

PALIMPSESTO

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ
VOLUME 24, NÚMERO 48 – MAI/AGO 2025 – RIO DE JANEIRO - RJ

Vozes insurgentes: literaturas negro-brasileira e africana em evidência





Catálogo na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

Palimpsesto: revista do programa de pós-graduação em Letras /
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. – Vol. 1, n. 1, (1999)-. –
Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, 1999–.

Anual: 1999-2008.

Semestral: 2009-2017.

Quadrimestral: 2018-.

ISSN 1809-3507 (online).

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade
do Estado do Rio de Janeiro.

CDU 82(05)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB-7 4578/94

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Reitor Gulnar Azevedo e Silva
Pró-reitor de Graduação PR1 Antonio Soares da Silva
Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa PR2 Elizabeth Fernandes de Macedo
Pró-reitora de Extensão e Cultura PR3 Ana Maria de Almeida Santiago
Diretor do CEH Roberto Rodriguez Dória
Diretora do Instituto de Letras Janaina da Silva Cardoso
Vice-Diretora do Instituto de Letras Naira de Almeida Velozo
Coord. da Pós-graduação em Letras Carlos Eduardo Soares da Cruz
Vice-Coord. da Pós-graduação em Letras Vanessa Cianconi Vianna Nogueira
Coord. de Estudos de Língua Alexandre do Amaral Ribeiro
Subcoord. de Estudos de Língua Sandra Pereira Bernardo
Coord. de Estudos Literatura Nabil Araújo de Souza
Subcoord. de Literatura Éverton Barbosa Correia

PALIMPSESTO É UMA INICIATIVA DO CORPO DISCENTE DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS COM O APOIO DA COORDENAÇÃO GERAL

CORPO EDITORIAL

Editores gerais Bruna de Oliveira Sales | Leonardo Freitas de Carvalho

Editores de seção

Amanda de Carvalho Ferreira | Adriene Ferreira de Mello | Carla dos Santos e Silva Oliveira | Cecília Athias | Danielle Meireles de Andrade | Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Martins Vieira | Marcela Ansaloni de Azevedo | Marianna Pais Carvalho Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Pedro Tenório | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Editoras convidadas para a organização do Dossiê Danielle da Silva Leal | Hanny Saraiva Ferreira

REVISORES TEXTUAIS

Língua Portuguesa Ana Azevedo Guedes | Bruna de Oliveira Sales | Danielle Meireles de Andrade | Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Freitas de Carvalho | Marianna Pais Carvalho Silva | Melissa Solórzano Guterres | Nathalie Gonçalves Menezes | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Pedro Tenório | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Língua Espanhola Bruna de Oliveira Sales

Língua Francesa Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

Língua Inglesa Bruna de Oliveira Sales | Danielle Meireles de Andrade | Juliana Pereira Guimarães | Juliane Ramalho Barbosa | Marianna Pais Carvalho Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Pedro Tenório | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

DIAGRAMAÇÃO

Bruna de Oliveira Sales | Leonardo Freitas de Carvalho

CONSELHO CONSULTIVO

MEMBROS INTERNOS (UERJ)

Ana Cristina Chiara | Ana Lúcia Oliveira | André Crim Valente | Angela Correa Ferreira Baalbaki | Carmem Lúcia Negreiros | Davi Ferreira de Pinho | Deise Quintiliano Pereira | Éverton Barbosa Correia | Gustavo Bernardo Krause | João Cezar de Castro Rocha | José Carlos Azeredo | Leila Assumpção Harris | Leonardo Davino de Oliveira | Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro | Maria Conceição Monteiro | Maria Cristina Batalha | Maria Teresa Gonçalves Pereira | Nadiá Paulo Ferreira | Nabil Araújo de Souza | Roberto Acízelo | Sérgio Nazar David | Tânia Maria Granja Shepherd | Tania Maria Nunes de Lima Camara

MEMBROS EXTERNOS NACIONAIS

Adriana Nobrega (PUC-RJ) | Alena Ciulla (UFRGS)
Ana Cristina Santos Peixoto (UFSB) | Ana Elisa Ferreira Ribeiro (CEFET-MG)
Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFF) | André Luiz Rauber (UFMT)
Annita Gullo (UFRJ) | Anne Caroline de Moraes Santos (UVA e FACHA)
Berta Waldman (USP) | Bethania Mariani (UFF) | Carmem Pimentel (UFRRJ)
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS) | Demerval da Hora (UFPB) | Denílson Lopes (UNB) | Désirée Motta Roth (UFSM) | Diana Irene Klinger (UFF) | Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (UFG) | Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP) | Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira Almeida (UFG) | Germana Sales (UFPA) | Gilson Costa Freire (UFRRJ) | Gisele Batista da Silva (UFRJ) | Helena Maria Ferreira (UFLA)
José Luiz Fiorin (USP) | José Ribamar Lopes Batista Júnior (UFPI) | Luiz Costa Lima (PUC-RJ) | Kleber Aparecido daSilva (UnB) | Márcia Antônia Guedes Molina (UFMA)
Maria Cristina Parreira (UNESP) | Maria Del Carmen F. Gonzalez Daher (UFF) | Maria Medianeira Souza (UFPE) | Maria Rosa Petroni (UFMT)
Maria Sueli De Aguiar (UFG) | Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-RJ)
Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA) | Paulo Motta Oliveira (USP)
Raúl Antelo (UFSC) | Raul de Souza Püschel (IFSP) | Sandra Goulart de Almeida (UFMG) | Sandra Regina Franciscatto Bertoldo (UFR) | Simone de Jesus Padilha (UFMT) | Suzana Célia Leandro Scramim (UFSC) | Thiago Soares de Oliveira (IFF)
Vanda Maria Elias (UNIFESP) | Viviane Dantas Moraes (UFMA) | Walnice Nogueira Galvão (USP) | Wander Melo Miranda (UFMG) | Wilbert Clayton Ferreira Salgueiro (UFES)

MEMBROS EXTERNOS INTERNACIONAIS

Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – México) | Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora – Portugal) | Antónia Estrela (Politécnico de Lisboa –Portugal) | Carla Valeria de Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia –Itália) | Catarina Isabel Sousa Gaspar (Universidade de Lisboa –Portugal) | Cesar Augusto Braga Pinto (Northwestern University –EUA) | Federico Navarro (Universidad de Buenos Aires –Argentina)

Gabriel Alejandro Giorgi (New York University –EUA) | Gema Ortega (Dominican University –EUA) | Gilmer Cook (Dominican University –EUA) | Gonzalo Leiva Quijada (PUC –Chile) | Imani D. Owens (University of Pittsburgh –EUA) | Isabel Sebastião (Politécnico de Lisboa –Portugal) | João Paulo Silvestre (King’s College London –Inglaterra) | Leonardo Peluso Crespi (Universidad de la República –Uruguai) | Liliane Moreira Santos (Université de Lille –França) | Livia Assunção Cecilio (Università di Bologna –Itália) | Luis Ernesto Behares (Universidad de la República –Uruguai) | Maria Adelina de Figueiredo Batista Amorim (Universidade Nova de Lisboa –Portugal) | Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Universidade do Porto –Portugal) | Maria Laura Bettencourt Pires (Universidade Católica Portuguesa –Portugal) | Maria José Grosso (Universidade de Macau –China) | Marino Forlino (Scripps College –EUA) | Paulo Osório (Universidade da Beira Interior –Portugal) | Pedro Balaus Custódio (Politécnico de Coimbra –Portugal) | Rui Manoel Sousa Silva (Universidade do Porto –Portugal) | Sarah Juliet Lauro (University of Tampa –EUA) | Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (Universidade do Minho –Portugal) | Thomas Johnen (Westfälische Hochschule Zwickau –Alemanha)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Cartografias da negritude: as literaturas africanas e a negro-brasileira em trânsito.....	13
<i>Danielle da Silva Leal, Hanny Saraiva Ferreira</i>	

ENTREVISTA

Afastando a óptica de ilusão nos estudos do homem negro brasileiro: em busca de novas ferramentas para os estudos de gênero com Matthew Pettway.....	21
<i>Matthew Pettway, Danielle da Silva Leal, Hanny Saraiva Ferreira</i>	

Quando a literatura, oralitura: diálogos afrofuturistas com Lu Ain-Zaila.....	35
<i>Lu Ain-Zaila, Danielle da Silva Leal, Hanny Saraiva Ferreira</i>	

DOSSIÊ DE LITERATURA

À escuta do grito do tambor: um breve estudo da poesia de Carlos de Assumpção.....	49
<i>Vinícius Rangel Bertho da Silva</i>	

“Aconteceu em Saua-Saua”, de Lília Momplé: por “entre-lugares” de opressão e resistência.....	61
<i>Tayane Fernandes dos Santos</i>	

A escrita de Eliana Alves Cruz contra a onda do silenciamento: uma proposta dialética.....	76
<i>Carlos Henrique Fonseca, Adriana Cristina Lopes Gonçalves Mallmann</i>	

A gramática como sintoma, o <i>pretuguês</i> como cura: o real e a fantasia na literatura afro-diaspórica.....	94
<i>Lara Carvalho Cipriano, Luis Flávio Silva Couto</i>	

Autoras diaspóricas: um diálogo possível entre Conceição Evaristo e Chimamanda Ngozi Adichie.....	108
<i>Alessandra Barbosa Adão</i>	
Colapso da subalterna educada em Condições Nervosas, de Tsitsi Dangarembga.....	121
<i>Jhonnata dos Santos Nogueira da Conceição</i>	
Conceição Evaristo e Jarid Arraes: escritas de resistência.....	140
<i>Sandra Alves da Silva, Osmar Pereira Oliva</i>	
Desenterrando significados na obra contística de Lima Barreto: o conto <i>O Cemitério</i> à luz da Análise do Discurso Crítica.....	163
<i>Cristiano Mello de Oliveira, Rair Rosa de Oliveira</i>	
Do barro e do corpo: a travessia das personagens femininas de Conceição Evaristo.....	183
<i>Andréa Jamilly Rodrigues Leitão</i>	
Entre o Afropessimismo e o Afrofuturismo: vozes da poesia afro-hispânica que ecoam formas outras para lidar com os (nossos) tempos.....	204
<i>Phelipe de Lima Cerdeira e Caroline Azevedo Ferreira da Silva</i>	
Falar de nós, escrevendo a vida: escrevivência, memória e a (re)escrita da favela em Becos da memória, de Conceição Evaristo.....	225
<i>Leonardo Júnio Sobrinho Rosa</i>	
Fragmentos de uma escrevivência política: discriminação racial nas relações de trabalho, confronto ao epistemicídio e ancestralidade afro-diaspórica em três poemas de Juliana Sankofa.....	237
<i>Rafael Lucas Santos da Silva</i>	
Homens negros em Canção para ninar menino grande, de Conceição Evaristo.....	264
<i>Luana Gabriela Paslawski, Maria Mirtis Caser</i>	

Macabéa, Flor de Mulungu: a reescrita de Conceição Evaristo.....	284
<i>Daniela Severo de Souza Scheifler</i>	
Melancolia e banzo em Um defeito de cor: uma análise da trajetória de Kehinde.....	301
<i>Gabriel Viruez da Silva</i>	
Nação, narrativa e memória traumática: para uma desconstrução da trajetória afrodiaspórica no romance <i>Os Pretos de Pousaflores</i> (2023) de Aínda Gomes.....	320
<i>Peilin Yu</i>	
O racismo cotidiano e a poética decolonial em <i>Navio negreiro</i> , de Maria Duda.....	342
<i>Thaís Feitosa de Almeida</i>	
Oxum e Branca de Neve no espelho da literatura infantojuvenil.....	356
<i>Rejane Mendes Duran Dirques Cavalcante</i>	
Poema “Macumba”, de Odailta Alves: uma abordagem do racismo como elemento cultural e ideológico.....	372
<i>Josemar dos Santos Ferreira, Iêdo de Oliveira Paes</i>	
Por uma epopeia caribenha: “a volta ao lar” em <i>Omeros</i> , de Derek Walcott.....	391
<i>Douglas Francisco Viturino de Cillo</i>	
Qual é a cor da poesia de Conceição Evaristo?.....	406
<i>Jefferson Silva do Rego</i>	
Uma infância negada: considerações sobre a violência diaspórica em corpos infantis e juvenis no romance <i>Adua</i> (2018), de Igiaba Scego.....	419
<i>Natacha dos Santos Esteves, Wilma dos Santos Coqueiro</i>	
Um novo sistema literário se consolida: uma análise das obras de escritoras negras entre 2003 e 2023.....	440
<i>Virgínea Novack, Gabriel Chagas</i>	

Vozes-mulheres: o feminino em Conceição Evaristo e Dina Salústio.....	465
<i>Iza Paula Gomes Fernandes, Poliane Vieira Nogueira</i>	

ESTUDOS DE LITERATURA (TEMA LIVRE)

A dança do pássaro e da serpente: uma análise do poema “Víbora-soneto” de Carlos Nejar.....	485
<i>Erick Vinicius Mathias Leite</i>	

A Geração Femcel: Maternidade Compulsória e Celibato Voluntário em <i>Querida Konbini</i> (2019), de Sayaka Murata.....	498
<i>Yasmine Sthéfane Louro da Silva e Diana Barreto Costa</i>	

A neurose obsessiva em <i>Lavoura Arcaica</i> , de Raduan Nassar: uma leitura da obra sob a luz da psicanálise.....	517
<i>Luciana Talita Máguas Pereira Rocha e José Wanderson Lima Torres</i>	

Amor, poder e resistência em <i>Senhora</i> , de José de Alencar.....	540
<i>Robert Howes</i>	

Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia e a herança de dor legada aos familiares de desaparecidos políticos.....	566
<i>Janaína Buchweitz e Silva</i>	

As máscaras de Jonathan Maersk, um homem da moda: como Karen Blixen trabalha com o romantismo.....	580
<i>Sofia Osthoff Bediaga</i>	

As relações de dependência figurada nas personagens femininas de Fanny Price em <i>Mansfield Park</i> (1814) e <i>Helena</i> (1876).....	591
<i>Camila Cano Caporale</i>	

A voz no audiolivro: <i>performance</i> , construção estética e metalepse literária.....	610
<i>Renan Luis Salermo e Diana Navas</i>	

Batalhas interestelares e dominação.....	623
<i>Gabriel Wirz Leite</i>	
Caleidoscópio torturante: João do Rio e a modulação da infância nas ruas cariocas no início do século XX.....	635
<i>Karen de Oliveira Miranda Onofre</i>	
Entre Macabéa e o seu oposto: uma reflexão a respeito da masculinidade em “A hora da estrela”, de Clarice Lispector.....	660
<i>Bruna Silva Ramos</i>	
Notas sobre a correspondência de João Cabral de Melo Neto – entre o texto e os gestos, a elaboração de uma dicção “antiepistolar” como máquina de produção de si.....	675
<i>Marcos Angeli Padilha</i>	
O Conto da Aia: uma análise do movimento de (re)construção discursiva das Jezebéis na adaptação televisiva.....	697
<i>Carla Cristina Moraes Gomes</i>	
Os efeitos da memória na obra ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.....	722
<i>Yasmin Garcia Marques e Luciana Ferrari Montemezzo</i>	
Palavras em quarentena: narrativas poéticas em tempos de crise.....	736
<i>Carla Abreu de Pointis</i>	
Processos de estetização em <i>A história secreta</i> , de Donna Tartt.....	754
<i>Ruan Felipe Madela Lima</i>	
Solitária e <i>A Paixão Segundo G.H.</i> – reflexões sobre o quarto de empregada a partir de Clarice Lispector e Eliana Alves Cruz.....	776
<i>Sérgio Carvalho Portilho e Luiz Henrique Silva de Oliveira</i>	
Um panorama da crítica de poesia da virada do milênio: contornos e impasses.....	790
<i>Daniel José Gonçalves</i>	

Você não pode me pegar agora: A representação da metamorfose em “Entre as Folhas do verde O” de Marina Colasanti e “A Noiva do Tigre” de Angela Carter.....	814
<i>Alyne Maria da Silva Melo e Tássia Tavares de Oliveira</i>	

RESENHAS

A confirmação do poeta Oswald de Camargo em 30 poemas de um negro brasileiro.....	834
<i>Ricardo Silva Ramos de Souza</i>	

breve ato de descascar laranjas e a coragem de se reconhecer na finitude.....	841
<i>Milena Martins Moura</i>	

Do Pulp Ao Ex-Sistere Metafísico: <i>Búfalos Selvagens</i> , De Ana Paula Maia.....	846
<i>Rodrigo Fonte</i>	

Frutas estranhas: a poética antirracista de Oswald de Camargo.....	853
<i>Cesar Casella</i>	

Os possíveis deslumbramentos: uma resenha de <i>Disritmia</i> , de Ronald Lincoln.....	860
<i>Mateus Baldi</i>	

Vida por escrito, o espaço da margem em <i>O Escravo</i> , de Carolina Maria de Jesus.....	865
<i>Rodrigo Felipe Veloso</i>	

OUTRAS CONTRIBUIÇÕES

O problema do “poder”: implicações metacríticas da aetonnormatividade para a pesquisa em literatura infantil e juvenil	873
<i>Célia Maria Magalhães e Clémentine Beauvais</i>	

SOBRE ESTA EDIÇÃO

Expediente.....	1

Cartografias da negritude: as literaturas africanas e a negro-brasileira em trânsito

Danielle da Silva Leal

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

danielle.sleal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6655-4039>

Hanny Saraiva Ferreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

hannysaraiva@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-0063-9826>

O dossiê nº 48, intitulado “Vozes insurgentes: literaturas negro-brasileira e africanas em evidência”, é um encontro de saberes que trazem para os estudos da literatura contemporânea a potência das literaturas negro-brasileiras, africanas, afrofuturistas e afrodiaspóricas, além de estudos sobre narrativas femininas de autoria negra.

É preciso ressaltar a importância da descolonização mental e seu embate contra os processos de dominação simbólica de nossas mentes. Sendo a literatura raiz de imaginários de sentido, os artigos dessa edição defendem as negritudes e/ou africanidades como valor, em que descolonizar a imaginação, o conhecimento e formação acadêmica (Ramos, 2023, p. 13) é tarefa fundamental para combater uma ontologia monorracial e os projetos coloniais epistemicidas, além de promover abordagens afrocêntricas como suleadoras das narrativas.

Autores como Ngugi wa Thiong’o, Chimamanda Ngozi Adichie, Luís Silva Cuti, Leda Maria Martins e Lívia Natalia Souza representam práticas negras que desafiam o imaginário colonial e promovem a descolonização do pensamento. Essas vozes literárias insurgentes reivindicam o poder da palavra escrita como forma de (r)existência e afirmação cultural, combatendo estereótipos e histórias que marginalizam a identidade negra. Assim, nesse dossiê pesquisadoras e pesquisadores refletem, em suas produções, esse cenário de vozes insurgentes, buscando construir um campo mais plural e representativo na literatura e na crítica contemporânea, valorizando as conexões entre África e suas diásporas, suas memórias, identidades e culturas.

A professora e pesquisadora Aza Njeri pontua que

perceber as estratégias que nossos ancestrais utilizaram para que nós chegássemos até ao tempo presente é um caminho Sankofa. É, sobretudo, para que possamos reivindicar a existência de um amanhã. É uma responsabilidade de nós, ancestrais do tempo presente, garantir a ancestralidade que virá no futuro. Para que, quando formos ancestrais, darmos eco ao movimento de Sankofa para o tempo de agora (Njeri, 2023, p. 31).

Assim sendo, é responsabilidade do presente positivar a vida, perseverar, ganhar fôlego e esperar. A criatividade, a inovação e a inventividade sempre estiveram presentes nas práticas negras artísticas, e é preciso ressaltar a necessidade de haver sopro de esperança para se pensar os elementos coloniais para além do fenômeno colonial.

De acordo com Cuti, “os sentimentos mais profundos vividos pelos indivíduos negros são o aporte para a verossimilhança da literatura negro-brasileira” (2010, p. 87). Visto isso, é preciso mergulhar nos diálogos dessas pesquisas e suas práticas de desvio. É preciso educar, curar e inspirar para que a memória nos traga sonhos e permita nos inserir para modificar. E com afirma Conceição Evaristo, “essa inserção para mim pedia a escrita” (2020, p. 53).

A literatura como um ambiente ético, empoderado e imbuído de respeito, práxis contracolonial, nos entrelaça como um grande baobá – ponto de encontro para se compartilhar a vida, histórias e memórias.

Os textos a seguir buscam disseminar estratégias para outras formas de compor o corpo negro, muitos trazem a síncope como mote, mas sempre com uma repetição diferente, outros defendem a base contracolonial e/ou decolonial, aqueles que se diferem por observar na literatura uma luta contra comportamentos coloniais.

Nesta edição, há seis artigos versando sobre a vasta obra de Conceição Evaristo. Ademais, três artigos dissertam sobre o trabalho da escritora brasileira e outras como Chimamanda Ngozi Adichie, Jarid Arraes e Dina Salústio, por meio do comparativo nas temáticas do feminino, das questões afrodiaspóricas e interseccionais, exemplificando-as como referências de renovação e mudança social.

No artigo “Dor, Micropoder e Resistência no conto de *DuzuQuerença*, de Conceição Evaristo”, Valmir Lobato Leal e Nathalia da Costa Cruz analisam o conto de Evaristo e suas relações de micropoder, controle social e subjetividades, destacando as dinâmicas de opressão e resistência manifestadas na vida cotidiana dos personagens e como a exclusão social e a pobreza retratadas contribuem para a manutenção do sujeito subalternizado.

Em “Homens negros em *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo”, Luana Gabriela Paslawski investiga o romance pelo viés da crítica feminista negra usando como base bell hooks (2022) e Lélia Gonzalez (2020). O estudo busca observar como as opressões de gênero, classe e raça afetam os personagens masculinos negros, impedindo-os de serem livres. Ao retratá-los como violentos e hipersexualizados, os homens negros no romance internalizam isso e reproduzem práticas sexistas, nos mostrando a importância de se repensar o modelo de masculinidade vigente.

Em “Qual é a cor da poesia de Conceição Evaristo?” Jefferson Silva do Rego investiga o empoderamento da mulher negra, por meio da análise de dois poemas: “Eu-mulher” e “Vozes-Mulheres” de Conceição Evaristo, considerando a posição da mulher negra na vida social do Brasil contemporâneo.

No artigo “Do barro e do corpo: a travessia das personagens femininas de Conceição Evaristo”, Andréa Leitão estabelece um diálogo interpretativo entre as protagonistas da obra *Ponciá Vicêncio* (2003) e do conto “Luamanda”, de *Olhos d’água* (2014), de Conceição Evaristo. A autora analisa as trajetórias das personagens femininas que oscilam entre os valores da hegemonia branca e o legado da ancestralidade negra.

Em “Falar de nós, escrevendo a vida: escrevivência, memória e a (re)escrita da favela em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo”, Leonardo Júnio Sobrinho Rosa investiga a obra *Becos da Memória* (2018), de Conceição Evaristo observando o conceito de escrevivência como instrumento criativo que busca elaborar novos sentidos para experiências individuais e coletivas para além do que está registrado em arquivos ou na memória.

No artigo: “Macabéa, flor de Mulungu: a reescrita de Conceição Evaristo”, Daniela Severo de Souza Scheifler analisa como, através da linguagem e do conceito de ‘escrevivência’, Evaristo constrói a subjetividade de Macabéa e a faz ressurgir a partir do seu lugar de subalternidade.

Em “Conceição Evaristo e Jarid Arraes: escritas de resistência”, Sandra Alves da Silva investiga como a literatura tem sido uma ferramenta de emancipação para mulheres negras, focando na representação dessas mulheres e em narrativas que desafiam estruturas racistas e patriarcais, buscando compreender como as obras dessas autoras usam a interseccionalidade, a escrevivência e a poesia do cordel como resistência.

No artigo “Vozes-mulheres: o feminino em Conceição Evaristo e Dina Salústio”, Poliane Vieira Nogueira versa sobre a pluralidade do feminino na obra *Olhos d’água* e

Mornas eram as noites, da caboverdiana Dina Salústio, considerando suas semelhanças, histórias e vivências.

No texto “Autoras Diaspóricas: um diálogo possível entre Conceição Evaristo e Chimamanda Ngozi Adichie”, Alessandra Barbosa Adão analisa as conexões entre a Diáspora Africana, a Amefricanidade e os Estudos Culturais pós-coloniais para compreender os projetos políticos e literários dessas autoras. Ao privilegiar suas vozes, elas desafiam e abalam o sistema mundial, mostrando os possíveis diálogos, tensões e impactos dessas obras como referências de resistência e transformação social.

Dentro do contexto negro-brasileiro, temos artigos que perpassam pela obra de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Ana Maria Gonçalves e Eliana Alves Cruz. Além do artigo que versa sobre o panorama literário de escritoras negras das últimas duas décadas.

Em “Desenterrando significados na obra contística de Lima Barreto: o conto *O Cemitério* à luz da análise de discurso crítica”, Cristiano Oliveira Mello nos apresenta o conto de Barreto, à luz da Análise de Discurso Crítica (ADC), refletindo sobre os elementos usados pelo autor e seus respectivos significados, como as críticas e denúncias sociais construídas ao longo da narrativa e ao período vigente.

No artigo, “Carolina Maria de Jesus entre o quarto de despejo e a sala de visita”, de Susana Cristina Ferreira Fernandes, temos uma análise dos livros *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria volume 1: Osasco*, de Carolina Maria de Jesus, levando em consideração os lugares nomeados pela autora e os espaços sociais frequentados pela mesma. Embora seu sucesso lhe permitisse entrar na alta sociedade de São Paulo, o racismo generalizado fez com que esse sucesso fosse breve, fazendo-a viver na fronteira da “sala de visitas” e o “quarto de despejo”.

Em “A gramática como sintoma, o *pretuguês* como cura: o real e a fantasia na literatura afro-diaspórica”, Lara Carvalho Cipriano enfatiza a subjetividade e a criação poética de Carolina de Jesus, à luz da interpretação sociológica e descolonial e a interpretação psicanalítica, além do conceito de *pretuguês* de Lélia Gonzalez.

Já em “Melancolia e banzo em *Um defeito de cor* – uma análise da trajetória de Kehinde”, Gabriel Viruez da Silva examina a representação da melancolia e do banzo e suas interseções no livro afro-brasileiro *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, em especial na personagem de Kehinde. O artigo se baseia nos estudos sobre banzo de Oliveira Mendes (2007), Oda (2008) e Kananoja (2018). Além de abordar luto e melancolia sob as perspectivas de Freud (1917) e Judith Butler (2017).

Em “A escrita de Eliana Alves Cruz contra a onda do silenciamento: uma proposta didática”, Carlos Henrique Fonseca apresenta uma proposta pedagógica de leitura e discussão do romance *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, como ferramenta pedagógica em turmas do 2º ano do Ensino Médio, com o objetivo de estimular reflexões críticas sobre memória, racismo e diáspora africana.

No artigo “Um novo sistema literário se consolida: Uma análise das obras de escritoras negras entre 2003 e 2023”, Virgínea Novack e Gabriel Chagas analisam o período entre 2003 e 2023, sugerindo que houve nessas décadas a consolidação de um novo sistema literário de mulheres negras no Brasil.

No que diz respeito a escritores e escritoras africanos, temos nesta edição artigos que atravessam territorialidades: Angola, Zimbábue e Moçambique.

Em “Uma encruzilhada de civilizações e culturas: as múltiplas subjetividades que constroem Angola em *Abel e Caim* e *Ngola Kiluanje*, de João Melo”, Mariane Pereira Rocha observa nesses dois contos, encontrados no livro *Filhos da Pátria* (2008), a identidade do povo angolano, mostrando a diversidade cultural do país e as diversas e múltiplas experiências de seus habitantes, reflexo de várias culturas diferentes, resgatando elementos dessas culturas pré-colonização. Francisco Noa, Frantz Fanon, Ngũgĩ wa Thiong’o e Rita Chaves são basilares para a compreensão do processo.

Em “Nação, narrativa e memória traumática: para uma interpretação pós-colonial da trajetória afrodiaspórica no romance *Os Pretos de Pousaflores* (2023) de Aida Gomes”, Peilin Yu analisa o romance *Os Pretos de Pousaflores* (2023) de Aida Gomes através de uma perspectiva pós-colonial, examinando questões fundamentais presentes na obra, como o Estado-nação, a narrativa e as memórias traumáticas.

No artigo, “*Aconteceu em Saua-Saua*, de Lília Momplé: por “entre-lugares” de opressão e resistência”, Tayane Fernandes dos Santos analisa as contradições entre opressão e resistência que a narrativa suscita, tendo como chave-teórica os estudos pós-coloniais, focando no conceito de “entre-lugar”, discutido pelo crítico indiano Homi Bhabha (1998).

Já em “Colapso da subalterna educada em *Condições Nervosas*, de Tsitsi Dangarembga”, Jhonnata dos Santos Nogueira da Conceição investiga as formas de subalternidade e as personagens femininas no contexto colonial e patriarcal do Zimbábue, entre 1960 e 1970, contribuindo para uma leitura crítica das interseções entre literatura, colonialidade e subjetivação.

Dentro das narrativas poéticas temos 5 artigos que contextualizam ora a poesia negro-brasileira, ora a poesia cubana e afro-hispânica.

Em “O racismo cotidiano e a poética decolonial em *Navio negreiro*, de Maria Duda”, a análise da coletânea *Navio Negreiro* (2019) é apresentada por um viés decolonial, verificando como a estratégia discursiva e poética da slammer Maria Duda nos convoca para uma luta antirracista. Thaís Feitosa de Almeida busca compreender como a produção poética da artista auxilia na defesa dos processos de ser, saber e sentir das culturas de matriz africana, libertas do olhar ocidental.

No texto, “Fragmentos de uma escriturivência poética: discriminação racial nas relações de trabalho, confronto ao epistemicídio e ancestralidade afrodiaspórica em Juliana Sankofa”, Rafael Lucas Santos da Silva apresenta quatro poemas de Juliana Sankofa — “Sutileza”, “Anúncio”, “Não mirem na cabeça” e “Corpo-África” — refletindo sobre os recursos poéticos e as estratégias discursivas, abordando as relações de trabalho, o epistemicídio e a ancestralidade afrodiaspórica.

No artigo, “À escuta do grito do tambor: um breve estudo da poesia de Carlos de Assumpção”, Vinícius Rangel Bertho da Silva analisa alguns poemas do poeta brasileiro e seus elementos estilísticos que aludem o preconceito racial e os valores culturais relacionados à ancestralidade via imagem do tambor.

Em “Por uma epopeia caribenha: “a volta ao lar” em *Omeros*, de Dekek Walcott”, Douglas Francisco Viturino de Cillo realiza um estudo de caso da obra *Omeros*, de Derek Walcott, como uma recepção moderna, que dialoga com representações da obra clássica *Odisseia*, de Homero.

No artigo, “Entre o Afropessimismo e o Afrofuturismo: vozes da poesia afro-hispânica que ecoam formas outras para lidar com os (nossos) tempos”, Phelipe de Lima Cerdeira e Caroline Azevedo Ferreira da Silva propõem o cotejo entre dois poemas de poetas afro-hispânicos, *Cuando yo vine a este mundo* (1947), de Nicolás Guillén, e *Un mundo sin miedo* (2007), de Shirley Campbell Barr.

No que diz respeito às infâncias, há nesta edição dois artigos: um que versa sobre a experiência afrodiaspórica e outro que questiona a beleza no imaginário infantil em uma perspectiva antirracista.

Em “Oxum e Branca de Neve no espelho da Literatura Infantojuvenil”, Rejane Dirques, numa perspectiva antirracista, observa os contos “Oxum e seu mistério” – do livro *Omo-Oba História de Princesas*, da escritora Kiusam de Oliveira – e “Branca de Neve” – dos irmãos Grimm, comparando o conceito de beleza presente nas obras, sob

diferentes perspectivas, analisando também o paradigma de princesa e o imaginário infantojuvenil.

No artigo, “Uma infância negada: considerações sobre a violência diaspórica em corpos infantis e juvenis no romance *Adua* (2018), de Igiaba Scego”, há uma análise acerca das personagens infantis e juvenis no romance e como elas vivenciam a experiência diaspórica. Discutindo diferentes formas de opressão enfrentadas pelas personagens de Scego, Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro usam algumas teorias sobre imigração, exílio e a dominação masculina sobre os corpos femininos para abordar temas como a imigração em busca de melhores condições de vida, a fuga de conflitos políticos e o tráfico sexual infantil.

Além dos textos supracitados, as entrevistas que compõem o presente dossiê abordam questões relacionadas à literatura feminina de autoria negra e ao afrofuturismo, bem como a discussão de gênero e as masculinidades negras.

Esperamos, por fim, que a leitura dos textos aqui reunidos seja enriquecedora, uma contribuição para ampliar as reflexões contemporâneas e inspirar novas pesquisas sobre as literaturas negro-brasileira e africanas, fomentando debates significativos e estimulantes para a área.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

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

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

NJERI, AZA. “Aza Njeri”. In: CARNEIRO, Natália. *Raízes e asas: memória para autonomia negra*. São Paulo: Oralituras Editora: Fundação Rosa Luxemburgo: Casa Sueli Carneiro, 2023.

RAMOS, Guerreiro. *Negro sou: A questão étnico-racial e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos (1949-73)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Danielle da Silva Leal: possui graduação em Letras – Português/Literaturas pela UERJ, especialização em Literatura Brasileira pela UERJ e mestrado em Literatura Brasileira pela UERJ. É doutoranda em Literatura Brasileira pela UERJ. Sua pesquisa tem como foco a produção literária de Eliana Alves Cruz. É integrante do grupo de pesquisa “Narrativas de Mulheres Negras como campo de investigação e universo estratégico para o enfrentamento do racismo institucional no SUS” da Fiocruz.

Hanny Saraiva Ferreira: possui graduação em Letras – Inglês/Literaturas pela UERJ, especialização em Editoração – Mercado do livro pelo IUPERJ/UCAM e mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. É integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente Africano e as Afro-diásporas – LEPECAD/PUC-Rio, onde pesquisa ficção especulativa e afrofuturista. Autora de quatro livros de ficção, é integrante do Coletivo Escritoras Asiáticas & Brasileiras.

Afastando a óptica de ilusão nos estudos do homem negro brasileiro: em busca de novas ferramentas para os estudos de gênero com Matthew Pettway

Matthew Pettway (Universidade do Sul do Alabama)

Entrevistadoras

Danielle da Silva Leal (UERJ)

Hanny Saraiva Ferreira (PUC-Rio)

PALIMPSESTO

1) Com base em suas pesquisas acadêmicas, gostaríamos que você comentasse um pouco sobre as *impossibilidades de florescimento de uma masculinidade negra* no Brasil.

MATTHEW PETTWAY

É bem sabido que Portugal e seus vassallos brasileiros – que se tornaram cúmplices da Coroa após a independência de 1822 – traficaram 5,8 milhões de africanos ao hemisfério ocidental. Mas ignora-se que a grande maioria desses africanos – dois terços dessas vítimas – eram pessoas do sexo masculino. Uma das contribuições mais notáveis nos últimos anos é o neologismo “não-homem” acunhado pelo filósofo afro-estadunidense Tommy Curry. O conceito de “não-homem” serve para contemplar o fato de que o patriarcado branco identificava os africanos do sexo masculino como a maior ameaça à supremacia branca e os construiu como animais irracionais. O livro *O Não-Homem* foi publicado em 2017 em inglês, mas, pela falta de tradução, ainda é desconhecida na academia brasileira. Deve ser possível superar essas barreiras teóricas para alcançar uma audiência luso-falante no Brasil, Portugal e Angola, entre outros países africanos. Mas eu não quero implicar de forma nenhuma que a construção de “não-homem” faça impossível o florescimento de uma masculinidade negra, embora isso fosse a intenção do patriarca fazendeiro. Abundam exemplos concretos na etnohistória brasileira que apontam a criatividade dos homens africanos no meio opressivo. Os escravizados e ex-escravizados construíram novas práticas culturais que criassem espaço para uma masculinidade não hegemônica, quer dizer, não eurocêntrica, nem cristã, nem imperialista. Daniel Santos demonstrou na sua pesquisa que a capoeira criou

espacialidade para a “invenção de novos códigos, simbologias, posturas e comportamentos masculinos” por parte dos homens negros. E existem outros espaços e práticas, como os quilombos, onde Zumbi segue sendo a figura mais louvável desta história da resistência, e o samba, que produziu figuras como Cartola e Donga, outro exemplo não menos importante. Tudo isso quer dizer que o homem branco não pode impossibilitar a masculinidade negra, a menos que os homens negros deixem isso acontecer.

PALIMPSESTO

2) Aproveitando o gancho da pergunta anterior, de que forma poderíamos ampliar a discussão sobre *a vulnerabilidade dos homens negros* e, conseqüentemente, mudar as narrativas estereotipadas construídas até então?

MATTHEW PETTWAY

Para ampliar a discussão sobre a vulnerabilidade dos homens negros, o público leitor deve parar de associar exclusivamente o conceito de gênero com as mulheres. Nos círculos acadêmicos, pensar o gênero significa contemplar a vida feminina em oposição aos homens, quer dizer, o homem, independentemente da sua raça ou da classe social, é primeiramente o opressor, e a mulher é a vítima perpétua. Eu acho que existem maneiras para suplantar essa dicotomia equívoca e analisar as vulnerabilidades dos homens e mulheres negras de uma forma que produza resultados empíricos. Em outras palavras, a história deve desempenhar um papel maior na crítica literária para produzir leituras que não invisibilizem o contexto histórico. Primeiramente, é preciso uma redefinição do patriarcado a partir de obras teóricas como “Gender, Power and Politics”, de Errol Miller, e a hipótese do homem subordinado acunhado por Jim Sidanius e Felicia Pratto. Acertando ambas as definições, insisto que *o patriarcado* não é a dominação de todas as mulheres pelos homens, é uma rede de parentesco no qual os homens e as mulheres do grupo dominante subjugam os homens e as mulheres dos grupos racialmente subordinados. Nessa rede, os homens idosos exercem poder (e influência) sobre as mulheres, os jovens e os meninos. O patriarcado tenta usar a mulher como recurso para a procriação da espécie humana, e, desta forma é necessária em todos os sentidos da palavra. Às vezes, a mulher subordinada pode ser integrada ao sistema patriarcal através do casamento heterossexual. Mas o homem do grupo racialmente subordinado é considerado como combatente em potencial que poderia agir contra o sistema. Por isso o

sistema patriarcal tenta afastar o homem subordinado da sociedade civil e, em alguns casos radicais, erradicá-lo completamente pelo encarceramento ou por serviço militar, como aconteceu na Argentina no século XIX. Ao mesmo tempo, a gente precisa estudar as obras que já foram publicadas por cientistas sociais brasileiros, a exemplo da de Rolf “Malungo” De Souza e Henrique Restier, homens negros com conhecimentos íntimos desta sociedade.

PALIMPSESTO

3) Como o primeiro bolsista Fulbright negro da Universidade do Sul do Alabama a pesquisar a cultura afro-brasileira *fora de seu país de origem*, quais são as implicações disso para a inovação e o desenvolvimento de novas ideias nos estudos culturais negros tanto na América do Norte quanto no Brasil?

MATTHEW PETTWAY

Sinto-me honrado por ter sido outorgado com a bolsa Fulbright para pesquisar a ética dos homens africanos e afro-brasileiros no século XVIII. Fiquei bastante surpreso ao saber que não havia tido outros bolsistas negros do Fulbright na Universidade do Sul do Alabama, porque quase 27% da população do Alabama – o estado onde nasceu meu pai – é afrodescendente. Primeiramente, eu gostaria de ver a publicação da minha nova pesquisa em português sobre a resistência dos homens negros estuprados nas fazendas oitocentistas no Brasil. Eu submeti um artigo inédito a uma revista acadêmica no Brasil na semana passada a fim de que minhas contribuições sejam conhecidas em solo brasileiro. Penso que a contribuição principal desta nova pesquisa, tanto em português quanto em inglês, seria colocar a ética da masculinidade afro-brasileira como o marco conceitual predileto para pensar a ontologia do homem negro brasileiro. Além disso penso em publicar outro trabalho, com tradução inglesa, com base nas palestras que ofereci na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Se a gente puder modificar as ferramentas teóricas que usamos para falar da masculinidade afrodescendente, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, poderíamos construir novos caminhos críticos. Há outros projetos em inglês que tenho em mente, mas ainda não quero falar abertamente disso.

PALIMPSESTO

4) Seu primeiro livro, *Cuban Literature in the Age of Black Insurrection: Manzano, Plácido, and Afro-Latino Religion*, discorre sobre as relações interseccionais de raça, identidade e resistência em Cuba. Gostaríamos que comentasse brevemente sobre a importância da poesia cubana para os movimentos sociais, culturais e políticos dentro do contexto latino-americano.

MATTHEW PETTWAY

A poesia de Juan Francisco Manzano (1797-1853) e Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844) cumpriram um papel destacado na luta abolicionista no século dezenove em Cuba. Entre 1821 e 1844, os poetas afro-cubanos produziram relativamente poucos poemas antiescravistas devido à censura espanhola de toda matéria impressa na colônia. Entretanto, as seguintes composições merecem a nossa atenção. “A escrava ausente” é um poema lírico de Manzano em que o poeta adota uma voz feminina da mulher escravizada para comentar a violência sexual contra as africanas. “A visão do poeta composta num engenho de açúcar” e “Um sonho ao meu segundo irmão” utilizam o sonho, o voo, o cemitério e a transfiguração como tropos literários de duplo sentido para aludir a uma presença espiritual afro-caribenha. Por outro lado, Valdés – mais conhecido por seu pseudônimo, Plácido – nasceu livre em 1809 e publicou mais poemas do que qualquer outro poeta cubano do século dezenove. Na sua compilação lírica, há relativamente poucas obras revolucionárias: “Havana Liberdade!”, “O juramento”, “O pequeno diabo”, e “A Nossa Senhora do Rosário” são alguns. A obra lírica de Plácido adotou um tom muito mais militante que a do Manzano, condenando a rainha por despotismo, fazendo juramentos traidores e fazendo alusões ao mundo espiritual afro-caribenho. Plácido tornou-se a maior ameaça ideológica para a Coroa Espanhola na metade do século XIX devido a sua poesia subversiva. Levando tudo isso em conta, acho que Plácido conseguiu maior celebridade na América Latina do que o seu contemporâneo alforriado, porque sua obra atraiu um público leitor póstumo no México, na Argentina e até nos Estados Unidos.

PALIMPSESTO

5) Com base em suas pesquisas com a literatura brasileira e cubana, quais personagens literários contemporâneos você destacaria que não performam os estereótipos esperados dos homens negros?

MATTHEW PETTWAY

Meu foco principal com relação à narração cubana contemporânea não é a ficção, é a literatura de testemunho. Levando isso em consideração, posso apontar os seguintes personagens masculinos afro-cubanos que não caem em estereótipos. Em *Reyita, sencillamente* – a história de uma mulher negra nonagenária – temos a representação de seu filho Monín como insurgente antiditadura que afrontou o regime de Fulgêncio Batista a favor do socialismo, mas faleceu tragicamente as mãos do império norte-americano num ataque terrorista. Nessa narração, Monín é um personagem corajoso, um arquétipo heroico negro um pouco parecido com o primeiro personagem das letras cubanas de Salvador Golomón, do poema épico *Espejo de paciencia* (1608), um soldado escravizado que defende a ilha dos corsários franceses. Devo sugerir outra obra de testemunho: *Biografía de un cimarrón*. *Biografía de un cimarrón* conta a história de Esteban Montejo um quilombola cubano que tornou-se insurgente lutando pela independência cubana na Guerra de 1895. Escrita em primeira pessoa pelo etnógrafo Miguel Barnet, o livro consegue superar os arquétipos, contando detalhes íntimos de sua autoemancipação, suas crenças, sua vida privada e sua espiritualidade afro-cubana.

Além desses exemplos textuais, quero destacar o filme cubano intitulado *Yuli*, que narra de modo autobiográfico a vida de Carlos Acosta, o primeiro dançarino afro-cubano que performou com o Royal Ballet em Londres. Embora a história contada no filme não seja ficção, acho muito importante pensar Acosta como personagem negro masculino por múltiplas razões. Considera-se o mundo da dança profissional, e particularmente o balé, como uma arte delicada, suave e mulheril. Entretanto, o filme autobiográfico constrói Acosta como um menino que gosta de dançar música pop de Michael Jackson, mas não quer nada com o balé, pois é considerado coisa de homossexuais. Seu pai, um homem negro proletário, insiste que o seu filho aproveite o seu talento para ser um grande artista. O filme usa a figura de Ogum, orixá da guerra, como o santo que está na cabeça do pai e do filho. Dessa forma, o filho aprende a canalizar a energia guerreira de Ogum para tornar-se o melhor dançarino cubano do mundo e perdoar o seu pai por abusar dele dessa forma, conseguindo um equilíbrio na sua concepção da masculinidade.

Eu conheço muito menos a literatura brasileira em geral. Entretanto acho que *Eles* – a coleção de contos de Vagner Amaro – oferece personagens masculinos que merecem ser estudados.

PALIMPSESTO

6) Levando em consideração o cenário do Brasil e da América Latina, como você observa as dinâmicas entre homens negros, brancos e não-brancos, tendo em vista a vulnerabilidade do homem negro na sociedade patriarcal e racista?

MATTHEW PETTWAY

Lamentavelmente, acho que não tenho conhecimentos suficientes da sociologia brasileira para responder esta pergunta.

PALIMPSESTO

7) Por que os estudos sobre a masculinidade negra não englobam as questões que permeiam a mulher negra e latino-americana? Diante do contexto de opressão do sistema patriarcal, como você observa o papel das mulheres negras nesse processo?

MATTHEW PETTWAY

A meu ver o objetivo dos estudos dos homens negros brasileiros e estadunidenses não é invisibilizar a mulher negra, é criar espacialidade teórica para a releitura do homem racializado. É preciso levar em conta que o tráfico negreiro representa uma grande ruptura nas definições da subjetividade africana, alterando dessa maneira o equilíbrio nas relações entre homem africano e mulher africana. Não quero dizer que existia uma harmonia social idealística entre os gêneros nos reinos africanos pré-coloniais, mas que havia uma complementariedade entre a esfera masculina e feminina na sua cosmologia e nas práticas culturais. Então, parece que o que existe no Brasil pós-emancipação, como uma comunidade negra, é um resíduo de traumas esquecidos, mas não sanados.

Como disse anteriormente, o patriarcado tenta usar a mulher para a procriação, ao mesmo tempo lhe negando o poder. Às vezes, a mulher subordinada pode ser integrada ao sistema patriarcal através do casamento heterossexual. Mas os homens do grupo racialmente subordinado são considerados como combatentes em potencial que poderiam agir contra o sistema. Por isso, o sistema patriarcal tenta afastar o homem subordinado da sociedade civil e, em alguns casos radicais, erradicá-lo completamente pelo encarceramento ou por serviço militar, como acontece no Brasil contemporâneo. Mas que, qualquer outra coisa, é uma questão de como as mulheres negras e os homens negros

podem construir uma complementaridade como base em um respeito mútuo como membros da mesma comunidade diaspórica.

Matthew Pettway: é professor associado de Espanhol na Universidade do Sul da Alabama, onde faz colaboração com o Programa de Estudos Afro-Americanos. Pettway ensina literatura latino-americana e afro-latino-americana. Em 2013, foi convidado à Universidade de Kansas, onde foi nomeado Langston Hughes Visiting Professor. Um ano depois, foi convidado a ser um pesquisador visitante na Universidade de Texas, onde investigou as Coleções de Estudos Latino-Americanos na Biblioteca LILAS-Benson. Em 2019, a Universidade Federal do Ceará convidou Dr. Pettway a dar uma aula de pós-graduação e oferecer uma palestra de abertura na conferência de estudos interdisciplinares. Dr. Pettway publicou seis artigos e capítulos de antologias avaliados por colegas. Sua primeira monografia, *Cuban Literature in the Age of Black Insurrection: Manzano, Plácido and Afro-Latino Religion*, foi publicada pela editora University Press of Mississippi. Pettway foi convidado a oferecer palestras acadêmicas sobre seu livro nos quatro continentes, visitando países tão diversos como Japão, Marrocos, Estados Unidos e Brasil. Sua maior honra foi o convite à Universidade do Estado do Rio de Janeiro como bolsista Fulbright 2024-2025 onde lançou um novo projeto sobre a ética da masculinidade africana na sociedade escravagista.

Danielle da Silva Leal: possui graduação em Letras – Português/Literaturas pela UERJ, especialização em Literatura Brasileira pela UERJ e mestrado em Literatura Brasileira pela UERJ. É doutoranda em Literatura Brasileira pela UERJ. Sua pesquisa tem como foco a produção literária de Eliana Alves Cruz. É integrante do grupo de pesquisa “Narrativas de Mulheres Negras como campo de investigação e universo estratégico para o enfrentamento do racismo institucional no SUS” da Fiocruz.

Hanny Saraiva Ferreira: possui graduação em Letras – Inglês/Literaturas pela UERJ, especialização em Editoração – Mercado do livro pelo IUPERJ/UCAM e mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. É integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente Africano e as Afro-diásporas – LEPECAD/PUC-Rio, onde pesquisa ficção especulativa e afrofuturista. Autora de quatro livros de ficção, é integrante do Coletivo Escritoras Asiáticas & Brasileiras.

Moving away from the illusionary perspective in studies of the Black Brazilian man: in search of new tools for gender studies with Matthew Pettway

Matthew Pettway (University of South Alabama)

Interviewers

Danielle Leal (UERJ)

Hanny Saraiva (PUC-Rio)

PALIMPSESTO

1) Based on your academic research, we would like you to comment a little on the impossibilities of the flourishing of Black masculinity in Brazil.

MATTHEW PETTWAY

It is well known that Portugal and its Brazilian vassals – who became accomplices of the Crown after the independence of 1822 – trafficked 5.8 million Africans to the Western Hemisphere. But it is ignored that the vast majority of these Africans – two-thirds of these victims – were male. One of the most notable contributions in recent years is the neologism "non-man" coined by the African-American philosopher Tommy Curry. The concept of "non-man" serves to contemplate the fact that white patriarchy identified African males as the greatest threat to white supremacy and constructed them as irrational animals. The book *The Non-Man* was published in 2017 in English, but, due to lack of translation, it is still unknown in Brazilian academia. It should be possible to overcome these theoretical barriers to reach a Portuguese-speaking audience in Brazil, Portugal, and Angola, among other African countries. But I do not mean to imply in any way that the construction of "non-man" makes the flourishing of Black masculinity impossible, although that was the intention of the patriarchal landowner. Concrete examples abound in Brazilian ethnohistory that point to the creativity of African men in oppressive environments. Enslaved and formerly enslaved people built new cultural practices that created space for a non-hegemonic masculinity, that is, neither Eurocentric, nor Christian, nor imperialist. Daniel Santos demonstrated in his research that capoeira created spatiality for the "invention of new codes, symbolisms, postures, and masculine behaviors" on the part of Black men. And there are other spaces and practices, such as the quilombos, where

Zumbi remains the most praiseworthy figure in this history of resistance, and samba, which produced figures like Cartola and Donga, another no less important example. All this means that the white man cannot make Black masculinity impossible, unless Black men allow it to happen.

PALIMPSESTO

2) Following up on the previous question, how could we broaden the discussion about the vulnerability of Black men and, consequently, change the stereotypical narratives constructed so far?

MATTHEW PETTWAY

To broaden the discussion about the vulnerability of Black men, the reading public must stop exclusively associating the concept of gender with women. In academic circles, thinking about gender means contemplating female life in opposition to men, that is, man, regardless of his race or social class, is primarily the oppressor, and woman is the perpetual victim. I think there are ways to overcome this equivocal dichotomy and analyze the vulnerabilities of Black men and women in a way that produces empirical results. In other words, history must play a greater role in literary criticism to produce readings that do not invisibilize the historical context. First, a redefinition of patriarchy is needed based on theoretical works such as Errol Miller's "Gender, Power and Politics" and the subordinate male hypothesis coined by Jim Sidanius and Felicia Pratto. Accepting both definitions, I insist that patriarchy is not the domination of all women by men; it is a kinship network in which men and women of the dominant group subjugate men and women of racially subordinate groups. In this network, older men exercise power (and influence) over women, young people, and boys. Patriarchy tries to use women as a resource for the procreation of the human species, and, in this way, she is necessary in every sense of the word. Sometimes, the subordinate woman can be integrated into the patriarchal system through heterosexual marriage. But the man from the racially subordinate group is considered a potential combatant who could act against the system. That is why the patriarchal system tries to remove the subordinate man from civil society and, in some radical cases, eradicate him completely through incarceration or military service, as happened in Argentina in the 19th century. At the same time, we need to study the works that have already been published by Brazilian social scientists, such as Rolf

“Malungo” De Souza and Henrique Restier, Black men with intimate knowledge of this society.

PALIMPSESTO

3) As the first Black Fulbright scholar from the University of South Alabama to research Afro-Brazilian culture outside your home country, what are the implications of this for innovation and the development of new ideas in Black cultural studies in both North America and Brazil?

MATTHEW PETTWAY

I feel honored to have been awarded the Fulbright scholarship to research the ethics of African and Afro-Brazilian men in the 18th century. I was quite surprised to learn that there had been no other Black Fulbright scholars at the University of South Alabama, because almost 27% of Alabama's population – the state where my father was born – is of African descent. First, I would like to see the publication of my new research in Portuguese on the resistance of Black men raped on 19th-century farms in Brazil. I submitted an unpublished article to an academic journal in Brazil last week so that my contributions may be known on Brazilian soil. I believe that the main contribution of this new research, both in Portuguese and English, would be to place the ethics of Afro-Brazilian masculinity as the preferred conceptual framework for thinking about the ontology of the Black Brazilian man. Furthermore, I plan to publish another work, with an English translation, based on the lectures I gave at the State University of Rio de Janeiro (UERJ). If we can modify the theoretical tools we use to talk about Afro-descendant masculinity, both in Brazil and in the United States, we could build new critical paths. I have other projects in English in mind, but I don't want to talk openly about them yet.

PALIMPSESTO

4) Your first book, *Cuban Literature in the Age of Black Insurrection: Manzano, Placido, and Afro-Latino Religion*, discusses the intersectional relationships of race, identity, and resistance in Cuba. We would like you to comment briefly on the importance of Cuban poetry for social, cultural, and political movements within the Latin American context.

MATTHEW PETTWAY

The poetry of Juan Francisco Manzano (1797-1853) and Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844) played a prominent role in the abolitionist struggle in 19th-century Cuba. Between 1821 and 1844, Afro-Cuban poets produced relatively few anti-slavery poems due to Spanish censorship of all printed matter in the colony. However, the following compositions deserve our attention. "The Absent Slave Woman" is a lyrical poem by Manzano in which the poet adopts a female voice of the enslaved woman to comment on sexual violence against African women. "The Poet's Vision Composed in a Sugar Mill" and "A Dream to My Second Brother" use dream, flight, the cemetery, and transfiguration as literary tropes with double meanings to allude to an Afro-Caribbean spiritual presence. On the other hand, Valdés – better known by his pseudonym, Plácido – was born free in 1809 and published more poems than any other 19th-century Cuban poet. In his lyrical compilation, there are relatively few revolutionary works: "Havana Liberty!", "The Oath", "The Little Devil", and "Our Lady of the Rosary" are some. Plácido's lyrical work adopted a much more militant tone than Manzano's, condemning the queen for despotism, making treacherous oaths, and alluding to the Afro-Caribbean spiritual world. Plácido became the greatest ideological threat to the Spanish Crown in the mid-19th century due to his subversive poetry. Taking all this into account, I believe Plácido achieved greater celebrity in Latin America than his freed contemporary, because his work attracted a posthumous readership in Mexico, Argentina, and even the United States.

PALIMPSESTO

5) Based on your research on Brazilian and Cuban literature, which contemporary literary characters would you highlight that do not perform the expected stereotypes of Black men?

MATTHEW PETTWAY

My main focus regarding contemporary Cuban narration is not fiction, it is testimonial literature. Taking this into consideration, I can point out the following Afro-Cuban male characters who do not fall into stereotypes. In *Reyita, sencillamente* – the story of a nonagenarian Black woman – we have the representation of her son Monín as an anti-dictatorship insurgent who confronted Fulgencio Batista's regime in favor of socialism, but tragically died at the hands of the North American empire in a terrorist

attack. In this narration, Monín is a courageous character, a Black heroic archetype somewhat similar to the first character in Cuban letters by Salvador Golomón, from the epic poem *Espejo de paciencia* (1608), an enslaved soldier who defends the island from French corsairs. I must suggest another work of testimony: *Biografía de un cimarrón*. *Biografía de un cimarrón* tells the story of Esteban Montejo, a Cuban quilombola who became an insurgent fighting for Cuban independence in the War of 1895. Written in the first person by the ethnographer Miguel Barnet, the book manages to overcome archetypes, recounting intimate details of his self-emancipation, his beliefs, his private life, and his Afro-Cuban spirituality. In addition to these textual examples, I want to highlight the Cuban film titled *Yuli*, which autobiographically narrates the life of Carlos Acosta, the first Afro-Cuban dancer who performed with the Royal Ballet in London. Although the story told in the film is not fiction, I think it is very important to think of Acosta as a Black male character for multiple reasons. The world of professional dance, and particularly ballet, is considered a delicate, gentle, and feminine art. However, the autobiographical film portrays Acosta as a boy who likes to dance Michael Jackson's pop music, but wants nothing to do with ballet, as it is considered something for homosexuals. His father, a Black proletarian man, insists that his son use his talent to be a great artist. The film uses the figure of Ogum, orisha of war, as the saint who is in the head of both father and son. In this way, the son learns to channel Ogum's warrior energy to become the best Cuban dancer in the world and forgive his father for abusing him in this way, achieving a balance in his conception of masculinity. I know much less about Brazilian literature in general. However, I think that *Eles* – Vagner Amaro's collection of short stories – offers male characters that deserve to be studied.

PALIMPSESTO

6) Considering the scenario in Brazil and Latin America, how do you observe the dynamics between Black, white, and non-white men, given the vulnerability of Black men in patriarchal and racist society?

MATTHEW PETTWAY

Unfortunately, I don't think I have enough knowledge of Brazilian sociology to answer this question.

PALIMPSESTO

7) Why do studies on Black masculinity not encompass the issues that permeate Black and Latin American women? Given the context of oppression of the patriarchal system, how do you observe the role of Black women in this process?

MATTHEW PETTWAY

In my view, the objective of studies on Black Brazilian and American men is not to invisibilize Black women, but to create theoretical space for the re-reading of the racialized man. It is necessary to take into account that the slave trade represents a great rupture in the definitions of African subjectivity, thus altering the balance in relations between African men and African women. I do not mean that there was an idealistic social harmony between genders in pre-colonial African kingdoms, but that there was a complementarity between the masculine and feminine spheres in their cosmology and cultural practices. So, it seems that what exists in post-emancipation Brazil, as a Black community, is a residue of forgotten, but unhealed, traumas. As I said before, patriarchy tries to use women for procreation, while denying them power. Sometimes, the subordinate woman can be integrated into the patriarchal system through heterosexual marriage. But men from the racially subordinate group are considered potential combatants who could act against the system. Therefore, the patriarchal system tries to remove the subordinate man from civil society and, in some radical cases, eradicate him completely through incarceration or military service, as happens in contemporary Brazil. But more than anything else, it is a question of how Black women and Black men can build a complementarity based on mutual respect as members of the same diasporic community.

Matthew Pettway: He is an Associate Professor of Spanish at the University of South Alabama, where he collaborates with the Afro-American Studies Program. Pettway teaches Latin American and Afro-Latin American literature. In 2013, he was invited to the University of Kansas, where he was named Langston Hughes Visiting Professor. A year later, he was invited to be a visiting researcher at the University of Texas, where he explored the Latin American Studies Collections at the LILAS-Benson Library. In 2019, the Federal University of Ceará invited Dr. Pettway to teach a postgraduate class and offer a keynote lecture at the interdisciplinary studies conference. Dr. Pettway has published six peer-reviewed articles and book chapters. His first monograph, *Cuban Literature in*

the Age of Black Insurrection: Manzano, Plácido and Afro-Latino Religion, was published by the University Press of Mississippi. Pettway has been invited to give academic lectures about his book on four continents, visiting countries as diverse as Japan, Morocco, the United States, and Brazil. His greatest honor was the invitation to the State University of Rio de Janeiro as a Fulbright Scholar 2024-2025, where he launched a new project on the ethics of African masculinity in slave society.

Danielle da Silva Leal: She holds a degree in Literature – Portuguese/Literatures from UERJ, a specialization in Brazilian Literature from UERJ, and a master's degree in Brazilian Literature from UERJ. She is a doctoral candidate in Brazilian Literature at UERJ. Her research focuses on the literary production of Eliana Alves Cruz. She is a member of the research group "Narratives of Black Women as a field of investigation and a strategic universe for confronting institutional racism in the SUS" at Fiocruz.

Hanny Saraiva Ferreira: She holds a degree in Literature – English/Literatures from UERJ, a specialization in Publishing – Book Market from IUPERJ/UCAM, and a master's degree in Literature, Culture, and Contemporaneity from PUC-Rio. She is a member of the Laboratory of Interdisciplinary Studies and Research on the African Continent and Afro-Diasporas – LEPECAD/PUC-Rio, where she researches speculative and Afrofuturist fiction. Author of four fiction books, she is a member of the Asian & Brazilian Women Writers Collective.

Quando a literatura, oralitura: diálogos afrofuturistas com Lu Ain-Zaila

Lu Ain-Zaila (PUC-Rio)

Entrevistadoras

Danielle da Silva Leal (UERJ)

Hanny Saraiva Ferreira (PUC-Rio)

PALIMPSESTO

1) Como você define a ficção afrofuturista brasileira? O que ela se difere e se aproxima da ficção afrofuturista de outros lugares da América Latina e América Central?

LU AIN-ZAILA

Nossas ficções são narrativas que elaboramos carregadas de valores filosóficos e marcas culturais de povos negros em qualquer espaço, universo, temporalidade. Esta característica é muito real e vibrante no Brasil, mas não posso afirmar sobre a América Latina porque nossos contatos ainda são escassos. Mas as literaturas negras latinas se fazem das memórias e manifestações como meios de inspiração ficcional e nossa ideia de tecnologia e tecnocultura com certeza serão mais abrangentes do que a simples conexão com maquinários. E do pouco que sei é algo começando, mais jovem que nossa história, então esperemos.

Porém, mesmo tendo um campo de escrita jovem que acabou de fazer dez anos, isto não veio do nada, tem esteio de uma realidade democrática e de direitos que não existiam, somos frutos desta geração. Outros países latinos estão experimentando certas questões políticas e sociais que nos afetaram há vinte, trinta anos e fazem parte da nossa construção social e psicológica, mas com o adendo de ter linhas do tempo para as quais podem olhar e corrigir trajetórias. Isto é importante.

A vontade e a visão de quem está fazendo por aí está bebendo em fontes diversas. E quando falamos de diferenças também falamos do tamanho desta população que acaba expandido esta ocupação em comparação a países onde a população negra é menor. E no geral seria mais fácil investigar ficções especulativas negras ao invés de afrofuturistas, pois a velocidade do processo está sendo bem diferente em cada lugar.

PALIMPSESTO

2) Podemos perceber que há uma predominância de personagens femininas em suas obras, é intencional? Quais os processos criativos que você escolhe na construção desse protagonismo feminino?

LU AIN-ZAILA

Sim, há uma intencionalidade porque começamos do zero, então para mim fez sentido escrever histórias com protagonistas negras sem o peso de lacuna presencial no afrofuturismo, mas ainda precisamos de muitas presenças para termos mais variedades de protagonismo. O caminho literário não é fácil, é negro, e isto marca tanto os acessos da autoria como os acessos deste movimento que tem dados passos bem interessantes, apesar das dificuldades econômicas.

E meu processo criativo se dá especialmente pensando elas como muntu, pessoas que têm um potencial, energia vital que transcende o gênero, mas que ao mesmo tempo se conecta. A base de pesquisa é a mesma, os conhecimentos e valores também, mas o desenvolvimento vai se dando na medida do aprimorar da história e isto as faz o que são, sem limites inspirativos.

PALIMPSESTO

3) Pensando nas obras produzidas no Sul do mundo, o aquilombar como dispositivo de resistência e embate cultural pode ser encontrado no campo da ficção afrofuturista brasileira? Se sim, como ele se organiza? Se não, como ele poderia ser praticado?

LU AIN-ZAILA

Todas as movimentações negras têm este propósito de resistência e persistência em afirmar que estamos aqui para viver e nos mantermos pessoas íntegras em nossos termos. A literatura afrofuturista é uma literatura negra que especula, um campo mais elaborativo que tem no uso dos elementos culturais, históricos, filosóficos, sociais, tecnológicos e etc. este aquilombamento que Beatriz Nascimento identificou em nossa população através das vivências e aproximações/separações em momentos políticos, sociais, de afirmação, entre outros. Este aquilombar não nos chega de forma tão consciente, mas na construção de ser negro se aprimora pela experiência e consciência da identidade negra que vamos moldando. A ideia de protagonismo autoral e protagonistas negros já nos dá um lugar para começar o processo de conscientização aquilombado entre

vida e literatura, marcado pelos encontros e questionamentos. E isso fica evidente na movimentação literária afrofuturista.

PALIMPSESTO

4) Outro ponto que podemos destacar em suas obras é a herança cultural dos povos africanos, tendo como base a relevância da palavra e a ancestralidade. Para você, qual a importância da oralidade e da oratura africana tradicional nas obras afrofuturistas?

LU AIN-ZAILA

Esta é uma marca afrofuturista, da literatura negra. Esta identificação nos dá laços com nossa história, cultura e tudo o que está de pé e escrito. Não podemos dizer que temos oratura porque não tivemos chance de uma tradição oral nos termos que acontece num país africano. O que aprendemos por livros e depoimentos escritos/orais aqui é de outra ordem, temos as manifestações que falam, sim, mas não é um acesso normalizado ao corpo negro. Já lá é coisa que começa no berço, tá na língua, no provérbio, na comida, é cotidiano, não se pergunta, é. Então entendemos que não temos oratura.

Aqui é uma afrodíaspóra e isto marca bem como corpos negros vieram parar aqui e em outros continentes, pela escravidão. Então o que temos aqui são as variações: a oralidade, a oralitura, a grafia da memória, a memória em si, leituras de filósofos negros, de Leda Martins, de Azoilda Loretto e de quem nos ensina entre o aqui e lá. Então nos reconstruímos pelos vestígios, encontros, persistências e tudo o mais que veio e se manteve pela memória passada que vai além da ideia escrita, é um universo não medido pelas formas.

PALIMPSESTO

5) O cenário literário brasileiro tem crescido bastante, sobretudo com a ampliação e maior divulgação de obras protagonizadas e escritas por autores/as negros/as. Apesar disso, o número de leitores no Brasil, sobretudo de jovens, tem diminuído. De que maneira a literatura afrofuturista pode incentivar as crianças e adolescentes a lerem diante dessa realidade tecnológica que estamos vivendo?

LU AIN-ZAILA

Não há como o universo literário crescer sem leitores ao mesmo tempo que literatura negra nunca figurou como parte do mercado editorial sistemicamente e de fato. Não dá para afirmar tal coisa e a literatura afrofuturista está muito mais fora deste mercado oficial do que dentro, incluindo os locais e modos de circulação. Se pensarmos as tais pesquisas, não me lembro delas em qualquer periferia, em qualquer evento fragmentado de literatura negra, então o tal universo investigado é o mesmo do cânone com poucas diferenças. Assim, o que temos são dados de vestígios, ao redor e quem está por aí fazendo não vê esta diminuição, mas um aumento que não será registrado, já disse Samuel Delany em *Racismo e Ficção Científica*, sobre quando vão começar a se preocupar. Portanto, é óbvio que neste mercado não estou e tantas outras autorias também.

Mas nem sei se devemos depender deste mercado para elaborar dados, pensando aqui em Marcelo Paixão na época do IDH, talvez devamos construir meios mais de fazer isto e o pensamento como guia ser outro, também, pensando nas gerações formadas por aí em dados que nunca ouviram o seu nome. É suspeito e seus dados devem ser vistos com cautela também.

Assim, posso dizer que já incentivamos a leitura pelas movimentações que fazemos e que não há este mundo internético idealizado e sim um problema de acesso à literatura que escolas sem acervos dignos não vão dar conta, o formato do PNLD não colabora, mediadores de leitura são uma alucinação quando deveriam ao menos estar nos centros culturais dos municípios e não existe ônibus de circulação para mover turmas, a corrupção por si só já é um entrave desde a merenda. Enfim, a falta de projeto é um projeto de alienação a derrubar. E a internet por si só não é um objeto de afastamento, temos que considerar como uma ferramenta de disputa de diálogo e que pode ser meio para ler também. É um processo de longo prazo que já está num movimento não coeso de transformação, então que continuemos fazendo até ver a diferença.

PALIMPSESTO

6) O território e os cenários periféricos sempre aparecem em seus enredos. Como as territorialidades podem ser inseridas nas obras afrofuturistas para que os imaginários culturais sejam descolonizados?

LU AIN-ZAILA

Já fiz histórias no espaço, outros planetas, mas mesclar as territorialidades de pessoas negras é algo que muda a nossa visão de valor das vidas presentes ali. Mas você precisa se colocar como testemunha da memória. Que locais negros históricos você visitou? Tem política de Estado para o turismo destes espaços ou é coisa “à parte” incluindo os recursos para patrimônios? Essa é uma questão o tempo inteiro quando escrevemos, mesmo sem diretamente lidar, porque elaborar e entender o território e as territorialidades neles é um sistema de sentidos construídos por pessoas, Milton Santos ensinou bem isto.

Daí terei consciência que minha história com o tempo será esquecida, mas o que fica dela é a chave de virada. A importância de quem está ali na narrativa e a certeza de que são lugares possíveis para contar histórias, não focando nas dificuldades como mote, mas focando nas melhorias, no direito à vida e isto é relevante.

Assim nos tornamos um território cognitivo, corpo de narrativas de uma territorialidade mesclada, onde as pessoas negras e as profissões que exercem também são questões a lidarmos, pois quem nos ensinou que pessoas negras que vendem comida, lanche, consertam carros, são empregadas não podem ser decisivas quando foram elas para muitos de nós que tornaram possível nos formarmos nos trâmites do sistema? É preciso autocriticar a ideia de valor das pessoas, importando o que é de fato uma pessoa, para além do status social.

PALIMPSESTO

7) Aproveitando o gancho da pergunta anterior, tendo em vista o crescente debate em torno da educação antirracista e da consolidação da Lei 10.639/03, como podemos pensar a desconstrução de histórias únicas por meio da literatura afro-brasileira e afrofuturista?

LU AIN-ZAILA

É um movimento árduo da literatura negra como um todo e também assumido pela afrofuturista como parte. A ideia afrofuturista é um meio interessante para mobilizar todas as ideias, mas no ambiente escolar também é uma ferramenta e tanto de debate e diversão. Neste campo, temos a Prof. Dra. Helena Rocha do UFPA – Belém/PA com mestrado e doutorado na prática de sala de aula, com materiais disponíveis gratuitamente, com a metodologia Cartodiversidade, com a primeira disciplina de Relações Etnicorraciais a ter

o afrofuturismo como conteúdo dentro de uma obrigatória, formando pessoas de cursos diversos em licenciaturas, mostrando a possibilidade das literaturas em inúmeras disciplinas e acredite, não precisamos de computadores para isto, não como regra.

É uma abertura e tanto porque a palavra tecnologia é muito da ideia de máquina e isto não nos ajuda porque temos muitas gambiarras, mais que tecnologias dentro do que o mercado nomeia assim. Então como ficam as tecnologias cotidianas ou ancestrais? Muitas vezes chamo de artefatos, saberes como já eram chamadas porque na busca da internet os termos se perdem, somam sentidos e temos que ter cuidado para não estarmos buscando graus de valor em lugares errados.

Então para mim, a educação se encontrando com a literatura afrofuturista é importante e o que mais temos acontecendo, diante de outras vertentes de artes afrofuturistas porque é a das ideias que chegam rápido, na mão, no e-mail, no link, carrega os valores implícitos, vão direto à memória, instigam o imaginário em detalhes de corpos, vozes, trazem cheiros e sensações que nunca tínhamos conectado antes em tais termos, com vigor central até. E não pede meios mais elaborados de transmissão. É a palavra senso sempre nossa comunicação mais efetiva. E imediata.

PALIMPSESTO

8) Levando em consideração que precisamos sulear mais nossas referências, quem você destacaria no cenário afrofuturista contemporâneo e que merece ser mencionado(a)?

LU AIN-ZAILA

Não tem um nome, tem um universo de conhecimento e pessoas fazendo de todo o lugar. Estamos começando, mesmo que acreditem ser dez anos muito, não é. Não tem um boom, é uma movimentação negra que tem muito trabalho pela frente, imaginações e precisamos que leiam nossas narrativas e assumam como referências nossos pensamentos para entender do que se trata a literatura afrofuturista. Mas num país que nega o lugar de filósofo a Nêgo Bispo, não há dúvidas que o caminho é longo.

A estrutura acadêmica ainda não permite que nossa expertise esteja presente em bancas, então quem tem feito currículo sobre nossos corpos? Algo que antecede este movimento e isto é um problema sério.

Então, precisamos que esta história seja registrada em seus devidos termos, através do pensamento negro, principalmente. Não há como falar desta literatura com discursos de sulear e praticando as mesmas invisibilidades de sempre. Esta é uma dívida

que deve ser cobrada também do meio acadêmico, do seu papel como lugar de pensamento social brasileiro que o fez historicamente em nosso desfavor e ainda não assumiu o compromisso ético de desfazer o que fez para criar e manter a lacuna sociológica (Sociologia da Lacuna), como bem nomeou Mário Augusto de Medeiros.

Lu Ain-Zaila: é mestranda em Letras (PUC-Rio). Pedagoga e Escritora afrofuturista das obras *Duologia Brasil 2408 – (In)Verdades e(R)Evolução*, relançado na Editora Kitembo/SP; *Sankofia e Ìségún* (2019), contos em antologias, avulsos, e realiza pesquisas relacionadas à educação e literatura afrofuturista. Foi júri no Prêmio São Paulo de Literatura 2024 e se debruça sobre a importância de imaginar e concretizar afrofuturos e futuros positivos.

Danielle da Silva Leal: possui graduação em Letras – Português/Literaturas pela UERJ, especialização em Literatura Brasileira pela UERJ e mestrado em Literatura Brasileira pela UERJ. É doutoranda em Literatura Brasileira pela UERJ. Sua pesquisa tem como foco a produção literária de Eliana Alves Cruz. É integrante do grupo de pesquisa “Narrativas de Mulheres Negras como campo de investigação e universo estratégico para o enfrentamento do racismo institucional no SUS” da Fiocruz.

Hanny Saraiva Ferreira: possui graduação em Letras – Inglês/Literaturas pela UERJ, especialização em Editoração – Mercado do livro pelo IUPERJ/UCAM e mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. É integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente Africano e as Afro-diásporas – LEPECAD/PUC-Rio, onde pesquisa ficção especulativa e afrofuturista. Autora de quatro livros de ficção, é integrante do Coletivo Escritoras Asiáticas & Brasileiras.

When literature, oraliture: Afrofuturist dialogues with Lu Ain-Zaila

Lu Ain-Zaila (PUC-Rio)

Interviewers

Danielle Leal (UERJ)

Hanny Saraiva (PUC-Rio)

PALIMPSESTO

1) How do you define Brazilian Afrofuturist fiction? How does it differ from and resemble Afrofuturist fiction from other parts of Latin America and Central America?

LU AIN-ZAILA

Our fictions are narratives we elaborate, laden with philosophical values and cultural markers of Black peoples in any space, universe, or temporality. This characteristic is very real and vibrant in Brazil, but I cannot affirm it for Latin America because our contacts are still scarce. But Latin Black literatures are made from memories and manifestations as means of fictional inspiration, and our idea of technology and technoculture will certainly be more comprehensive than a simple connection with machinery. And from what little I know, it's something just beginning, younger than our history, so let's wait. However, even having a young field of writing that just turned ten years old, this didn't come out of nowhere; it is supported by a democratic reality and rights that didn't exist; we are fruits of this generation. Other Latin countries are experiencing certain political and social issues that affected us twenty, thirty years ago and are part of our social and psychological construction, but with the added benefit of having timelines they can look at and correct trajectories. This is important.

The will and vision of those doing it out there are drawing from diverse sources. And when we talk about differences, we also talk about the size of this population, which ends up expanding this occupation compared to countries where the Black population is smaller. And in general, it would be easier to investigate Black speculative fictions instead of Afrofuturist ones, because the speed of the process is very different in each place.

PALIMPSESTO

2) We can see a predominance of female characters in your works; is this intentional? What creative processes do you choose in constructing this female protagonism?

LU AIN-ZAILA

Yes, there is an intentionality because we started from scratch, so for me, it made sense to write stories with Black protagonists without the burden of a present gap in Afrofuturism, but we still need many presences to have more varieties of protagonism. The literary path is not easy; it is Black, and this marks both the access of authorship and the access of this movement, which has taken very interesting steps despite economic difficulties. And my creative process occurs especially by thinking of them as *muntu*, people who have potential, vital energy that transcends gender but at the same time connects. The research base is the same, the knowledge and values too, but the development happens as the story improves, and this makes them what they are, without inspirational limits.

PALIMPSESTO

3) Thinking about works produced in the Global South, can *aquilombar* (the act of forming a quilombo/community of resistance) as a device of resistance and cultural clash be found in Brazilian Afrofuturist fiction? If so, how is it organized? If not, how could it be practiced?

LU AIN-ZAILA

All Black movements have this purpose of resistance and persistence in affirming that we are here to live and maintain ourselves as integral people on our own terms. Afrofuturist literature is a Black literature that speculates, a more elaborate field that uses cultural, historical, philosophical, social, technological elements, etc., this *aquilombamento* that Beatriz Nascimento identified in our population through experiences and approximations/separations in political, social, and affirmation moments, among others. This *aquilombar* does not reach us in such a conscious way, but in the construction of being Black, it improves through experience and awareness of the Black identity that we are shaping. The idea of authorial protagonism and Black protagonists already gives us a place to start the *aquilombado* conscientization process between life

and literature, marked by encounters and questioning. And this is evident in the Afrofuturist literary movement.

PALIMPSESTO

4) Another point we can highlight in your works is the cultural heritage of African peoples, based on the relevance of the word and ancestry. For you, what is the importance of orality and traditional African orality in Afrofuturist works?

LU AIN-ZAILA

This is an Afrofuturist mark, of Black literature. This identification gives us ties to our history, culture, and everything that stands and is written. We cannot say we have orality because we didn't have the chance for an oral tradition in the terms that happen in an African country. What we learn from books and written/oral testimonies here is of another order; we have manifestations that speak, yes, but it is not a normalized access to the Black body. There, it's something that starts in the cradle, it's in the language, in the proverb, in the food, it's daily, you don't ask, it just is. So we understand that we don't have orality. Here is an Afro-diaspora, and this clearly marks how Black bodies came to be here and in other continents, through slavery. So what we have here are the variations: orality, orality, the writing of memory, memory itself, readings of Black philosophers, of Leda Martins, of Azoilda Loretto, and of those who teach us between here and there. So we reconstruct ourselves through vestiges, encounters, persistence, and everything else that came and was maintained by passed memory that goes beyond the written idea; it is a universe not measured by forms.

PALIMPSESTO

5) The Brazilian literary scene has grown considerably, especially with the expansion and greater dissemination of works featuring and written by Black authors. Despite this, the number of readers in Brazil, especially young people, has decreased. How can Afrofuturist literature encourage children and teenagers to read in this technological reality we are living in?

LU AIN-ZAILA

There's no way the literary universe can grow without readers, at the same time that Black literature has never systematically and truly figured as part of the publishing

market. One cannot affirm such a thing, and Afrofuturist literature is much more outside this official market than within it, including the places and modes of circulation. If we consider such research, I don't remember it in any periphery, in any fragmented Black literature event, so the universe investigated is the same as the canon with few differences. Thus, what we have are data of vestiges, around, and those who are doing it out there don't see this decrease, but an increase that will not be registered, as Samuel Delany already said in *Racism and Science Fiction*, about when they will start to worry. Therefore, it is obvious that I am not in this market, and so many other authors are not either. But I don't even know if we should depend on this market to elaborate data, thinking here of Marcelo Paixão at the time of the HDI; perhaps we should build other means to do this, and the guiding thought should also be different, thinking about the generations formed out there with data that never heard their name. It is suspicious, and its data should also be viewed with caution. Thus, I can say that we already encourage reading through the movements we make, and that there is no such idealized internet world, but rather a problem of access to literature that schools without decent collections will not be able to handle, the PNLD format does not help, reading mediators are a hallucination when they should at least be in municipal cultural centers, and there are no circulating buses to move classes, corruption itself is an obstacle starting from school meals. In short, the lack of a project is a project of alienation to be overthrown. And the internet itself is not an object of detachment; we must consider it as a tool for dialogue dispute and that it can also be a means to read. It is a long-term process that is already in a non-cohesive movement of transformation, so let's keep doing it until we see the difference.

PALIMPSESTO

6) Territory and peripheral scenarios always appear in your plots. How can territorialities be inserted into Afrofuturist works so that cultural imaginaries are decolonized?

LU AIN-ZAILA

I have already written stories in space, on other planets, but mixing the territorialities of Black people is something that changes our vision of the value of the lives present there. But you need to place yourself as a witness to memory. What historical Black places have you visited? Is there a state policy for tourism in these spaces, or is it something "apart," including resources for heritage sites? This is a constant question when

we write, even without directly dealing with it, because elaborating and understanding the territory and the territorialities within it is a system of meanings constructed by people, as Milton Santos taught so well. Hence, I will be aware that my story will eventually be forgotten, but what remains of it is the turning point. The importance of who is there in the narrative and the certainty that these are possible places to tell stories, not focusing on difficulties as a motive, but focusing on improvements, on the right to life, and this is relevant.

Thus, we become a cognitive territory, a body of narratives of a mixed territoriality, where Black people and the professions they exercise are also issues we must deal with, because who taught us that Black people who sell food, snacks, fix cars, are employees cannot be decisive when it was they, for many of us, who made it possible for us to graduate within the system's procedures? It is necessary to self-criticize the idea of people's value, importing what a person truly is, beyond social status.

PALIMPSESTO

7) Following up on the previous question, given the growing debate around anti-racist education and the consolidation of Law 10.639/03, how can we think about deconstructing single stories through Afro-Brazilian and Afrofuturist literature?

LU AIN-ZAILA

It is an arduous movement of Black literature as a whole and also embraced by Afrofuturism as a part. The Afrofuturist idea is an interesting means to mobilize all ideas, but in the school environment, it is also a powerful tool for debate and fun. In this field, we have Prof. Dr. Helena Rocha from UFPA – Belém/PA with master's and doctorate degrees in classroom practice, with freely available materials, with the Cartodiversidade methodology, with the first discipline of Ethnic-Racial Relations to have Afrofuturism as content within a mandatory course, training people from various courses in licentiates, showing the possibility of literatures in countless disciplines, and believe me, we don't need computers for this, not as a rule. It's a huge opening because the word technology is very much about the idea of machines, and this doesn't help us because we have many *gambiarra*s (makeshifts/hacks), more than technologies within what the market names as such. So what about everyday or ancestral technologies? Many times I call them artifacts, knowledges as they were already called because in internet searches the terms get lost, add meanings, and we have to be careful not to be looking for degrees of value in the

wrong places. So for me, education meeting Afrofuturist literature is important and what we have happening most, compared to other branches of Afrofuturist arts, because it is the one whose ideas arrive quickly, by hand, by email, by link, carries implicit values, goes directly to memory, instigates the imagination in details of bodies, voices, brings smells and sensations that we had never connected before in such terms, with central vigor even. And it doesn't require more elaborate means of transmission. The word sense is always our most effective and immediate communication.

PALIMPSESTO

8) Taking into account that we need to "southernize" our references more, who would you highlight in the contemporary Afrofuturist scene that deserves to be mentioned?

LU AIN-ZAILA

There isn't one name; there's a universe of knowledge and people doing it from everywhere. We are just beginning, even if they believe ten years is a lot, it's not. There isn't a boom; it's a Black movement that has a lot of work ahead, imaginations, and we need people to read our narratives and take our thoughts as references to understand what Afrofuturist literature is about. But in a country that denies the place of philosopher to Nêgo Bispo, there's no doubt the path is long.

The academic structure still doesn't allow our expertise to be present on examination boards, so who has been building curricula about our bodies? Something that precedes this movement, and this is a very serious problem. So, we need this history to be recorded in its proper terms, mainly through Black thought. There's no way to talk about this literature with discourses of "southernizing" while practicing the same invisibilities as always. This is a debt that should also be charged to academia, to its role as a place of Brazilian social thought that historically acted against us and has not yet committed ethically to undo what it did to create and maintain the sociological gap (Sociology of the Gap), as Mário Augusto de Medeiros so well named it.

Lu Ain-Zaila: She is a master's student in Literature (PUC-Rio). Pedagogue and Afrofuturist writer of the works *Duologia Brasil 2408 – (In)Verdades e(R)Evolução*, re-released by Editora Kitembo/SP; *Sankofia* and *Ìségún* (2019), short stories in anthologies, individual pieces, and conducts research related to Afrofuturist education and literature.

She was a jury member for the São Paulo Literature Prize 2024 and focuses on the importance of imagining and concretizing Afrofutures and positive futures.

Danielle da Silva Leal: She holds a degree in Literature – Portuguese/Literatures from UERJ, a specialization in Brazilian Literature from UERJ, and a master's degree in Brazilian Literature from UERJ. She is a doctoral candidate in Brazilian Literature at UERJ. Her research focuses on the literary production of Eliana Alves Cruz. She is a member of the research group "Narratives of Black Women as a field of investigation and a strategic universe for confronting institutional racism in the SUS" at Fiocruz.

Hanny Saraiva Ferreira: She holds a degree in Literature – English/Literatures from UERJ, a specialization in Publishing – Book Market from IUPERJ/UCAM, and a master's degree in Literature, Culture, and Contemporaneity from PUC-Rio. She is a member of the Laboratory of Interdisciplinary Studies and Research on the African Continent and Afro-Diasporas – LEPECAD/PUC-Rio, where she researches speculative and Afrofuturist fiction. Author of four fiction books, she is a member of the Asian & Brazilian Women Writers Collective.

À escuta do grito do tambor: um breve estudo da poesia de Carlos de Assumpção

*Listening to the drum cry:
a brief study of Carlos de Assumpção's poetry*

Vinicius Rangel Bertho da Silva
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

vinnieprof@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>

RESUMO:

O presente artigo tem por objetivo principal fazer um estudo breve da poesia de Carlos de Assumpção (1927). Graças ao trabalho do professor e poeta Alberto Pucheu, que organizou e se encarregou do posfácio da publicação que reuniu os poemas de Assumpção em *Não pararei de gritar* (Companhia das Letras, 2020), mais leitores passaram a conhecer o trabalho do poeta. Os poemas selecionados para serem analisados neste artigo versam sobre preconceito racial e valores culturais ligados à ancestralidade por meio da imagem do *tambor*, instrumento musical que reflete a luta do povo negro. Além disso, este estudo tem o objetivo de promover uma leitura do estilo e da estrutura poética do trabalho poético de Assumpção na medida em que os elementos estilísticos de seus textos são identificados no decorrer da leitura.

Palavras-chave: Carlos de Assumpção; Literatura Brasileira; poesia; tambor; racismo.

ABSTRACT:

The main objective of this paper is to conduct a brief study of Carlos de Assumpção's poetry (1927). Thanks to the work of professor and poet Alberto Pucheu, who organized and wrote the afterword for the publication that compiled Assumpção's poems in *I Won't Stop Screaming* (2020), more readers have become more acquainted with the poet's work. The poems selected for analysis in this article address themes of racial prejudice and cultural values linked to ancestry through the image of the drum, a musical instrument symbolizing the struggle of black people. In addition, this study aims to provide an interpretation of the style and poetic structure of Assumpção's literary work by identifying the stylistic elements in his texts throughout reading.

Keywords: Carlos de Assumpção; Brazilian Literature; poetry; drum; racism.

PALAVRAS INICIAIS – LUTAR PELA ESCRITA: UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE CARLOS DE ASSUMPÇÃO

Em junho de 2019, o professor e poeta Alberto Pucheu — Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) —, tomou conhecimento de que um autor negro do interior de São Paulo já havia publicado cinco livros de poesia, porém com circulação restrita. O nome do ilustre desconhecido era Carlos de Assumpção — nascido na cidade de Tietê (SP) em 1927, radicado em Franca desde o final dos anos 1960, e de origem humilde: filho de um pai analfabeto e exímio contador de histórias e de uma mãe alfabetizada, lavadeira, amante de poesia brasileira e militante. Um detalhe interessante sobre o poeta é digno de registro: o cantor e compositor Itamar Assumpção, um dos principais expoentes da vanguarda paulistana, é primo distante de Carlos, todavia nunca tiveram contato (cf. Pucheu *In Assumpção*, 2020, p. 157-158).

O trabalho com a poesia, como se sabe, não gera rendimentos suficientes para viver um estilo de vida digno no Brasil — Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes são exemplos de tamanho fato. Se pensarmos na realidade de um poeta negro em um país como o Brasil, cuja economia foi alicerçada por um regime escravocrata por séculos, as probabilidades de garantir o pão única e somente por meio da escrita de poesia são ainda mais remotas. Ao termos em vista que, desde o século XIX, uma visão estigmatizada sobre os sujeitos afrodescendentes foi consolidada na sociedade brasileira com o intuito de privilegiar as elites brancas que sempre dominaram os rumos da nação:

Finda a escravidão, o negro, em grande quantidade no país, poderia querer alçar voo em direção aos lugares dos brancos, poderia acreditar em sua cidadania e exigir direitos iguais, poderia crer que, de fato, era livre. Toda a construção do movimento abolicionista e da própria Abolição como um movimento de brancos em favor dos negros que deveriam ser-lhes gratos, prova o interesse de que o negro fosse sempre submisso aos desejos da elite e se adequasse às suas exigências. Se a imagem do negro pacífico e passivo serviu em um dado momento à manutenção da ordem, [...] fazia-se mister inverter esse quadro, demonstrando o quanto ele era nocivo e prejudicial a um país que se lançava ao desenvolvimento. Ao ressaltar o caráter selvagem e em nada propenso à civilização do negro tentava-se provar que ele jamais poderia ser um cidadão (como o branco, como o imigrante) (Santos, 2002, p. 130).

Levando em consideração o percurso histórico dos corpos negros na sociedade brasileira, é preciso ressaltar que Carlos de Assumpção não teve a oportunidade de desenvolver uma vida profissional tendo a escrita como atividade profissional principal, mas como ofício paralelo: foi professor primário em escolas do interior paulista e, depois

de completar 40 anos de idade, ingressou no ensino superior, condição que poucas pessoas de sua classe social tiveram a oportunidade de vivenciar. O poeta cursou Letras (Português/Francês) e Direito na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) (cf. Pucheu *IN* Assumpção, 2020, p. 158).

Graças ao encontro da poesia de Carlos de Assumpção com Alberto Pucheu, a editora Companhia das Letras publicou *Não pararei de gritar — Poemas reunidos* em 2020, com organização e posfácio do próprio Pucheu. A iniciativa da renomada editora vai muito além da consagração de ações afirmativas em prol de escritores negros: é a oportunidade derradeira para que um poeta afrodescendente, ainda em vida, não tenha sua escrita relegada ao esquecimento ou restrita a círculos muito específicos na medida em que suas obras passam a ter um público leitor mais extenso. No entanto, é preciso salientar que a iniciativa de Alberto Pucheu não é de todo inédita se levarmos em consideração que a construção de um cânone sobre a literatura brasileira produzida por autores negros é uma preocupação que tem se observado há décadas, conforme observa Eduardo de Assis Duarte:

Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então, cresce da mesma forma, mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, foram objeto quase que exclusivo de pesquisadores estrangeiros.

Isto posto, a proposta deste artigo é de fazer uma breve análise da poesia de Carlos de Assumpção, tendo em vista como os estudos críticos compreendem as relações existentes entre oralidade e escrita e considerando a temática dos textos escolhidos. Entretanto, é preciso advertir que, por questões de espaço a urgência em trazer a produção artística de um poeta menos conhecido (portanto nada canônico no que diz respeito aos parâmetros da crítica literária brasileira) e a ousadia de tecer análises de poemas menos conhecidos por parte do público e dos estudiosos) requerem por si só a sua dose de desafio, não excluindo a possibilidade de expandir possíveis análises futuras à luz de pensadores cujas contribuições em torno do tema são de extrema importância.

PENSAR A ESCUTA

Em um dos textos que compõem seu livro *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes (1990) aponta as diferenças entre *ouvir* e *escutar*. Para o pensador, o primeiro ato é fruto

de um fenômeno fisiológico; o segundo, por sua vez, é um exercício psicológico, que “só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção” (1990, p. 27). Não menos importante, para Barthes, a escuta é uma espécie de “exercício de uma função de *inteligência*, isto é, de seleção” (p. 218, 1990, grifo do autor). Não menos importante, vale destacar as reflexões de Jean-Luc Nancy (2013) em torno do conceito de *escuta*. Em linhas gerais, o filósofo compreende a audição como um fenômeno que “invade” o corpo humano por meio de ondulações que nos obriga a “estender as orelhas” para obter a busca de possíveis sentidos para o que está sendo dito pelo seu interlocutor:

[...] escutar é estar inclinado para um sentido possível, não imediatamente acessível e não apenas proveniente de uma voz humana, de uma fala, ex. escutar um pássaro, um tambor já é compreender ao menos o esboço de uma situação, ou [...] escutamos aquele que profere um discurso que queremos compreender, ou escutamos aquilo que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou ainda escutamos aquilo a que chamamos música (Nancy, 2013, p. 163).

Partindo das reflexões de Barthes e Nancy, o presente artigo propõe um exercício de escuta da poesia de Carlos de Assumpção. Sendo assim, cabe levantamento da seguinte pergunta: o que precisa ser feito para escutarmos a voz poética que se manifesta na obra de Assumpção? Algumas respostas possíveis podem ser apresentadas: 1.^a) ter conhecimento pleno da condição dos negros no Brasil (ontem e hoje); 2.^a) observar os temas abordados pela poesia de Carlos de Assumpção; 3.^a) analisar como o poeta trabalha os dois fatores mencionados anteriormente por meio da linguagem poética.

A princípio, é salutar observarmos que, em geral, os poemas de Carlos de Assumpção foram escritos para serem recitados em público. Se levarmos em consideração que a produção literária de autores negros possuía espaços de circulação muito mais restritos na década de 1950, quando o poeta começou a dizer seus textos em eventos públicos (cf. Pucheu *IN* Assumpção, 2020, p. 159), tal percurso era algo completamente natural, pois ao longo da história das artes brasileiras, autores brancos sempre tiveram acesso mais facilitado ao mercado editorial do que escritores negros. O poeta negro, para ser ouvido, necessita garantir a sua capacidade de *fala*, o que para Frantz Fanon (2008, p. 33), “é existir absolutamente para o outro”, isto é, “estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”.

Em segundo lugar, a escrita de Carlos de Assumpção está ligada à tradição de poetas brasileiros afrodescendentes, que também se notabilizaram por recitar seus versos ao ar livre – vide o exemplo de Castro Alves recitando suas criações nas praças de

Salvador (BA) durante o II Reinado ou as batalhas de *slam* que agitam os espaços periféricos por meio da poesia falada em plena metade do século XXI. Diante disso, vale resgatar o pensamento intrigante de Marshall McLuhan. Em *A galáxia de Gutemberg* (1972) o pensador fez uma distinção entre poesia oral e poesia escrita no que tange à forma e à função destes tipos de texto. McLuhan aprofunda seu posicionamento ao observar a diferença entre os poemas homéricos e a produção literária da era elisabetana, cujos autores eram sujeitos divididos entre a experiência corporativa medieval e o individualismo moderno. Como consequência direta de tais contrastes, a contemporaneidade foi marcada pela tendência em tornar o livro como objeto mais acessível para o grande público, na medida em que ele adquiriu o objetivo primordial de “descobrir e descrever os modos pelos quais as formas de experiência e de visão e expressão mental foram se modificando, primeiro pelo alfabeto fonético e depois pela impressão tipográfica” (McLuhan, 1972, p. 15).

Segundo McLuhan, a revolução propiciada pela invenção da imprensa fez com que a palavra escrita adquirisse um *status* de excelência, relegando à “literatura oral” a uma produção secundária, de caráter inferiorizado ou popularesco, consolidando pedantismos, modismos e elitismos dos mais diversos. O mesmo autor ressalta em *A galáxia de Gutemberg* que a associação entre literatura e oralidade é uma contradição por si só, pois pressupõe o emprego do código escrito. Por isso, a proposta de Marshall McLuhan (1972, p. 16) consiste em encararmos a pluralidade da palavra em si “tal como é falada ou cantada, juntamente com a imagem visual do locutor ou cantor”, visto que o recurso imagético adquiriu um maior prestígio perante a sociedade graças às altas tecnologias.

Ao se posicionar contrariamente a uma lógica excludente, que marginalizou e ainda tem segregado os afrodescendentes ao longo dos séculos, o trabalho poético de Carlos de Assumpção busca a ressignificação da imagem e do papel dos sujeitos negros por meio de um discurso afirmativo e que expõe as contradições de uma sociedade racista e elitista. Para Alberto Pucheu, a obra do poeta de Tietê tem como principal preocupação o ato de “[...] poetizar nossa história a partir do testemunho dos negros, de um eu simultaneamente pessoal, histórico e político, do corpo e da memória de vidas escravizadas, torturadas e assassinadas, submetidas a um negrocídio” (*In Assumpção*, 2020, p. 159). O ato de *falar* por meio da poesia é a garantia do predomínio da memória e da cultura do povo afrodescendente diante do elitismo e do preconceito, conforme nos adverte Frantz Fanon (2008, p. 34): “Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do

qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana”.

As observações de Pucheu e Fanon devem ser postas em consideração não apenas por conta de sua pertinência, como também nos remete à relação entre escuta e ritmo alardeada por Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*. O ato de escutar, segundo o pensador, é dotado de plena consciência por parte de quem o faz (Barthes, 1990, p. 227), visto que é uma atitude “colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer com que venha à consciência o lado secreto do sentido (aquilo que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto)” (p. 220).

A próxima etapa deste trabalho se ocupará de relacionar os conceitos abordados até aqui com a análise de três poemas de Carlos de Assumpção. Pensar a escuta desses textos é primordial para dimensionarmos a potencialidade da obra do autor escolhido para o presente artigo.

ESCUTAR O BATUQUE

O substantivo *tambor* possui uma origem bastante rica: a palavra tem origem no francês antigo (*tabour*) e do persa (*tabir*). O bumbo, bastante popularizado entre nós durante os desfiles carnavalescos, vem do italiano (*bombus*) e do grego (*bombos*) e significa zumbido, barulho alto. Partindo dessas informações, podemos apresentar o primeiro poema de Carlos de Assumpção a ser abordado em nosso trabalho. “Tambor” é o texto de abertura de seu livro de estreia *Protesto* (1982):

Tambor
dá asas a nosso grito contido há séculos
grita
nada de pequenos lamentos inúteis
nada de pranto
grita tambor
grita
estamos do lado de fora
com as mãos vazias
e as portas estão fechadas
com chaves de desamor
grita
tambor
grita
temos sede de vida
e estamos cansados de tanta dor (Assumpção, 2020, p. 11).

A imagem do tambor é bastante recorrente na poesia de Carlos de Assumpção, conforme demonstraremos no decorrer deste artigo. Neste poema, o instrumento musical não apenas é apresentado para o leitor como uma metáfora da revolta do povo negro, como também é a personificação da luta dessa comunidade, pois tem o dom de expressar por meio do *grito* a vontade de viver e de se indignar perante o sofrimento causado pela escravidão e pelo racismo. Vale ressaltar que o tambor não expressa o pranto (verso n.º 5) ou “pequenos lamentos inúteis” (verso n.º 3): a batucada é o sinal do bramido de insatisfação, algo além do protesto puro e simples. Escrito em versos livres, “Tambor” nos oferta rimas intrigantes: séculos e inúteis (versos n.º 2 e 4), vazias e fechadas (versos n.º 9 e 10) apontam camadas distintas de negações, o que pode ser uma alusão aos direitos que foram subtraídos de um grupo social, convertendo tais sujeitos a indivíduos “[...] enfeitados da pátria, que se desdobram [...] em vitimizados, transformados em mercadorias, objetificados, coisificados, instrumentalizados, enganados, preteridos, presos, escravizados, desamparados, iludidos, humilhados, torturados, marginalizados, despossuídos [...]” (Pucheu *IN* Assumpção, 2020, p. 166).

O segundo poema a ser analisado possui a mesma temática do primeiro texto escolhido para este artigo. Eis os versos de “Tambor II”:

Tambor
são inúteis nossos gritos
silêncio
tambor
neste mundo branco
somos considerados incômodas
manchas negras
apenas
silêncio
tambor de nostalgia
tambor de angústia
tambor de desesperança
silêncio
tambor
ninguém compreende nossa mensagem de dor (Assumpção, 2020, p. 28).

Também publicado em 1982, “Tambor II” pode ser compreendido como uma continuação do poema que foi analisado anteriormente. Estruturado por meio de versos livres, o sujeito poético se comunica de forma ainda mais contundente com o seu interlocutor ao organizar seu discurso por meio de versos breves – o exemplo patente de tal recurso está nos versos n.º 3, 8 e 9: “[...] silêncio [...] / apenas / silêncio” (Assumpção, 2020, p. 28). Além da anáfora presente no excerto já citado, ainda é possível identificar a

mesma figura de linguagem nos versos n.º 10, 11 e 12, que relacionam a imagem do tambor às noções de nostalgia, angústia e desesperança, três sentimentos nada positivos e que compõe o rol de insatisfações por parte dos negros. Por fim, é preciso destacar a antítese entre o “mundo branco” (verso n.º 5) e “manchas negras” (verso n.º 7), o adjetivo “incômodas” evidencia a conotação negativa impingida aos sujeitos afrodescendentes por parte daqueles que os desterraram e os colonizaram.

O terceiro texto escolhido para as nossas análises é “Batuque (dança afro-tieteense)”¹, cujos versos estão reproduzidos a seguir:

Tenho um tambor
Tenho um tambor
Tenho um tambor

Tenho um tambor
Dentro do peito
Tenho um tambor

É todo enfeitado de fitas
Vermelhas pretas amarelas e brancas

Tambor que bate
que bate que bate bate
que bate que bate
Que evoca bravuras
dos nossos avós

Tambor que bate
que bate que bate bate
que bate que bate
Batuque batuque bate
Tambor que bate
O toque de reunir
Todos os irmãos de todas as cores sem distinção

Tenho um tambor
Tenho um tambor
Tenho um tambor

Tenho um tambor
Dentro do peito
Tenho um tambor

É todo enfeitado de fitas
Vermelhas pretas amarelas
brancas azuis e verdes

¹ Coincidência ou não, mas a título de registro: Itamar Assumpção gravou uma canção de sua autoria com o mesmo título e a mesma temática do poema de seu primo Carlos de Assumpção. “Batuque” foi lançada em *Às próprias custas S.A.*, álbum de 1983 que foi gravado em parceria com a Banda Isca de Polícia.

Tambor que bate
que bate que bate bate
que bate que bate
Tambor que bate
O toque de reunir todos
os irmãos de todas as cores
Dispersos excluídos
Jogados em senzalas de dor

Tambor que bate
que bate que bate bate
que bate que bate
Tambor que fala de ódio e de amor
Tambor que bate sons curtos e longos
Que bate
O toque de reunir
Todos os irmãos de todas as cores

Num quilombo
Num quilombo
Num quilombo (Assumpção, 2020, p. 61-63).

Este poema – cujo título faz referência à cidade natal do poeta, Tietê, e ao continente africano – foi publicado em *Quilombo* (2000), segundo livro de Carlos de Assumpção. O verso “Tenho um tambor”, como é possível depreender, se repete várias vezes ao longo do poema: as aliterações em /t/ podem ser identificadas na primeira letra do verbo *ter* (conjugado na 1.^a pessoa do singular do presente do indicativo), terceira letra do verbo *bater* (conjugado na 3.^a pessoa do singular do presente do indicativo) e também se faz presente nos substantivos *tambor* e *batuque*.

O emprego dessa figura de linguagem dá um ritmo peculiar ao texto, cuja sonoridade nos remete à batucada que africanos e afrodescendentes têm nos ensinado ao longo dos anos. Há outros exemplos de aliterações feitas em /f/ (terceira estrofe) e em /v/ (quarta estrofe), que remetem o leitor à beleza das fitas do instrumento musical e à revolta dos antepassados do eu lírico, por exemplo. As repetições dos versos, tal qual é possível observar no início da quarta estrofe – “Tambor que bate / que bate que bate bate / que bate que bate” (Assumpção, 2020, p. 61) – e na última estrofe – “Num quilombo / Num quilombo / Num quilombo” ((Assumpção, 2020, p. 63) indicam, segundo Alberto Pucheu, uma espécie de “ritmo convocatório público” (IN Assumpção, 2020, p. 167). Não obstante, as recorrências “fazem da poesia um ato que transforma o pessoal, o particular, em público, coletivo, político. Esses poemas são os agentes de uma educação antirracista” (p. 169).

Para concluir, “Batuque...” faz do tambor uma metáfora do coração que bate por dentro de cada indivíduo negro. O instrumento não apenas serve para criar sons ou evocar os gritos dos antepassados, mas também serve como um “toque de reunir” de todos que se sentem oprimidos pelas “senzalas de dor” (p. 62). Tamanho instinto de aproximação revela a predisposição da poesia de Carlos de Assumpção em arremessar o leitor em prol do coletivo, conforme atesta Alberto Pucheu (*IN Assumpção*, 2020, p. 165): “é preciso chamá-lo para ainda mais perto, criar com ele uma intimidade que lhe permita escutar o que importa: a história – a contrapelo – do Brasil, a história da escravização e os desdobramentos no nosso tempo”.

Por isso, escutar os sons dos tambores que aparecem nos três poemas de Carlos de Assumpção aqui citados e analisados não é apenas ouvir a expressão do povo negro. É atentar-se para o ritmo e a criação que essas pessoas investem no terreno da arte literária: seja através da batucada, seja através do protesto, seja através do grito, seja através da linguagem. A poesia de Assumpção pode até ser tachada ou rotulada como “rasa” ou “panfletária” por julgamentos mais apressados daqueles que compõem o grupo seleto de literatos deste país. Daí cabe mais um questionamento: até que ponto a crítica literária brasileira está devidamente aparelhada para escutar a voz poética de autores fora do cânone?

PALAVRAS FINAIS – PENSAR E ESCUTAR A LUTA DO POVO NEGRO

A escolha da poesia de Carlos de Assumpção para este artigo se deve aos seguintes fatores: 1º) o fato deste poeta ainda não compor o cânone literário brasileiro; 2º) a obra de Assumpção deve ser compreendida por parte da crítica e do público como fruto de uma “escrita de luta” (Pucheu *IN Assumpção*, 2020, p. 168). O trabalho analítico buscou referenciais críticos e teóricos (Alberto Pucheu, Eduardo de Assis Duarte, Frantz Fanon, Gislene Aparecida dos Santos, Jean-Luc Nancy, Marshall McLuhan e Roland Barthes) para analisar os poemas escolhidos a partir de uma fortuna crítica inaugural sobre sua obra, além dos saberes que abordam as noções de escuta, oralidade e escrita e que analisam o racismo por meio de um olhar historiográfico e identitário.

Escutar a produção poética de um autor afrodescendente que era pouco conhecido até os anos 2020 é uma oportunidade significativa para desenvolvermos um olhar antirracista em relação ao nosso percurso histórico e uma atitude mais empática com a

fala de um sujeito afrodescendente que, involuntariamente, contribuiu para a formação de um país que milhões de escravizados não escolheram viver. Não menos importante, o estudo da poesia reunida em *Não pararei de gritar* aponta um autor bastante inventivo no trabalho com a linguagem, conforme demonstrado na análise dos seus poemas.

Ignorar a escuta destes versos não é apenas fruto da falta de inteligência e perspicácia: é fazer com que o cânone se mantenha inalterado e a crítica literária antiquada, ligada a uma tradição conservadora, de aparência empoeirada. Sendo assim, propor novos debates pode até soar como uma provocação para os mais incautos, porém, uma crítica literária de qualidade necessita de outros desafios. Tais questionamentos podem parecer altamente desconfortáveis para alguns ou bastante necessários para outros: entretanto, questionar rumos e tendências da crítica por meio de novas discussões é um estímulo para a construção de um país mais igualitário, empático e inclusivo diante de autores de origem afrodescendente.

Ao nos posicionarmos à escuta do grito do tambor de Carlos de Assumpção, abrimos a oportunidade de novas leituras e a possibilidade da conquista de novos leitores – duas ações profundamente necessárias para que o Brasil consiga acertar as contas com o seu passado escravocrata e que torne o racismo algo digno de ser identificado, recriminado e extinguido.

REFERÊNCIAS

ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Não pararei de gritar: Poemas reunidos*. Organização: Alberto Pucheu, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Às próprias custas S/A*. Isca Gravações Musicais Ltda., 1981.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* / Roland Barthes; Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. In: Literafro. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira> – Acesso em 10 mai. 2025

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, Lisa. Palavra tambor – Etimologia. *Origem da palavra*. 2019. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/tambor/#:~:text=TAMBOR%20%E2%80%93%20do%20Franc%C3%AAs%20antigo%20tabour,Grego%20bombos%2C%20de%20origem%20onomatopica.> – Acesso em: 31 jan. 2025.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Tradução de Leônidas G. de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo, SP: Editora Nacional, EdUSP, 1972.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta* (Parte 1). Tradução de Carlos Eduardo S. Capena e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia*, n.º 15, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172.

PUCHEU, Alberto. “Carlos de Assumpção, uma história que grita”. In: ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Não pararei de gritar: Poemas reunidos*. Organização: Alberto Pucheu, São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 157-173.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

Recebido em: 31/01/2025

Aceito em: 19/05/2025

Vinícius Rangel Bertho da Silva: Doutorando pelo programa de Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP com bolsa CAPES desde 2/2024. É Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Especialista nas áreas de Jornalismo Cultural, Educação e Linguística Aplicada. É Licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). É professor da Educação Básica há mais de 20 anos, com atuação em escolas regulares e institutos de idiomas. Desde 2017, é professor efetivo da Rede Municipal de Educação (RME-SP) e autor do livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados: poesia, performance e política na música brasileira* (Ed. Terceira Margem, 2015). Em 2024, foi o primeiro profissional de outra Universidade a atuar como organizador convidado de um número da *Palimpsesto* - o dossiê “*Literatura e arte: escritos de artistas*” - v. 23 n.º 45 (2024), organizado em parceria com Márcia Fráguas — Doutoranda em Teoria da Literatura pela UERJ.

“Aconteceu em Saua-Saua”, de Lília Momplé: por “entre-lugares” de opressão e resistência

“It Happened in Saua-Saua”, by Lília Momplé: through “in-between spaces” of oppression and resistance

Tayane Fernandes dos Santos
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
tayanefernandesacademico@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3713-9175>

RESUMO

“Aconteceu em Saua-Saua” (2022), conto da escritora moçambicana Lília Momplé, trata da história de Mussa Racua, um pobre camponês que vive o dilema de (sobre)viver em um contexto de opressão colonial enquanto busca formas de subverter sua realidade. Diante disso, objetivamos no presente artigo, analisar as contradições entre opressão e resistência que a narrativa suscita, tendo como chave-teórica os estudos pós-coloniais, focando principalmente no conceito de “entre-lugar”, discutido pelo crítico indiano Homi Bhabha (1998). A partir da análise, concluímos que o protagonista de “Aconteceu em Saua-Saua” ocupa um espaço de ambiguidade ou “entre-lugar”. Suas manifestações de resistência, embora não consumadas plenamente, revelam as contradições do sistema colonial português em Moçambique.

Palavras-chave: “Aconteceu em Saua-Saua”; “entre-lugar”; estudos pós-coloniais; Lília Momplé.

ABSTRACT

“It Happened in Saua-Saua” (2022), a short story by Mozambican writer Lília Momplé, tells the story of Mussa Racua, a poor peasant who faces the dilemma of living/surviving in a context of colonial oppression while seeking ways to subvert his reality. Based on this brief description, it is intended to analyze in this article the contradictions between oppression and resistance that the narrative raises, using postcolonial studies as a theoretical key, focusing mainly on the concept of “in-between”, discussed by Indian critic Homi Bhabha (1998). The results demonstrate that the protagonist of “It Happened in Saua-Saua” occupies a space of ambiguity or “in-between”. His manifestations of resistance, although not fully consummated, reveal the contradictions of the Portuguese colonial system in Mozambique.

Keywords: “It Happened in Saua-Saua”; “in-between”; “postcolonial studies”; Lília Momplé.

INTRODUÇÃO

Este meu primeiro livro *Ninguém matou Suhura* foi escrito só depois da Independência do meu país e é a realização de um sonho antigo ao mesmo tempo que me permitiu realizar uma verdadeira catarse, livrando-me de uma carga emocional que carreguei durante anos.

(Lília Momplé)

A epígrafe que abre o presente artigo pertence à coletânea de contos *Ninguém Matou Suhura* (2022), da escritora moçambicana Lília Momplé. Como enfatizado pela autora, no trecho citado, sua obra é uma realização tanto pessoal como coletiva, ela coloca-se como pertencente ao contexto opressivo que por prolongado tempo dominou seu país. Foram justamente as experiências de dor perante injustiças e discriminações que a motivaram à escrita literária.

Nesse sentido, a produção literária da autora se articula com um dos papéis cruciais que, como enfatiza Secco (2011), as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa buscam/buscaram desempenhar: o de denúncia e desnudamento de opressões e traumas sofridos por países colonizados. Embora tenha o potencial de possibilitar importantes debates acerca da história colonial e pós-colonial de Moçambique em diálogo e contraste com outros países que também passaram por processos de colonização, a obra de Lília Momplé é ainda carente de estudos no Brasil.

Em sua coletânea, Momplé volta-se, por meio de cinco narrativas, para as opressões, injustiças e contradições do sistema colonial português sobre seu povo. Dentre os contos da obra supracitada, destacamos o intitulado “Aconteceu em Saua-Saua”. Nesta narrativa, que se passa em 1935, com Moçambique sob o controle da colonização perpetrada por Portugal, acompanhamos a história de Mussa Racua, um pobre camponês que se encontra no dilema de entregar 8 sacos de arroz à Administração portuguesa, para que não seja punido e enviado à plantação, onde realizaria trabalhos mais desumanos do que já cotidianamente era forçado em Saua-Saua. Dessa forma, indo de encontro aos discursos hegemônicos, Momplé “narra ficcionalmente eventos de povos colonizados e cria uma estética a partir do excluído” (Bonnici, 2005a, p. 11), trazendo para o centro das discussões as memórias e histórias de resistência dos que ao longo do tempo foram marginalizados pelo cânone.

Como destacado por Lourenço ([1972]) a identidade portuguesa esteve por muito tempo calcada em uma visão romantizada que o próprio país construiu sobre si e seu papel

colonial. Dessa forma, a psique coletiva de Portugal foi moldada pela ideia de salvação de outras nações a partir da exploração. Entretanto, destacamos que autoras como Lília Momplé, têm buscado desafiar essa perspectiva idealizadora de Portugal, enfatizando as contradições e formas de exploração perpetradas por tal país e as consequências da colonização para as nações colonizadas.

A partir do exposto, analisamos neste artigo as nuances contraditórias entre opressão e resistência que o conto em questão suscita, à luz da crítica pós-colonial, destacando principalmente o conceito de “entre-lugar”, discutido por Homi Bhabha em seu livro *O local da cultura* (1998). Os “entre-lugares” são campos intermediários nos quais as culturas e as identidades entram em confronto de maneira complexa e multifacetada. Segundo Bhabha (1998), o “entre-lugar” possibilita novas formas de subversão e transformação aos sujeitos colonizados. Diante disso, por meio de uma abordagem pós-colonial, buscamos refletir sobre como o protagonista de “Aconteceu em Saua-Saua” habita um espaço de ambiguidade, onde as dinâmicas de poder e resistência se entrelaçam, gerando tensões e questionamentos sobre as relações entre colonizado e colonizador.

Antes de passarmos aos próximos tópicos, ressaltamos que, embora ainda poucas, já existem pesquisas sobre o conto¹ que aqui buscamos investigar. Em uma busca em sites e repositórios confiáveis, como o “Google Acadêmico” e o “Portal de Periódicos da Capes”, encontramos pelo menos 5 trabalhos que foquem no conto para análise (dentro de nossos limites de pesquisa, até o presente período). Dentre os quais, destacamos 3 que consideramos importantes para o vislumbre de questões não aprofundadas ou estudadas.

Na dissertação *Estórias que ilustram a História: as narrativas ficcionais de Lília Momplé*, Costa (2016) analisou a ficcionalização da opressão colonial na coletânea de contos *Ninguém Matou Suhura*. Ao voltar-se para a narrativa de “Aconteceu em Saua-Saua”, a autora destaca o trabalho forçado como estratégia de opressão e hierarquização no sistema colonial, enfatizando como o protagonista da narrativa é animalizado e a impotência dele diante das amarras da Administração portuguesa.

No artigo *A banalidade do mal na narrativa de Lília Momplé*, Salgado (2018) buscou analisar os contos de *Ninguém Matou Suhura* (2022) à luz do conceito de banalidade do mal, da filósofa Hannah Arendt. Segundo Salgado (2018), assim como o

¹ Destacamos que, nas buscas realizadas, percebemos que a maioria dos trabalhos analisam a coletânea *Ninguém Matou Suhura* (2022) em sua totalidade e não somente o conto “Aconteceu em Saua-Saua”.

nazismo contribuiu para a criação de mentalidades irracionais e que enxergavam a violência em suas diversas formas como uma prática banal, o sistema colonial português também o fez, o que pode ser visto no conto “Aconteceu em Saua-Saua”.

Por fim, no artigo intitulado “*Aconteceu em Saua-Saua*”: o imigrante nacional na obra de Lília Momplé, Laice (2024) buscou analisar o conto em questão considerando como o suicídio pode ser visto como uma forma de autodefesa no contexto em que o protagonista, Mussa Racua, estava inserido. Para a pesquisadora, o ato de tirar a própria vida simboliza uma busca extrema do personagem por adquirir certa autonomia diante da opressão colonial, configurando-se em uma forma de resistência do sujeito colonizado.

Buscando ampliar as discussões desenvolvidas pelas pesquisas apreciadas acima, ressaltamos que no presente trabalho, pretendemos analisar as contradições entre opressão e resistência em “Aconteceu em Saua-Saua” a partir dos estudos pós-coloniais, focando principalmente no conceito de “entre-lugar”, de Homi Bhabha, aproximação não enfatizada nas pesquisas citadas anteriormente. Para tanto, caracterizamos este artigo como uma pesquisa de abordagem qualitativa, do tipo bibliográfica e de cunho exploratório, tendo como principais bases teóricas, dentre outras, as contribuições de Hall (2003) e Bhabha (1998) no que se refere à crítica pós-colonial e fazendo um recorte acerca do conceito de “entre-lugar”, e Candido (2000) que enfatiza a necessidade de considerar a relação mútua entre texto e contexto para a investigação de uma obra.

SOBRE O CONCEITO DE PÓS-COLONIAL E “ENTRE-LUGAR”: BREVES CONSIDERAÇÕES

Antes de aprofundarmos a análise de “Aconteceu em Saua-Saua”, da escritora moçambicana Lília Momplé, é fundamental destacar como entendemos o conceito de pós-colonial e como o articulamos ao conceito de “entre-lugar”. Comumente, os estudos “pós-coloniais” são interpretados, devido ao prefixo “pós”, como referindo-se simplesmente a algo que vem após o período colonial. No entanto, como argumenta Stuart Hall (2003) em “Quando foi o pós-colonial? pensando no limite”, conceituar o termo baseando-nos apenas em aspectos cronológicos é uma simplificação que “funda histórias, temporalidades e formações raciais distintas em uma mesma categoria universalizante” (Hall, 2003, p. 102). Ou seja, este olhar simplista invisibiliza experiências particulares de acordo com cada contexto sócio-histórico.

Tal discussão se fortalece ainda mais quando o autor enfatiza a necessidade de superar a distinção reducionista entre a colonização como um sistema de governo e exploração e como um sistema de conhecimento e representação, configuração que ele chama de “poder-saber”. Conforme aponta o teórico, as relações de poder estruturantes do colonialismo não possuem mais os mesmos moldes, e isso nos possibilita não apenas nos opor às separações citadas anteriormente, “mas também criticar, desconstruir e ‘ir além’ delas” (Hall, 2003, p. 119). Dessa forma, o pós-colonial, mais que revisitar o passado, deve questioná-lo com base em problemáticas que já podem ser percebidas na contemporaneidade, desviando-se de um olhar meramente celebratório.

Somando-se às questões levantadas por Hall (2003) destacamos as reflexões do crítico indiano Homi Bhabha (1998), que em seu livro *O Local da Cultura* trata do conceito de “entre-lugar”. Para o pesquisador, os “entre-lugares” possibilitam movimentos de resistência sutis e se caracterizam como espaços não apenas físicos, mas também simbólicos onde práticas culturais e coloniais estabelecem relações de negociação e confronto. Nestes espaços, o colonialismo será ao mesmo tempo revisitado e problematizado. A resistência, portanto, não ocorre em uma esfera totalmente separada da cultura dominante, mas emerge nas “brechas” e tensões entre os mundos colonizado e colonizador.

A concepção de “entre-lugar” é fundamental para entendermos a literatura pós-colonial. Conforme destaca ainda o crítico literário indiano, o “entre-lugar” “inova e interrompe a atuação do presente. O “passado presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (Bhabha, 1998, p. 27). Os entre-lugares, portanto, criam um terceiro lugar, implicam o novo e desafiam a noção de tempo e espaço, problematizando também a ideia de que as identidades são fixas e imutáveis.

A “inovação” está justamente no olhar para o que antes era visto como irrelevante, agora como um traço que possibilita problematizar o passado. Dessa forma, podemos perceber que manifestações de resistência não precisam necessariamente ser grandiosas ou explícitas, mas percebidas por meio de pequenas ações cotidianas, nas banalidades da vida social.

Bhabha (1998) sugere tal ideia quando foca no que chama de “estranho”, ao qual está ligado aos detalhes cotidianos “invisíveis”, mas que carregam formas de resistência. Nesse sentido, as experiências mínimas dos sujeitos são o que dão contorno às manifestações culturais opostas à cultura dominante e criam outras possibilidades de enxergar a vida social e a subjetividade.

Entrelaçando-se às colocações de Hall (2003) e Bhabha (1998), dentre outros, complementaremos a análise de “Aconteceu em Saua-Saua”, com as ideias do crítico literário brasileiro Antonio Candido (2000) que enfatiza a importância de considerar a relação intrínseca entre questões externas e questões internas quando buscamos analisar uma obra literária.

Para Candido (2000, p. 4), “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. As colocações do teórico corroboram a ideia de que as produções culturais, sendo a literatura uma delas, não existem isoladas do meio social, econômico, político e histórico, pelo contrário estão inscritas e são moldadas por estes aspectos ao longo do tempo. Dessa forma, podemos compreender que o texto literário materializa as contradições culturais de uma sociedade ao unir forma e conteúdo, dando conta dos significados e valores de sua época.

As questões discutidas até aqui são centrais para a análise do conto “Aconteceu em Saua-Saua”, de Lília Momplé. Através da narrativa acompanhamos a saga angustiante de Mussa Racua, um pobre camponês que se encontra sob o jugo da Administração portuguesa em Moçambique. O personagem vive o dilema de (sobre)viver em um contexto de opressão, enquanto busca formas de subverter sua realidade. Tais contradições nos permitem uma análise do conto à luz dos estudos pós-coloniais, tendo como enfoque principal o conceito de entre-lugar, de Bhabha (1998), para pensar sobre os lugares de confronto cultural e contradições do sistema colonial português em Moçambique que o conto suscita.

O texto literário em questão pode ser visto, aparentemente, como apenas mais uma narrativa sobre as experiências de opressão entre colonizados e colonizadores, em que os primeiros somente aceitam seus destinos, passivamente, por não verem outra saída. Isso porque, diante de um contexto de opressão como o colonial, haveria espaço para a resistência? Partindo da noção de Hall (2003) e Bhabha (1998), para os quais o pós-colonial inscreve e reinterpreta o passado de maneira crítica e não apenas celebratória, defendemos que “Aconteceu em Saua-Saua” não apenas reproduz práticas culturais hegemônicas, mas também denota, mesmo que tímidas, formas de subversão.

Tal contradição pode ser pensada a partir do título, que impulsiona questionamentos acerca das dinâmicas de opressão e resistência no contexto colonial português em Moçambique. O que realmente aconteceu em Saua-Saua? O que foi recalçado neste lugar? Que vozes e experiências foram/são silenciadas? Saua-Saua, como

lugar específico de Moçambique, aparece associado ao verbo "aconteceu", no pretérito perfeito do indicativo, denotando algo finalizado, talvez decisivo. Mas decisivo para quem? Ou Para quê? Para a reprodução da opressão ou para a produção de resistência? O conto, em seu enredo, aponta para ambas as possibilidades, o que buscamos delinear no tópico que segue.

A TRILHA DE MUSSA RACUA POR “ENTRE-LUGARES” DE OPRESSÃO E RESISTÊNCIA

É possível notar a contradição entre opressão e manifestações de resistência já nas primeiras linhas de “Aconteceu em Saua-Saua”, nas quais Mussa Racua recorre à solidariedade de amigos para tentar conseguir completar os sacos de arroz exigidos pela Administração portuguesa em Moçambique e assim, evitar ser mandado à plantação. A partir do fragmento abaixo, podemos construir a imagem de Mussa como alguém que ao mesmo tempo em que está desesperado diante do contexto em que vive, também busca sutis ações de resistência:

Caminha com passos firmes, de cabeça erguida, o belo corpo esguio bem direito. A ansiedade e a dorida revolta que o queimam, sabe ele escondê-las dentro de si. Só os olhos, demasiado serenos, demasiado fixos, denotam a conformada lassidão do jogador que tudo perdeu (Momplé, 2022, p. 24).

Embora em uma realidade adversa, Mussa busca externar, fisicamente e psicologicamente ser alguém confiante e seguro, o que pode ser enfatizado a partir dos termos “passos firmes”, “cabeça erguida” e “corpo esguio e direito”. Os substantivos destacados anteriormente (passos, cabeça e corpo) pertencem ao mesmo campo semântico, o do corpo. Um corpo que gera trabalho e lucro é apenas o que a Administração portuguesa enxerga em Mussa. No entanto, é também através do corpo objetificado pelo sistema colonial que o personagem tenta manifestar ações de resistência, mesmo que de maneira simbólica.

Além disso, o personagem ainda tenta disfarçar sua revolta por meio de uma “serenidade no olhar”. Entretanto, são os olhos que também anunciam sua angústia e cansaço. A forçada demonstração de confiança e serenidade de Mussa se configura na forma que ele encontrou para, minimamente, se defender do sistema colonial e evitar algum tipo de represália. A resistência direta, na maioria das vezes, é impossível, ficando

a sobrevivência do sujeito colonizado condicionada à sua capacidade de camuflar seus sentimentos de insatisfação.

Ao contrário de Mussa, seu amigo Abudo mostra-se resignado, denotando um sentimento de luta perdida diante do fato de que terá que ir para a plantação. O amigo do personagem central não enxerga saídas para fugir de tal situação pois já internalizou que “o colono é que manda. O que havemos de fazer? O colono é que manda” (Momplé, 2022, p. 28). Temos, no conto, duas visões de como lidar com o sistema opressivo português. Enquanto o protagonista tenta, de alguma maneira, encontrar alternativas para evitar a imposição colonial, Abudo mostra-se derrotado, aceitando passivamente as condições em que se encontra.

A expressão “O colono é que manda”, repetida duas vezes no trecho citado, por Abudo, demonstra a visão de imobilidade e falta de perspectiva do personagem, que não enxerga possibilidade de questionamentos ou subversão ao sistema que o oprime. Além disso, o reforço da palavra “colono” pode ser visto como uma estratégia para enfatizar a presença, mesmo que simbólica, das noções de superioridade e inferioridade no contexto do personagem. O colono, de alguma maneira está a todo momento sendo lembrado por Abudo, pois aquele já “estabeleceu e legitimou, no decorrer dos séculos, seus pretensos padrões de superioridade” (Leal; Alves, 2023, p. 1).

Revoltado pelo amigo não buscar refletir e transformar sua realidade, Mussa o tenta fazer criticar as contradições do sistema colonial

- Mas tu já viste, irmão, que vida é a nossa? - interrompe Mussa Racua - vem essa gente da Administração e marca-te um terreno. Dão-te sementes que não pediste e dizem: tens que tirar daqui três sacos ou seis ou sete, conforme lhes dá na cabeça. E se por qualquer razão adoecemos ou não cai chuva, ou a semente é ruim, e não conseguimos entregar o arroz que eles querem, lá vamos nós parar às plantações. E os donos das plantações ficam contentes porque conseguem uma data de homens para trabalhar de graça. E a gente da Administração fica contente porque recebe dos donos das plantações um tanto por cabeça que entrega. E nós é que vamos rebentando de medo e de trabalho todos os anos. E mal podemos cuidar das nossas machambas que nem dão para comer (Momplé, 2022, p. 27-28).

O protagonista busca incitar o amigo (e pensamos que também os leitores) a refletir sobre a realidade em que estão inseridos, as relações de opressão que lhes são impostas, as injustiças e degradantes condições de trabalho “escravo” (tendo em vista que não há pagamento e nem condições dignas de subsistência) que são obrigados a exercer. De acordo com Memmi (2007), o retrato que o colonizador construiu do colonizado é de que este é um ser preguiçoso e ocioso e a partir desse retrato, o “colonizador sugere que

o emprego do colonizado é pouco rentável” (Memmi, 2007, p. 117). Através de práticas como “marcar terrenos” e “dar sementes que não foram pedidas” notamos a exploração que a Administração exerce sobre os moradores de Saua-Saua.

O trecho (do conto) supracitado é formado por sete períodos. Destes, cinco têm início com a conjunção “e”. Levando em consideração o contexto em que o protagonista está inserido, podemos inferir que a repetição de tal conectivo pode ter sido uma estratégia para reforçar a ideia de que Mussa encontra-se em um ciclo vicioso e uma situação leva à outra ininterruptamente. Cada “e” pode servir para enfatizar o desabafo do personagem, assim como para consolidar a ideia de que ele relata uma sequência de acontecimentos de forma apressada e angustiada. A partir disso, podemos observar que o externo (questões sociais) se torna interno na construção do conto, materializando-se na linguagem e corroborando o defendido por Candido (2000).

A contradição do sistema colonial é ainda mais explícita quando o protagonista destaca que mesmo que fiquem doentes, não venha chuva ou as sementes não sejam boas, os camponeses serão responsabilizados por não conseguirem o arroz solicitado pela Administração. As situações que não estão sob controle deles não são consideradas pelo sistema colonial que, ao contrário, usa de tais contextos incontroláveis para justificar os castigos dados a quem não cumpre as metas estabelecidas, como ser mandado à plantação, criando uma espécie de labirinto em que os camponeses dificilmente conseguem encontrar a saída. Os donos das plantações e a Administração são os únicos beneficiados por “cada cabeça” entregue para trabalhar em condições degradantes. A expressão “por cada cabeça”, comumente usada para se referir a animais, como gado, demonstra a desumanização e consciência desta por Mussa.

Ademais, outra crítica levantada pelo personagem no fragmento acima é que, apesar de tanto trabalharem no cultivo de arroz, esse trabalho árduo não tem retorno algum para si pois, “nem dão para comer”. Isso revela outra contradição, posto que o trabalho com o cultivo de alimentos deveria garantir, ao menos, alimentação aos camponeses, mas, diante do contexto colonial, não há essa garantia. Em outras palavras, os colonizados mantêm a subsistência dos colonizadores em detrimento de sua própria subsistência.

A partir do que até aqui discutimos, podemos notar que as decisões do protagonista não são, de fato, autônomas, e sim moldadas pelo contexto sócio-histórico e econômico em que ele está inserido. Nesse sentido, é válido ressaltar o foco narrativo empregado no conto: temos um narrador heterodiegético onisciente e a combinação de discursos diretos

e discursos indiretos livres. A partir disso, defendemos a ideia de que o conto não é narrado por Mussa Racua por duas razões. Primeiramente, ao nos apropriarmos das colocações de Candido (2000) para analisar a relação entre texto e contexto e concordando com o defendido por Costa (2016), compreendemos que, no ensejo do conto, Mussa Racua não é o verdadeiro dono de sua história. Sua vida é circunstanciada pela Administração portuguesa, que controla o personagem ao determinar a quantidade de arroz que deve entregar e, caso contrário, o castigo que irá receber por fracassar. A vida de Mussa deve ser resumida a tais imposições.

Mas, ao mesmo tempo, procurando manter a ideia de tensão, destacamos em segundo plano que, a estratégia de colocar um narrador heterodiegético onisciente pode ter sido usada para passar a ideia de que ao ficar de fora da história, não sendo personagem, o narrador consegue enxergar e externar aos leitores as angústias de Mussa Racua, as dinâmicas e contrariedades do sistema em que ele estava inserido. Dessa forma, o foco narrativo do conto, não apenas possibilita uma crítica social, mas pode também provocar uma reflexão profunda sobre as experiências opressivas dos colonizados, na tentativa de humanizá-los, apesar de estarem inseridos em uma realidade que faz o contrário.

Através da estrutura da narrativa em análise, Momplé (2022) convida os leitores a refletirem sobre a importância de ouvir as vozes por muito tempo marginalizadas, reconhecendo a complexidade das suas histórias e a profundidade dos seus traumas, o que corrobora a ideia de Hall (2003) de que as experiências de colonização não são homogêneas. Isto é, a crítica pós-colonial deve considerar suas contradições em contextos específicos.

Expandindo as discussões até aqui levantadas, trazemos à baila as reflexões do crítico indiano Homi Bhabha (1998) que trata da condição do estranho como algo que reflete as contradições da história colonial. Segundo o autor,

[...] é precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar. Entre o ato banal de liberdade e sua negação histórica surge o silêncio (Bhabha, 1998, p. 37).

A experiência de Mussa Racua em Saua-Saua pode ser lida na chave da condição de estranho problematizada por Bhabha. Como um homem negro e submisso ao sistema colonial, sua vida é marcada pela violência cotidiana do controle e da desumanização.

Mussa não é apenas um indivíduo que sofre uma opressão explícita, mas alguém que enfrenta constantemente um silenciamento histórico.

No conto, a experiência de Mussa pode ser vista como uma expressão de estranheza. Ele é uma figura estranha dentro do próprio espaço que ocupa, um ser cujos direitos são anulados pelo sistema colonial. Sua presença na sociedade é sempre mediada por uma violência banalizada, que não se dá apenas nas grandes ações de opressão, mas nas mínimas relações sociais que permeiam o cotidiano do personagem.

Mussa Racua ocupa, portanto, um espaço de ambiguidade, que associamos ao conceito de “entre-lugar”. Ele não é nem completamente submisso à cultura dominante, nem completamente rebelde. Sua luta contra a Administração portuguesa está marcada por contradições, por uma resistência que não consegue se consumir plenamente. O personagem está preso entre dois mundos, tentando encontrar uma saída para sua situação, mas sempre sendo puxado de volta para o sistema colonial que o limita. Essa tensão, como sugere Bhabha (1998), está nos interstícios, ou seja, nos espaços de transição e conflito nos quais as diferenças culturais se encontram e se chocam.

Ademais, segundo Bhabha (1998, p. 32), “o momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política”. A experiência de Mussa pode nos impulsionar a refletir sobre outras vivências comumente apagadas pela história oficial. Dessa forma, por mais que seja específica, a narrativa do protagonista também denota uma ideia de coletividade.

Diante dos paradigmas que o assombram, Mussa Racua toma uma atitude drástica, tirar a própria vida: “E é quase sem surpresa que, ao dobrar um carreiro, dá com o corpo de Mussa Racua suspenso de uma mangueira, balouçando docemente ao sabor da brisa matinal. Tombado no chão, um saco cheio de arroz” (Momplé, 2022, p. 34). A ação do personagem pode ser vista como um ato covarde, no entanto, contrariando essa perspectiva, Laice (2024) nos impulsiona a pensar a atitude do protagonista também como uma forma de resistência pois, por mais que trágica, essa ação pode ser vista como um momento em que Mussa tomou uma decisão e buscou subverter o sistema em que estava inserido, negando-se a colaborar com ele.

A descrição da cena de como estava o corpo do personagem, “balouçando docemente”, é ao mesmo tempo angustiante e paradoxal. Nesse momento, o protagonista consegue ter paz e serenidade em contraste com a brutalidade do sistema colonial. Outro aspecto simbólico que podemos notar a partir do trecho destacado, é de que Mussa usou um saco de arroz para sua última ação de resistência, o que revela mais uma vez a ideia

de contradição. O arroz é uma metáfora tanto de subsistência, pois por meio dele o personagem sobreviveria naquele sistema, como de sua degradação. A revolta do protagonista, não é o que tradicionalmente esperamos encontrar em narrativas sobre a colonização, mas ainda assim serve para denunciar as contradições da Administração colonial portuguesa em Moçambique.

A atitude de Mussa Racua, entretanto, é reduzida pelo administrador como uma chatice. Fugir e suicidar-se é uma prática que desrespeita a cultura dominante, que está cada vez mais de atenta às práticas subversivas dos colonizados, visando não perder sua hegemonia: “- Estes cães, assim que lhes cheira a trabalho, arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se. Maldita raça!” (Momplé, 2022, p. 36). A negação da humanidade de Mussa Racua reforça sua posição de alguém que serve apenas como moeda de lucro.

Nas palavras de Memmi (2007, 121) “Pouco importa ao colonizador o que o colonizado verdadeiramente é. Longe de querer apreender o colonizado em sua realidade, ele se preocupa em fazê-lo sofrer essa indispensável transformação”. Nesse contexto, é válido ressaltar a forma como o administrador se refere a Mussa, aquele não usa o termo homem ou o nome do protagonista, mas adjetivos em tom pejorativo, como “cães” e “maldito”, construindo a identidade do personagem de maneira negativa. Mussa não é reconhecido como um ser humano que tem sonhos e sentimentos, seus sofrimentos e manifestações de resistência são desconsiderados, pois “Os dramas dos negros não lhe interessam, ou melhor irritam-no!” (Momplé, 2022, p. 34).

No conto, outro ser humano chegou ao ponto de tirar a própria vida. No entanto, a face da história valorizada pelo administrador é apenas a de quantos sacos de arroz Mussa havia conseguido:

Quantos sacos disseste que ele conseguiu? [...] - Seis sacos, senhor administrador - responde o Língua. Tratem de os ir buscar o quanto antes. A semente era da administração e, portanto, temos direito ao arroz. E façam como é costume nestes casos. Avisa os sipaios (Momplé, 2022, p. 35).

Temos, na narrativa analisada, uma oposição entre a “dialética do sujeito (agente) e a do objeto (*o outro*, subalterno)” (Bonnici, 2005b, p. 230, grifos do autor). Mussa Racua é o “outro”, dominada pelo “Outro”, representado pela Administração portuguesa que explora o personagem e constrói a imagem dele como um ser animalizado. A vida de mais um negro não importava, e sim o lucro que ele poderia gerar. Tal conclusão faz jus ao título que atribuímos ao presente artigo, Mussa Racua existe apenas enquanto número de ganhos materiais para a Administração, do contrário, é visto somente como mais uma

mera engrenagem da máquina colonial, como destaca Salgado (2018), que pode facilmente ser descartada.

A partir do que até aqui discutimos, podemos notar que o protagonista de “Aconteceu em Saua-Saua”, como muitos sujeitos colonizados, é despojado de sua autonomia e transformado em um objeto de exploração. No entanto, ao longo da narrativa, ele também demonstra sutis sinais de resistência, revelando as contradições e as limitações do sistema colonial português em Moçambique. A morte do protagonista, mesmo que trágica, pode ser lida como uma forma de resistência, pois ele recusa o destino imposto pela opressão e busca, de maneira extrema, reconfigurar sua relação com o poder colonial. Ademais, a leitura aqui desenvolvida vai ainda ao encontro do que argumentam Hall (2003) e Bhabha (1998) sobre enxergar o pós-colonial como uma crítica do “ir além” das repetições do passado, reatualizando-o com base em problemáticas que já podem ser percebidas na contemporaneidade, na busca por mudanças no presente.

RECAPITULANDO A TRILHA: CONSIDERAÇÕES

Objetivamos, no decorrer do presente artigo, analisar as nuances contraditórias entre opressão e resistência no conto “Aconteceu em Saua-Saua” (2022), da escritora moçambicana Lília Momplé, à luz da crítica pós-colonial, focando principalmente no conceito de “entre-lugar”, discutido pelo crítico indiano Homi Bhabha. Para tanto, levamos em consideração as problematizações acerca de questões coloniais e culturais que a narrativa em questão possibilita.

Com a análise, compreendemos que, ao ficcionalizar experiências sobre a colonização portuguesa em Moçambique, Momplé (2022) segue uma rota diferente das perpetuadas pelas narrativas hegemônicas. Em “Aconteceu em Saua-Saua”, a autora coloca em cena não apenas a leitura de Mussa Racua, o protagonista, como um sujeito passivo diante do sistema que o oprime, mas destaca as complexidades da relação entre o personagem principal e a Administração portuguesa.

Mussa é inscrito habitando entre labirintos e “entre-lugares” de opressão e resistência. E, por mais que suas manifestações contra a colonização se mostrem sutis – como a busca por saídas com a ajuda de amigos; as reflexões sobre as contradições da Administração portuguesa; as tentativas de exteriorizar, mesmo que fisicamente, uma ideia de segurança e dignidade e, a própria morte trágica (histórica e física) – essas ações

possibilitam a problematização das contradições e limitações existentes no contexto colonial português em Moçambique.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi Kharshedji. *O Local da Cultura*. Tradução: Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá, PR: EDUEM, 2005a.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá, PR: EDUEM, 2005b, p. 223-239.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- COSTA, Silvanaide da Silva. *Estórias que ilustram a História: as narrativas ficcionais de Lília Momplé*. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- HALL, Stuart. Quando foi o Pós-Colonial? Pensando no limite. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 101-128.
- LAICE, Nilza Gomes de Oliveira. “Aconteceu em Saua-Saua”: o imigrante nacional na obra de Lília Momplé. *Signótica*, Goiânia, v. 36, p. e77184, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/77184>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- LEAL, Luciana Brandão; ALVES, Roberta Maria Ferreira. A Literatura Moçambicana. *literafro: o portal da literatura afro-brasileira*. 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafrias/literatura-cabo-verdiana-2/1640-a-literatura-mocambicana-luciana-brandao-leali-roberta-maria-ferreira-alves>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Digitalização e Arranjo de Agostinho Costa. Lisboa: Publicações D. Quixote, [1972].
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.
- MOMPLÉ, Lília. Aconteceu em Saua-Saua. In: MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. São Paulo: Editora Funilaria, 2022, p. 24-36.
- SALGADO, Maria Teresa. A banalidade do mal na obra de Lília Momplé. *Literartes*, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 159–168, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/150307>. Acesso em: 11 dez. 2024.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: um percurso de cantos e desencantos. *Vernaculum*. Petrópolis, v. 3, n. 3, p. 1-13, 2011. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/article/view/1229>. Acesso em: 30 abr. 2025.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 30/04/2025

Tayane Fernandes dos Santos: mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (PPGL/UESPI). Graduada em Letras – Português pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Bolsista/CAPES.

A escrita de Eliana Alves Cruz contra a onda do silenciamento: uma proposta didática

Eliana Alves Cruz's writing against the silencing trending: a didactic approach

Carlos Henrique Fonseca

Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ)

c.henrique.sf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8127-4999>

Adriana Cristina Lopes Gonçalves Mallmann

Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (UERJ)

adrianagoncalves.uerj@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0324-3289>

RESUMO

O presente artigo apresenta uma proposta pedagógica de leitura e discussão do romance *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, como ferramenta pedagógica em turmas do 2º ano do Ensino Médio, com o objetivo de estimular reflexões críticas sobre memória, racismo e diáspora africana. Fundamentado nos princípios da Lei 10.639/03 e partindo da discussão que tem como cerne a memória, o estudo propõe uma abordagem interdisciplinar que relaciona literatura, história e geografia, promovendo a valorização de narrativas silenciadas pela historiografia colonialista. A metodologia adotada nesta proposta incluiu atividades como rodas de leitura, produção de textos criativos e uma saída de campo pela região do Cais do Valongo, explorando a memória histórica de espaços relacionados à escravidão no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: memória cultural; literatura de autoria negra; formação do leitor; protagonismo estudantil; interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This article presents a pedagogical proposal for reading and discussing the novel *O crime do Cais do Valongo*, written by Eliana Alves Cruz, as a pedagogical tool in 2nd year high school classes, with the aim of stimulating critical reflections on memory, racism and diaspora African. Based on the principles of 10.639/03 law and starting from the discussion that has memory at its core, the study proposes an interdisciplinary approach that relates literature, history and geography, promoting the appreciation of narratives silenced by colonialist historiography. The methodology adopted in this proposal included activities such as reading circles, production of creative texts and a field trip through the Cais do Valongo region, exploring the historical memory of spaces related to slavery in Rio de Janeiro.

Keywords: cultural memory; literature by black authors; reader training; student protagonism; interdisciplinarity.

INTRODUÇÃO

Começamos por dizer que a temática de nosso artigo tem um lugar bem definido: o chão da sala de aula na Educação Básica, seguindo um trabalho feito com o 2º ano do Ensino Médio a partir da leitura de *O crime do Cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz. Potente romance, somos atravessados pela teia narrativa – tal como o gesto de Mariano, um dos personagens escravizados – que, com forte referência histórica (manifestada por meio da pilhagem de notícias de periódicos das primeiras décadas do século XIX e por ter mote o factual assassinato de um homem chamado Bernardo Lourenço Viana em 1809, por exemplo) e dialogando com a estrutura de um romance policial, apresenta uma memória que, por muitas vezes, foi silenciada: a dos escravizados, aqueles que marcaram a geografia do Rio de Janeiro não somente pela condição à qual foram violentamente impostos, mas também por conta de rasurarem a lógica colonialista ao fazer desse espaço o lugar de seus costumes e tradições. Inclusive, um dos principais narradores do romance, Nuno, traz a importante reflexão sobre a memória inscrita – e escrita, pelo gesto de Eliana Alves Cruz – naquele espaço:

Eu não conseguia ver a nova plataforma que surgia, com suas pedras polidas, regulares e meticulosamente montadas. O piso que consideravam digno para uma rainha apoiar seus delicados pés. Totalmente diferente daquele de pedras redondas e irregulares, que ia ficando soterrado. É possível sepultar para sempre passado tão tenebroso? Eu não enxergava o cais onde cedo ou tarde tocaria alguma garota assustada vinda de longe, com um séquito de mucamas, lacaios, ministros... Uma garota europeia de tez alva e translúcida, muito provavelmente de sombrinhas para que o sol dos trópicos não maculasse sua clara e sedosa pele. Eu via apenas aquele píer de pedras “pés de moleque” onde tantas vezes testemunhei a chegada dos milhares que vinham de muito longo e ali desciam, desfilando excrementos, feridas e solidão debaixo do nosso inclemente astro rei. Nunca deixei de admirar e – por que não? – invejar incontáveis homens e mulheres que conseguiam demonstrar certo garbo e altivez, mesmo em tão deploráveis condições. E eu, nascido livre, com minha tez negra clara, lembrando apenas de meu pai português e raramente de minha mãe... E eu, tão miseravelmente pequeno perto deles, pois eram em sua maioria todos tão jovens... tão jovens... Este sim foi o verdadeiro crime do Cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago (Cruz, 2018, p. 195).

A longa digressão final de Nuno, para além de dar conta das relações étnico-raciais que se delinearam no Brasil do século XIX, promove a seguinte reflexão: ainda que aquele espaço seja porventura modificado, a memória da violência colonialista lá reside e jamais deve ser esquecida. O verdadeiro crime foi a escravização, não o assassinato de Bernardo

Lourenço Viana. Se observamos o importante movimento feito por antropólogos e arqueólogos em resgatar a memória dessas pessoas escravizadas, a escrita de Eliana Alves Cruz é um gesto estético, com extremo rigor crítico, que retira do soterramento simbólico a memória de uma diáspora que sofreu muitas tentativas de silenciamento e apagamento - não deixando, também, de levar em conta os recortes de gênero e sexualidades.

Como uma boa metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), *O crime do Cais do Valongo* é uma narrativa que, privilegiando a memória daqueles que foram odiosamente silenciados, coloca-se contrária à historiografia positivista e, referenciando o passado, não deixa de ser extremamente atual, abordando discussões que estão na ordem do dia. Para além do diálogo que estabelece com o Romantismo - a tendência entre a História e a ficção e o espaço como elemento privilegiado, para citar apenas dois exemplos -, conteúdo programático previsto para o 2º ano do Ensino Médio, as reflexões a partir das leituras feitas foram essenciais para que trabalhássemos certos pontos centrais em nossa proposta: a memória cultural, a formação do leitor em seu aspecto subjetivo e coletivo, a escrita criativa como exercício de leitura e produção críticas, a interdisciplinaridade e o deambular pelos espaços representados no livro como alternativa metodológica em que o estudante, assumindo uma postura ativa no processo de ensino-aprendizagem, entrasse em contato com a materialização do texto ficcional e construísse suas próprias memórias a partir do contato com uma geografia marcada pela diáspora africana - nesse sentido, possibilitando uma imersão naquilo que está previsto nos documentos oficiais, como a Lei 10.639/03. Por fim, acreditamos que esse trabalho é, sobretudo, uma aposta no poder do texto literário como possibilidade de construir outras visões de mundo: evocando o depoimento que bell hooks deu sobre a formação leitora de seu próprio pai, este exercício é, ao fim e ao cabo, “uma forma de conhecer o mundo - o que é essencial para os processos de viver, pensar e sonhar. E, mais do que qualquer coisa, a capacidade de ler [nos] mant[êm] em contato com um mundo para além de [nós] mesmos” (2020, p. 204), o que muito tem a contribuir com uma prática de ensino-aprendizagem pautada em não propagar as opressões, muitas delas resquícios de um violento passado apoiado em lógicas excludentes e colonialistas.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

É inegável que, na escrita de Eliana Alves Cruz, o compromisso com a memória é uma marca incontornável: desde *Água de barreira* (2016), a autora tem se dedicado a tecer nas malhas de seu texto fios de uma memória que foi injustamente silenciada pela opressão de uma sociedade com resquícios colonialistas e escravocratas, infelizmente ainda presentes em nossos dias. Assim, trazer um livro como este para trabalhar em sala de aula com jovens estudantes é, acima de tudo, comprometer-se com um exercício de alteridade que o texto literário promove e também com um rigor crítico aliado à experiência estética: afinal, para além de uma imersão em confronto e contato com a obra de arte, a leitura de um romance como *O crime do Cais do Valongo* privilegia que o espaço ficcional seja o meio de garantir às memórias silenciadas de pessoas escravizadas uma dicção que durante muito tempo lhes foi negada. Em outras palavras, a ficção enuncia aquilo que um certo registro da História, interessado apenas em guardar para a posteridade um certo tipo de memória eleita como vencedora, ferozmente, silenciou.

Assim, não acreditamos que um trabalho de leitura com este romance esteja tão longe daquilo que Márcio Seligmann-Silva nomeou como uma virada decolonial (2022) nos estudos que se debruçam sobre a intersecção entre Literatura, História e Memória. Para o ensaísta, essa guinada não deixa de acompanhar um movimento histórico-social que, assombrado pelo espectro da barbárie sempre à nossa volta, ainda coloca diante de nossos olhos “déspotas genocidas [que] apostam no poder do memoricídio como indulto contratado de antemão para garantir a impunidade dos seus atos. Negacionismo, apagamento e genocídios andam sempre de mãos dadas” (Seligmann-Silva, 2022, p. 18). No caso da sociedade brasileira, esse memoricídio das culturas de origens africanas não está dissociado dos genocídios advindos do racismo - simbólica ou factualmente, sempre gestos de uma violência que há muito nos assola.

Nesse sentido, a obra de arte pode garantir a sobrevivência de memórias que, em seu tempo referencialmente histórico, não encontraram qualquer possibilidade de enunciação ou abrigo. Ainda de acordo com Márcio Seligmann-Silva, a representação dessas vozes que foram apagadas abre um outro espaço de reflexão por nos *co-mover* ao fato de que entrar em contato com essas “outras histórias e projetos de sociedade significa também reconhecer outras epistemologias como igualmente dignas de participação na construção de nosso viver em comum” (2022, p. 91) - ou seja, fazer com que esses

apagamentos possam, enfim, ter lugar no grande tecido que compõe a nossa memória coletiva. Para além de algum tipo de justiça ser garantida pela justeza do texto literário, a inserção dessas memórias através da experiência artística também não deixa de potencializar uma luta que jamais deve ser deixada de lado: afinal, esse gesto de inscrever/escrever alimenta não somente a memória das lutas travadas, mas também uma resistência em busca de um outro devir histórico-social.

Evidentemente, tal caminho não se distancia das práticas de leitura que adotamos - cerne deste trabalho - e de encaminhamentos já previstos, inclusive, pelos documentos oficiais: é preciso lembrar que a Lei 10.639/03 torna obrigatório o estudo das histórias e culturas africanas e afro-brasileiras, posteriormente alterada pela Lei 11.645/08, que estende essa diretriz também para as culturas e histórias dos povos originários. No entanto, a prática pode não corresponder diretamente àquilo que foi encaminhado pelas referidas Leis: no lugar de docentes-pesquisadores-extensionistas de um Instituto de Aplicação, não deixamos de lado o fato de estarmos inseridos em um contexto de educação pública extremamente favorável à formação do leitor literário em relação às alteridades presentes nessas obras literárias, o que nem sempre é possível quando observamos a realidade educacional do Rio de Janeiro - e, por conseguinte, do Brasil - em espaços não somente públicos, mas também nas redes privadas de ensino. Reiteramos, com Vima Lia de Rossi Martin e André de Godoy Bueno, que o cumprimento dessas Leis está intrinsecamente relacionado com a “valorização cultural das origens étnicas de nossa nação” (2016, p. 35), ainda que as tentativas de apagamento persistam. Assim, a leitura de um livro como *O crime do Cais do Valongo* é extremamente importante para a formação de um jovem leitor à medida que é, inegavelmente, uma proposta estética com o firme compromisso de ser uma luta contra o memoricídio.

O nosso trabalho, portanto, teve como sustentação teórica a mediação entre a leitura subjetiva e a leitura em sala de aula, tal como proposto por Annie Rouxel (2013). Ao refletir sobre as metodologias possíveis para se trabalhar o texto literário em contexto escolar, Rouxel defende que um projeto de ensino de Literatura comprometido com a formação de um sujeito-leitor crítico não pode ser dissociado de uma “sinergia” (2013, p. 20) manifestada em três eixos:

A atividade do aluno sujeito leitor no âmbito da classe constituída em “comunidade interpretativa” (Fisch, 2007), a literatura ensinada – textos e obras – e a ação do professor, cujas escolhas didáticas e pedagógicas se revestem de uma importância maior (2013, p. 20).

De fato, a sala de aula é o ambiente onde o estudante fará parte de uma comunidade interpretativa, em que as ressonâncias das variadas leituras serão essenciais para a formação de seu próprio exercício de leitura. Retomando o que foi proposto pela ensaísta, “se é conveniente encorajar a leitura subjetiva, é também conveniente ensinar os alunos a evitarem uma subjetividade desenfreada, fonte de delírio interpretativo” (Rouxel, 2013, p. 22). Assim, o espaço da sala de aula é primordial como espaço de leitura porque o estudante, ao estar inserido em uma prática que privilegia uma leitura feita em comunidade, pode entrar em contato com dois tipos de leitura – a individual e a compartilhada – e os “códigos” que as regem, além de não ficarem presos unicamente a uma subjetividade interpretativa que pode fugir completamente daquilo que se manifesta pelas malhas do texto. Ainda de acordo com Annie Rouxel, a sala de aula exerceria, então, “o papel de regulador” (2013, p. 23), não porque deve obedecer a padrões totalitários, e sim porque as intersubjetividades que se apresentam nela são, de fato, manifestações de uma realidade que se quer composta por sujeitos autônomos, críticos e comprometidos com o exercício democrático. Nesse sentido, “a presença da turma é essencial na formação de jovens leitores: lugar de debate interpretativo [...], ela ilumina a polissemia dos textos literários e a diversidade dos investimentos subjetivos que autoriza” (Rouxel, 2013, p. 23).

Essa ideia que Rouxel estabelece da sala de aula como comunidade encontra um desdobramento em Cecília Bajour (2012). Além de encaminhar as suas reflexões em direção similar ao que foi proposto pela ensaísta francesa, Bajour também destaca a importância da leitura compartilhada como essencial para uma prática docente que deseja ser também um exercício humanístico, uma vez que essa prática, principalmente em relação aos textos literários, “é uma maneira de evidenciar, sempre considerando a intimidade e o desejo do outro, a ponta do iceberg daquilo que se sugere por meio de silêncios e palavras” (2012, p. 20). Assim, a escuta das alteridades que se revelam na sala de aula, manifestadas pelas leituras e exercícios de interpretação, são de suma importância para a construção de uma visão de mundo que contemple, ética e esteticamente, as diversidades existentes. O processo formativo presente na leitura literária, então, não compreende apenas a reflexão sobre a própria subjetividade, mas também a todas as construções e existências que não são as nossas. Nesse sentido, privilegiar a leitura em sala de aula é um gesto comprometido com a democracia e com o respeito das alteridades, uma vez que o exercício de escuta não pode ser dissociado desses gestos e que privilegia a sala de aula como também um espaço de construção de uma comunidade de leitores, já

que essa prática “é fundamentalmente uma atitude ideológica que parte do compromisso com os leitores e com os textos e do lugar conferido a todos aqueles que participam da experiência de ler” (Bajour, 2012, p. 45).

Por fim, retomando Wolfgang Iser, “como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo” (1983, p. 388), o que faz com que a obra literária seja uma forma de expressão artística irremediavelmente reflexiva e que muito tem a contribuir com a emancipação do homem por meio do contato estabelecido pelo ato de leitura. Se, por um lado, ler *O crime do Cais do Valongo* com turmas de Ensino Médio não seja a solução final para a eliminação de todas as formas de racismo presentes em nossa sociedade, por outro, as reflexões levantadas podem fazer com que aqueles jovens tenham a capacidade crítica de entender que nenhuma forma de vida deve ser tão violentamente explorada e que silenciar memórias de pessoas tão oprimidas não faz parte de uma ética que se quer humanística. Nesse sentido, ao fim e ao cabo, o texto literário sempre estará comprometido com o direito de existir sem amarras e, recuperando Antoine Compagnon, a Literatura será “um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida” (2012, p. 60), sendo a leitura o constante exercício de ser “o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir” (Compagnon, 2012, p. 72).

METODOLOGIA E ANÁLISE

Diante das reflexões propostas acerca da importância das representações da memória n’*O crime do Cais do Valongo*, realizamos junto às turmas do 2º ano do Ensino Médio do Instituto de Aplicação Fernandes Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ) uma sequência didática que tivesse como objetivos (i) incentivar o estudante a ter contato com textos e estéticas mais sofisticados; (ii) conceber o texto como nuclear no que se refere ao ensino da língua; (iii) respeitar e promover a liberdade de leitura; (iv) potencializar o papel da literatura na formação de identidades e evidencição de sua potência ética e política e (v) promover o maior número de eventos de leitura literária para que a memória de leitor de literatura se constitua (Dalvi, 2013). Nesse sentido, destacamos que as rodas de leitura e a saída de campo, em especial, foram atividades pensadas para despertar o

interesse, curiosidade e autonomia dos discentes (Freire, 2006; Dewey, 1950; Moran, 2015). Assim, nesta seção descreveremos, ainda que brevemente, a sequência didática realizada ao longo do primeiro trimestre do ano de 2024.

A leitura do romance ocorreu ao longo de 4 (quatro) semanas, sendo parte realizada nas aulas de literatura coletivamente, aula essa constituída por 100 (cem) minutos semanais, e parte individualmente. Importante dizer que essa estratégia tem como propósito também intercalar a leitura em voz alta e a leitura silenciosa, privilegiando tanto a preservação do significado, quanto a forma (Kleiman, 2016). Ao longo dessas semanas, o espaço da sala de aula tornou-se um espaço de compartilhamento de conhecimentos diversos, geográficos, históricos, políticos, morais, em que os estudantes foram encorajados a experienciar a leitura (Petit, 2009). Desde o primeiro encontro de leitura, os educandos foram apresentados à proposta de leitura, discussão e produção do livro, sendo esta última constituída por um trabalho, um teste e uma produção textual.

Importante ressaltar que os instrumentos de avaliação foram distintos e diversos frente à heterogeneidade das turmas e dos objetivos pensados. Mais especificamente, o trabalho, a produção de uma matéria jornalística a partir do olhar de um determinado personagem do livro, visava promover a autoria e valorizar o contexto da escrita para a constituição do saber literário, possibilitando ao estudante ensaiar escrever/produzir literatura. Já o teste objetiva abordar aspectos linguísticos, literários e contextuais não só sobre o livro, como também sobre a importância cultural do Cais do Valongo para a cidade do Rio de Janeiro. Por fim, a produção de uma crônica sobre o tema *o que é ser carioca* busca promover uma reflexão sobre pertencimento por meio da problemática representação histórica e identitária do morador da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda sobre as rodas de leitura, buscou-se tanto estudar a obra em sua dimensão formal e objetivável quanto acolher os afetos dos alunos e incentivá-los na descoberta de dilemas pessoais na leitura (Rouxel, 2012). Nessa perspectiva, as rodas de leitura proporcionam tanto apresentar palavras desconhecidas e a estética distinta de Eliana Alves Cruz, que, por meio de um romance policial, constrói um discurso literário que representa uma expressão histórico-mítico-sagrada, como também possibilitaram discutir um aspecto sócioetnico-cultural importante a consciência da dor dos povos africanos que chegaram ao Brasil vendo-se obrigados a abandonar sua memória e seu passado e submetidos à condição de escravizados. Assim, a cada encontro foi possível não só construir hipóteses de leitura, compartilhar conhecimentos prévios e oportunizar diversas

interpretações, como também ouvir as leituras dos estudantes e ampliar a margem de compreensão para que assim os discentes sintam-se à vontade para exprimir sua interpretação ou seu julgamento pessoal. Evidente que foi mostrado aos estudantes que para que a interação com o autor seja possível, é fundamental que as diferentes interpretações se baseiem em uma análise crítica dos elementos linguísticos utilizados no texto. O resultado foi que a maioria dos alunos leram o livro integralmente e as rodas de leitura foram recheadas de palpites sobre não só quem assassinou o comerciante Bernardo Lourenço Vianna, como também sobre as dores de Muana, Roza e Marianno e a representação desses personagens na sociedade contemporânea.

Sobre o trabalho do livro¹, como o conteúdo programático do 2º ano do Ensino Médio, no que se refere à tipologia textual, é argumentação e, frequentemente, os gêneros textuais trabalhados são mais monitorados linguisticamente, buscamos propor uma avaliação que estimulasse a criatividade e que demandasse uma apreensão da linguagem e dos recursos estilísticos empregados pela autora do livro. Assim, solicitamos que os estudantes se colocassem no lugar do personagem sorteado e contassem, por meio de uma matéria de jornal, o assassinato do personagem Bernardo Lourenço Viana. Os personagens sorteados foram:

- a) Muana Lòmúé, escravizada vinda de Moçambique que sabia escrever e se conectar com seus ancestrais.
- b) Nuno Alcântara, negro de pele clara, filho de português com uma escravizada.
- c) Roza, escravizada quando criança por Bernardo, foi abusada por ele e pode fazer encantos enquanto cozinha.
- d) Marianno, escravo chiando, excelente nas costuras, tão bom, que faz magia com elas.
- e) Emerenciana, noiva de Bernardo, mulher reservada que se casaria com Bernardo por interesse.
- f) Alceu Coimbra, amante de Emerenciana que apoia o casamento por interesse.

¹ Importante pontuar que, mesmo sendo uma atividade de escrita criativa a partir da leitura do romance de Eliana Alves Cruz, não acreditamos que esse gesto esteja distante de uma construção de uma leitura crítica e próximo ao exercício que Roland Barthes chamou de “escrever a leitura”. Retomando o teórico francês, o jogo da leitura, ao dispersar e disseminar tantos sentidos, é capaz de promover uma lógica “associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações” (Barthes, 2012, p. 28, grifo do autor).

Observa-se, ainda que por meio das características dos personagens apresentados acima, que esses são bem distintos, logo, foi solicitado que essas peculiaridades desenvolvidas ao longo da narrativa aparecessem nas notícias já que língua é identidade. Diante disso, as rodas de leitura foram permeadas de “olha, esse é o nosso personagem” ou “importante que isso apareça no trabalho”, o que mostrou um direcionamento de leitura também (Kleiman, 1996). Além disso, os trabalhos apresentados pelos estudantes mostram-se criativos e autorais, como pode ser observado nas imagens 1 e 2 a seguir.

Imagem 1 – Notícia por Marianno



Fonte: Os autores (2024).

Imagem 2 – Notícia por Nuno



Fonte: Os autores (2024).

Os critérios de avaliação adotados para esse trabalho foram (i) atendimento à proposta; (ii) adequação da linguagem ao personagem; (iii) adequação ao gênero textual e ao recorte temático criminal e (iv) coerência com a obra e autoria. Importante ressaltar que esses critérios foram apresentados junto à proposta que se encontra disponível na íntegra no portal *EduCapes*.

No que se refere à saída de campo, apesar de ser motivada pela leitura do romance, essa contou com professores de Geografia, História, Biologia, Física, além dos professores de Literatura e Língua Portuguesa. Em vista disso, os pontos visitados contaram com explicações interdisciplinares sobre aspectos geopolíticos, sanitários, socioculturais, literários e artísticos da cidade do Rio de Janeiro que serão brevemente descritos a seguir. Importante pontuar que uma das alternativas metodológicas centrais, até mesmo por conta da estrutura do romance de Eliana Alves Cruz, foi a intersecção entre Literatura e Geografia. Como pontuam Ana Crelia Dias *et al.*, esta aproximação:

Tem por objeto de estudo o fenômeno literário a partir de marcações espaciais e localizações; preocupa-se em estabelecer os lugares de influência levando em consideração o contexto geográfico que incide tanto sobre o espaço na literatura, quanto sobre a literatura no espaço [...]; tem como alvo as tensões entre o centro e o periférico, a hegemonia cultural de centros, as representações do rural e do urbano, assim como a fisionomia literária de cidades, regiões, países (2013, p. 129).

O ponto inicial foi o MAR (Museu de Arte do Rio de Janeiro). Nessa primeira parada alguns aspectos como o legado das Olimpíadas de 2016 quanto ao projeto urbanístico e social, a busca pelo não silenciamento das vozes negras e a arquitetura múltipla representada pelo Edifício Joseph Gire e o Museu do Amanhã foram alguns dos pontos comentados. Outra particularidade importante foi a possibilidade de rememorar trechos de obras lidas pelos estudantes em anos anteriores, como *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, *in loco*. A segunda parada foi o Largo de São Francisco da Prinha onde foi possível falar da Invasão Francesa à cidade do Rio de Janeiro em 1711 e da primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Batista, rememorada pela estátua localizada no centro da praça. Nesse momento, foi possível provocar os estudantes a pensar sobre as representações negras na cidade carioca que, ainda hoje, encontram-se à margem, a exemplo de Mercedes Batista que nunca teve sua estátua em frente ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local designado em um primeiro momento (imagem 3).

Imagem 3 – Pedra do Sal



Fonte: Os autores (2024)

A terceira parada foi o Largo João da Baiana, onde se localiza a Pedra do Sal. Esse local é historicamente conhecido pelos seus degraus fruto do trabalho negro escravo no porto. Até hoje é reconhecido como território quilombola e se mantém como o mais antigo bairro negro continuamente habitado do país, onde festas e rodas de samba, como as organizadas antigamente pelo músico João da Baiana, celebram a herança cultural africana da região (imagem 4).

Imagem 4 – Cais do Valongo



Fonte: Os autores (2024)

A quarta parada foram os jardins suspensos do Valongo. Esse espaço surgiu fruto de uma revitalização dessa região em 1843 quando a princesa Teresa Cristina, futura esposa de D. Pedro II, desembarcou na cidade. Na época, o comércio da região repleto, inclusive, de casas de engorda foi proibido e um jardim suspenso com algumas estátuas de mármore representando divindades romanas foi construído para dar ares nobres à região, um enorme paradoxo. A quinta parada foi o Cais do Valongo onde escavações arqueológicas trouxeram à tona o antigo cais em que desembarcaram quase um milhão de africanos a serem escravizados no Brasil. É em toda essa região visitada que muitas das obras e crônicas machadianas, como, por exemplo, *Pai contra mãe* e *Esaú e Jacó* são ambientalizadas, além do romance de Eliana Alves Cruz. Um ponto importante é que foram essas escavações recentes que fizeram com que todo o circuito da Pequena África, caminho percorrido nessa saída de campo, voltasse à pauta política da cidade (imagem 5)². A última parada foi na praça da Cruz Vermelha, região reconhecida pela implementação dos primeiros projetos de arruamento e loteamento da cidade realizada por Pereira Passos, o que constituiu um marco no processo de evolução do desenho urbano, e no Cemitério dos Pretos Novos, museu destinado a rememorar o sepultamento desumano e ilegal de pretos novos, isto é, dos escravizados que morriam após a entrada dos navios na Baía de Guanabara ou imediatamente depois do desembarque, antes de serem comercializados após o tráfico. Importante ressaltar que nessa última parada o grupo de estudantes foi dividido por conta do limite espacial do museu, entretanto essa

² Interessante notar que o percurso feito pelos estudantes e professores, coincidentemente iniciado no MAR, não deixa de se aproximar das ondulações e correntes da História, tal como foi proposto por Didi-Huberman: “a história [*sic*] é um mar: forma de dizer que, nela, a agitação nunca tem fim. Ou melhor, que ela é, incessantemente, *agitação*. Há ciclos e latências. Enfim, movimentos. Há maré alta e maré baixa, tempestades e períodos de calmaria” (2019, p. 123, grifo do autor).

foi uma estratégia relevante para tratar dos “avanços” e “retrocessos” humanos, sanitários e políticos de uma região repleta de paradoxos como a visitada (imagem 5).

Imagem 5 – Visita ao Cemitério dos Pretos Novos



Fonte: Os autores (2024)

Quanto aos instrumentos avaliativos, a proposta de redação³ do trimestre tratou sobre o tema identidade, uma vez que tanto a leitura do romance como a saída de campo oportunizaram discutir essa temática. Assim, foi pedido que os estudantes elaborassem uma reflexão, a partir do gênero textual estudado ao longo do trimestre, a crônica, sobre o que, para eles, é ser carioca. Já o teste⁴ objetivava, a partir do artigo de opinião de Dodô Azevedo que discutia a centralidade histórica do Cais do Valongo para o Brasil, tratar, em uma perspectiva funcional da língua, dos aspectos linguísticos empregados no texto e, de uma perspectiva textual, do livro lido no trimestre. Para além disso, o teste apresenta como segundo texto um fragmento de *Navio Negreiro* de Castro Alves a fim de discutir a importância da memória.

Assim, observamos, por meio das rodas de leitura, da saída de campo e das avaliações diversas, que os estudantes demonstraram maior interesse e envolvimento com a leitura recomendada. Isso foi notório na dinâmica de avaliação do trimestre realizada. Importante dizer, ainda que brevemente, que, nós, docentes de literatura do Instituto Fernandes Rodrigues da Silveira, prezamos pela escuta atenta e por estabelecer combinados com estudantes a fim de que eles sejam protagonistas do seu aprendizado e façam parte do planejamento anual da disciplina. Dito isso, nesta dinâmica, a devolutiva positiva sobre a proposta pedagógica foi unânime. Dentre os comentários, ressaltamos

³ A proposta de redação pode ser acessada pelo link: <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/742401>

⁴ O teste pode ser acessado pelo link: <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/917944>

pontos como: (i) a interdisciplinaridade. Os estudantes disseram que os conteúdos discutidos nas disciplinas de Linguagens e Humanidades passaram a fazer mais sentido e, assim, puderam estabelecer diálogos importantes; (ii) avaliações diversas e integradas. Os educandos apontaram que se sentiram mais seguros e puderam empregar habilidades específicas; (iii) reconhecimento da cultura e do território. Alguns discentes moradores da região do Valongo disseram que aprenderam mais sobre o espaço em que residem e que puderam compartilhar curiosidades sobre a localidade com as suas famílias. Outros se comoveram e/ou se identificaram com a cultura afro-brasileira e alguns debates sobre a importância da identificação por meio da literatura emergiram em algumas das rodas de leitura.

CONCLUSÃO

Como defendemos anteriormente, a literatura tem muito a contribuir com o sentido de humanidade, restituindo-o no devir histórico-social que experienciamos ao longo de nossas trajetórias. Assim, o exercício de formação de leitores também é um gesto de formar seres humanos que não se rendam a um duro projeto de silenciamento, uma vez que “o objetivo da educação literária é, em primeiro lugar, o de contribuir para a *formação da pessoa*” (Colomer, 2007, p. 31, grifo original) porque, ao lidar com o texto literário em sala de aula, a formação do leitor se encontra intrinsecamente relacionada ao trabalho crítico realizado “através da confrontação com textos que explicitam a forma em que gerações anteriores e as contemporâneas abordaram a avaliação da atividade humana através da linguagem” (Colomer, 2007, p. 31).

Desse modo, desenvolver uma proposta didática de leitura, reflexão e produção situa o estudante em um ambiente reflexivo ao explorar as potencialidades das expressões em linguagem. Importante pontuar que essa possibilidade se realiza, principalmente, pela existência de um projeto político-pedagógico como o do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ) que, dentre alguns aspectos, privilegia a formação pautada em uma ética humanística. Nesse sentido, uma obra como *O Crime do Cais do Valongo* pôde ser trabalhada nas turmas do 2º ano do Ensino Médio não somente pela perspectiva da fruição estética, mas também aliando essa experiência da leitura com o rigor crítico que o romance apresenta – aliás, marca recorrente na produção da autora.

Além disso, um dos traços que caracteriza essa proposta pedagógica é pensar cultura, memória e identidade através das disciplinas – Literatura, Língua Portuguesa, Geografia, História, Biologia e Física – presentes no currículo básico. Esse diálogo mostra-se importante uma vez que possibilita um aprendizado holístico, cidadão e integrado. E, tal como Nuno, Roza, Marianno e Muana caminhavam pelas ruas da pequena África em resistência a lógica colonialista, esperamos que os nossos educandos tenham atravessado as páginas do romance de Eliana Alves Cruz e os locais visitados durante a jornada cientes de que nenhuma memória deve ser silenciada com base na violência e que nenhuma forma de vida merece ser traficada, violentamente comercializada, e apagada em detrimento a um projeto que se quer avanço, mas não deixa de ser o pior retrocesso e um dos piores crimes na história da humanidade.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BRASIL. Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília: MEC; SEB, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em 20 de fev. 2022.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- DALVI, Maria Amélia. Leitura na escola. Propostas didáticas. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.
- DIAS, Ana Crelia et al. *Além das fronteiras: literatura, ensino, interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. *serrote*, n. 33, p. 115-143, novembro 2019.
- DEWEY, John. *Reconstruction in philosophy*. [s.l.]: Mentor Book; The New American Library, 1950.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 33ª ed. São Paulo: Paz e Terra; 2006.

hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Elefante, 2020.

ISER, Wolfgang. O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 2v.

KLEIMAN, Angela. *Oficina de Leitura*. Teoria e prática. 16ª edição, Campinas: Pontes Editora, 2016.

MARTIN, Vima Lia de Rossi; BUENO, André de Godoy. Por uma memória da África e dos afrodescendentes: aspectos teóricos e legais para o ensino de literaturas africanas e afro-brasileira. *Linha D'Água*, v. 29, n. 1, p. 29-43, jun. 2016.

MORÁN, José. Mudando a educação com metodologias ativas. In: SOUZA, Carlos Alberto de; MORALES, Ofelia Elisa Torres (orgs.). *Coleção Mídias Contemporâneas Convergências Midiáticas, Educação e Cidadania: aproximações jovens*. Vol. II. PG: Foca Foto PROEX/UEPG, 2015. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/moran/wp-content/uploads/2013/12/mudando_moran>. Acesso em: 27 ago. 2015.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura*. Uma nova perspectiva. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUXEL, Annie. *Práticas de leitura*: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? Caderno de Pesquisa. v. 42, n. 145, p.272-283, jan./abr. 2012.

ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino de literatura. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de.; JOVER-FALEIROS, Rita. (org.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

Recebido em: 30/01/2025

Aceito em: 17/03/2025

Adriana Cristina Lopes Gonçalves Mallmann: possui graduação em Letras, Português e Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013), mestrado e doutorado em Letras Vernáculas também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017/2021). Atua como professora de Língua Portuguesa e de Literatura desde 2010. Ao longo desses anos, foi professora substituta de Língua Portuguesa (2016) no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e professora de Língua Portuguesa e Literatura na Escola SESC de Ensino Médio (ESEM). Atualmente é professora Adjunta nível 2 no Departamento de Línguas e Literatura do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – UERJ. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Sintaxe, mais especificamente, no âmbito do período composto. Desenvolve pesquisas nos campos da sintaxe, prosódia

e pragmática, atuando principalmente nos seguintes temas: análise discursiva-funcional e interface sintaxe-prosódia. Além disso, é coordenadora do projeto de pesquisa Olhares sobre metodologias no ensino de língua materna e do projeto de extensão sobre ensino de Língua Portuguesa e Literatura por meio das metodologias ativas. Sendo assim, seus trabalhos se concentram majoritariamente em teorias funcionalistas de base americana e em ensino de Língua Portuguesa para a educação básica.

Carlos Henrique Fonseca: possui Licenciatura em Letras: Português-Literaturas (2017) pela Faculdade de Letras da UFRJ, Mestrado em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pelo PPGLEV-UFRJ (2020) e Doutorado em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) também pelo PPGLEV-UFRJ (2022). Desde a iniciação científica (2014-2016, com bolsa concedida pelo CNPq), dedica-se ao estudo da obra de Hélia Correia, resultando em uma dissertação cujo corpus privilegiado foi o romance *A Casa Eterna* (1991) e em uma tese que teve por interesse estudar as travessias na novelística da autora. Tem interesse, sobretudo, nas relações entre Literatura, História e Memória e nos seguintes temas: literatura portuguesa dos séculos XX e XXI; diálogos entre as Literaturas de Língua Portuguesa; intertextualidades; deslocamentos e travessias; escritas em feminino; formação do leitor literário e ensino de literatura. Atualmente, é Professor Adjunto de Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (UERJ).

A gramática como sintoma, o *pretuguês* como cura: o real e a fantasia na literatura afro-diaspórica

La grammaire comme symptôme, le « *pretuguês* » comme remède : réalité et fantaisie dans la littérature afro-diasporique

Lara Carvalho Cipriano

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

laracarvalhocipriano2000@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8806-4954>

Luis Flávio Silva Couto

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

luisflaviocouto@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8251-7331>

RESUMO

Um dos problemas da psicologia hegemônica é a análise individual para os problemas sociais e um dos problemas da recepção literária de grupos minorizados é a análise que se reduz à dimensão sociológica, desconsiderando o interesse estético da obra. A fim de oferecer um contraponto a esses dois problemas, este artigo objetiva enfatizar a subjetividade e a criação poética de Carolina de Jesus em detrimento das discussões sociológicas que ela suscita devido ao caráter testemunhal da sua obra, o que não exclui a importância do âmbito social para a presente pesquisa. Pensando nisso, este artigo visa somar à interpretação sociológica e descolonial a interpretação psicanalítica, para que, a partir disso, seja possível refletir sobre a obra de Carolina para além das questões sociais, mas sem individualizar a abordagem. O conceito de *pretuguês* de Lélia Gonzalez é um ponto de partida para a reflexão proposta aqui.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; literatura afro-brasileira; psicanálise.

RÉSUMÉ

L'un des problèmes de la psychologie hégémonique est l'analyse individuelle des problèmes sociaux et l'un des problèmes de la réception littéraire des groupes minoritaires est l'analyse réduite à la dimension sociologique, négligeant l'intérêt esthétique de l'œuvre. Afin d'offrir un contrepoint à ces deux problèmes, cet article vise à mettre l'accent sur la subjectivité et la création poétique de Carolina de Jesus au détriment des discussions sociologiques qu'elle soulève en raison du caractère testimonial de son

œuvre, ce qui n'exclut pas l'importance de la sphère sociale pour cette recherche. Dans cette optique, cet article vise à ajouter l'interprétation sociologique et décoloniale à l'interprétation psychanalytique, afin de pouvoir réfléchir à l'œuvre de Carolina au-delà des questions sociales, mais sans individualiser l'approche. Le concept de « pretuguês » de Lélia Gonzalez est un point de départ pour la réflexion proposée ici.

Mot-clés : Carolina de Jesus ; Littérature afro-brésilienne ; psychanalyse.

INTRODUÇÃO

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português.
(Noel Rosa)

Quando *Quarto de despejo*, livro mais conhecido da Carolina Maria de Jesus, foi publicado em 1960, o livro contrastava com o momento político que o Brasil atravessava. Enquanto Carolina escrevia sobre as dificuldades de se viver na favela do Canindé, onde ela residia, o então presidente Juscelino Kubitschek sustentava a promessa de progresso e modernização a partir do seu lema “Cinquenta anos em cinco”. A figura de Carolina apareceu, em um primeiro momento, como um contraponto a essa promessa, dado que ela denunciava que a modernização para alguns acontecia às custas do “suplício” – palavra muito usada por Carolina¹ – de outros. Dito de outro modo, Carolina denunciava com a sua escrita “a pauta oculta da modernidade”, para usar a expressão de Walter Mignolo (2017).

Em 2021, tanto *Quarto de despejo* quanto *Casa de alvenaria* ganharam uma nova edição pela editora *Companhia das letras*. Assim como no primeiro momento em que a obra de Carolina veio à tona ela denunciava os contrastes da ideologia política vigente, isso também acontece neste segundo momento, em que Carolina é relançada durante o governo de um presidente associado ao fascismo e que profere discursos de ódio contra grupos minorizados, aos quais Carolina pertencia. Nesse contexto, convém mencionar que o aniversário de Carolina de Jesus (14/03) coincide com o aniversário da morte da

¹ Por exemplo: “O dia está calido. E eu gosto que ele receba os raios solares. Que suplício! Carregar a Vera e levar o saco na cabeça” (Jesus, 1963, p.16).

Marielle Franco, vereadora que foi assassinada e que se tornou um ícone da oposição ao governo de então.

Diferentemente da primeira edição, feita pelo jornalista Audálio Dantas, as novas edições, feitas por Vera Eunice, filha de Carolina, e Conceição Evaristo, preservam “toda a diversidade de registros presentes nos manuscritos, considerando-os marcas autorais imprescindíveis para a adequada recepção de sua obra” (Evaristo; Eunice, 2021, p.7). Ou seja, as grafias destoantes dos dicionários e gramáticas foram mantidas. Isso indica que “os erros ortográficos” podem ser considerados parte do estilo poético da autora. Essa discussão nos remete à separação que Vilém Flusser (2011, p.116) faz entre o fazer poético e o domínio da escrita alfabética, introduzindo a ideia de “poetas analfabetos”.

Tendo em vista que a obra de Carolina de Jesus e as discussões que ela suscita estão em voga, interessa-nos investigar as contribuições da psicanálise para tais discussões. No entanto, não pretendemos “psicanalisar” a sua literatura, fazendo uma crítica literária calcada na psicanálise. Nesse ponto, críticos literários, como Roberto Schwarz e Augusto de Campos, bem como intérpretes da literatura caroliniana, como Elzira Perpétua, foram de suma importância para o desenvolvimento deste trabalho. Também pretende-se evitar o erro, recorrente na psicologia hegemônica, de individualizar a análise de questões que também dizem respeito à dimensão social. Tendo isso em vista, recorreremos não só à leitura de Freud e Lacan, como também à de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes, a fim de obter uma visão panorâmica: psicanalítica e social.

Partindo do pressuposto de que Carolina utiliza a escrita enquanto um artifício de subjetivação, traçamos um paralelo entre a sua literatura – ou a sua *escrevivência*, para utilizar o termo de Conceição Evaristo (2017) – e a clínica psicanalítica. O registro em primeira pessoa, o caráter autobiográfico e o desvio da norma culta – que podem ser comparados aos furos de linguagem, essenciais para a escuta clínica – são elementos em comum entre a clínica e a escrita da Carolina. Um outro ponto que liga a obra de Carolina Maria de Jesus à psicanálise é o modo como ela se vale da escrita enquanto uma oportunidade de falar de si de forma transformadora (Pereira, 2018, p 149-150). “Ao escrever seu diário, a autora encontra um processo contíguo com a situação analítica, uma via de escape, que lhe é útil como suporte para vivenciar as mazelas e violências cotidianas” (Pereira, 2018, p. 149-150).

A FANTASIA E O REAL, A FICÇÃO E A NÃO FICÇÃO: ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA

Em *O poeta e o fantasiar* ([1908], 2015), Freud traça um paralelo entre o brincar infantil e o fazer poético na idade adulta. Isso se sustenta porque tanto o brincar quanto o fazer artístico envolvem a dimensão do lúdico e do fantasiar. Do mesmo modo, em ambos os casos há um deslocamento das coisas da realidade para uma nova ordem, fazendo com que tais coisas adquiram um novo significado. Nas palavras dele: “O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade.” (Freud [1908], 2015, s/p).

Nessa argumentação, Freud opõe a brincadeira e a arte (a fantasia) à realidade:

Talvez devêssemos dizer: *toda criança brincando se comporta como um poeta*, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, *transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem*, que lhe agrada. Seria então injusto pensar que a criança não leva a sério esse mundo; ao contrário, ela leva muito a sério suas brincadeiras, mobilizando para isso grande quantidade de afeto. O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade (Freud [1908], 2015, s/p, grifo nosso).

Essa oposição aparece em outros textos de Freud – haja vista esta passagem do texto *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens: contribuições à psicologia do amor*: “Os escritos [literários] estão submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade” (Freud 1996, [1910], s/p) – como também aparece na definição de fantasia do livro *Vocabulário da psicanálise*:

Os termos fantasias, fantasístico não podem deixar de evocar a oposição entre imaginação e realidade (percepção). Se fizermos desta oposição uma referência principal da psicanálise, seremos levados a definir a fantasia como uma produção puramente ilusória que não resistiria a uma apreensão correta do real (Laplanche, 1988, p. 169).

Mas, por um lado, a oposição entre a realidade e a fantasia mostra-se tênue na produção literária de escritoras como Carolina de Jesus, considerando que a sua literatura veio à tona num contexto catastrófico e *remete ao real*, no sentido lacaniano, ou seja, àquilo que resiste à representação (Cf. Seligmann, 2000 *apud* Koltai, 2016, grifo nosso). A coexistência entre o real e o estético se faz notar em várias passagens de *Quarto de despejo*, dentre as quais é possível citar:

Até que enfim parou de chover. As nuvens deslisa-se para o poente. Apenas o frio nos fustiga. E várias pessoas da favela não tem agasalhos. [...] Percebi que chegaram novas pessoas para a favela. Estão maltrapilhas e as faces desnutridas. Improvisaram um barracão. Condoí-me de ver tantas agruras reservadas aos proletários. Fitei a nova companheira de infortúnio. Ela olhava a favela, suas lamas e suas crianças paupérrimas. Foi o olhar mais triste que eu já presenciei. [...] *Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as misérias são reais* (Jesus, 1963, p. 41, grifo nosso).

O real também se faz presente na literatura de escritoras semelhantes à Carolina, como Françoise Ega:

Enquanto eu escrevia as últimas frases, Carolina, encostada na máquina de lavar (é preciso encontrar um cantinho tranquilo), meu marido [...] disse que o que eu escrevia era um fiasco [...]. Maldosamente, acrescentou: “Sua papelada é um papelão, um mamoeiro macho! Flores ao vento! Nunca dará frutos! [...] Quem vai se interessar por histórias de negros?” Mas, Carolina, vejo você escrevendo à luz de vela, sem a presença de ninguém para lhe dizer que tipo de mamoeiro você é, *me debruço então sobre uma nova página e a encho de realidade* (Ega, 2021, p. 33, grifo nosso).

Poucas feministas conhecem o livro *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega (Vergès, 2020, p. 123). Um relato caribenho, que descreve o cotidiano de uma mulher da região, trabalhadora doméstica na França, e que expõe o viés racializado desse trabalho (Vergès, 2020, p. 123). Ega teve contato com um fragmento de *Quarto de despejo* que a motivou a escrever. A partir disso, ela redigiu um romance epistolar endereçado a Carolina de Jesus. Essas cartas nunca chegaram às mãos da sua destinatária, uma vez que esse livro só ganhou uma edição brasileira em 2021, muitos anos após a morte da Carolina – isso nos faz questionar como tal fato se relaciona com a máxima lacaniana segundo a qual a mensagem sempre chega ao seu destinatário (Cf. Lacan, 1998), o que é uma discussão para futuros textos. Apesar disso, com a escrita do seu livro, Ega responde em ato à questão proposta por Carolina: “Será que surge outras Carolinas? Vamos ver!” (Jesus, 2021, p. 170).

Por outro lado, ainda que a obra de Carolina seja, em grande parte, considerada não ficção, a fantasia, assim como o real, está presente na sua escrita, conforme se nota no seguinte fragmento: “Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol [...] *é preciso criar este ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela*. [...] As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários.” (Jesus, 1963, p.52, grifo nosso). Essa citação vai ao encontro da afirmação de Freud segundo a qual “*toda fantasia individual é uma correção da realidade insatisfatória*” (Freud [1908], 2015, s/p, grifo nosso), uma vez que a atividade literária,

na medida em que suscita a fantasia, funciona como uma ferramenta para lidar com as mazelas da realidade, até mesmo quando se trata de não-ficção.

Não ficção, diário, literatura de testemunho, autoficção, escrita de si, são classificações atribuídas à produção literária da Carolina de Jesus. Carolina afirma que “não devemos escrever ficção, mas a verdade” (Jesus, 2021, p. 160), afirmação essa que remete à máxima lacaniana “toda verdade tem a estrutura de uma ficção” (Lacan, 2008, p. 186). Nesse sentido, Lacan vai além do pensamento freudiano, considerando que o enlace entre a fantasia e a realidade é constitutivo, o que torna inadequada a compreensão do fictício como irreal ou enganador (Cf. Kangussu, 2020). Com isso, é possível perceber que a posição lacaniana oferece mais elementos para pensarmos uma obra de não ficção, tensionando a oposição entre realidade e fantasia presente na teoria freudiana.

A partir dessas classificações, a recepção da obra de Carolina foi predominantemente antropológica, em detrimento do aspecto artístico presente na sua escrita. Em função disso, Carolina registra que escutou comentários na direção de desclassificá-la enquanto literata, conforme podemos observar no seguinte fragmento: “Você não é literata! O teu livro não é literatura. É documentário” (Jesus, 2021, p. 63). Essa posição ignora dois pontos importantes. Em primeiro lugar, o aspecto documental de toda obra de cultura, mesmo aquela que se propõe fictícia. Nesse ponto, é preciso ressaltar um aspecto da “escrita de si”, a saber: uma autobiografia é sempre inventada. Em segundo lugar, o valor poético dos diários de Carolina, que são ricos em metáforas, aliterações, assonâncias, neologismos e outras figuras de linguagem. A sua eloquência pode ser atestada em inúmeras passagens, dentre as quais, citamos apenas uma: “*A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido*” (Jesus, 1963, p. 28, grifo nosso).

De todo modo, a obra de Carolina escapa a essas classificações, considerando que ela produziu não só diários como também escreveu textos dramáticos, contos, romances e poemas. Com relação a esse último ponto, é importante citar que o título escolhido por Carolina Maria de Jesus para seu livro de poemas, *Clíris*, foi renegado na *Antologia pessoal* de 1996 (Pietrani, 2019, p. 4). Mas, em uma edição mais recente, o título escolhido pela autora é respeitado. *Clíris* é um neologismo de Carolina Maria de Jesus, ou seja, *Clíris* é uma palavra que só existe na invenção e criação da autora (Pietrani, 2019, p. 4). E, para além do universo literário, Carolina produziu um LP, no qual ela canta as

suas composições², e atuou como artista circense, caracterizando-se como uma multiartista.

Apesar disso, Audálio Dantas, editor da obra de Carolina, raramente referia-se à produção ficcional da autora (Perpétua, 2014, p. 215), o que reforça o supracitado não reconhecimento de Carolina enquanto uma literata. Isso está associado ao fato de que, por um lado, Carolina desejava ver-se projetada como “a poetisa que sabia burilar as palavras que lhe concederiam a senha de entrada no universo intelectual” (Perpétua, 2014, p. 235). Por outro lado, Audálio Dantas caminhou numa via contrária, a fim de “transformá-la na escritora dos diários sobre a miséria da favela” (Perpétua, 2014, p. 236). A insistência de Audálio para que Carolina escrevesse diários é comentada por ela “O Audálio diz que devo escrever diário, seja feita a vontade do Audálio” (Jesus, 2021, p. 144). E, em entrevista, Audálio confirma que não considera as outras formas de escrita de Carolina tão valiosas quanto o diário, embora ela insistisse em escrever poemas, contos e romances (Perpétua, 2014, p. 336).

Logo se vê que a relação dos dois contempla esse paradoxo: ao mesmo tempo que Audálio possibilitou a publicação dos livros de Carolina, lançando-a como escritora, ele circunscrevia o que tipo de autora ela seria. Audálio incentivava Carolina a escrever diários, ao passo que a ambição poética dela estava além disso. Em função disso, é possível afirmar que o nascimento dos livros de Carolina ocorre entre dois desejos distintos (Perpétua, 2014, p. 215).

A LÍNGUA *PRETUGUESA* CONTRA A *MORTOGRAFIA*: UMA INTERPRETAÇÃO *PSICANALÍRICA*

Como objetivamos enfatizar a subjetividade da Carolina, ao invés de priorizar as discussões sociológicas que ela suscita, enfatizamos a reflexão sobre a sua criação poética, em detrimento da reflexão sobre o testemunho, que já foi demasiadamente enfatizada. Mas, isso não exclui, evidentemente, a importância do âmbito social para a presente pesquisa. Com isso, tendo em vista a crítica segundo a qual “um dos problemas fundamentais da psicologia hegemônica é o nível de análise individual para os problemas sociais” (Gonçalves, 2019, p. 57), é essencial que a psicanálise leve em consideração, além da história de vida do sujeito, a história cultural do grupo do qual ele faz parte e as

² Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t> Acesso em: 21/11/2022

implicações disso em seus processos subjetivos (Pereira, 2018, p. 145). Pensando nisso, visamos somar a interpretação sociológica e descolonial à interpretação psicanalítica, para que, a partir disso, seja possível refletir sobre a obra de Carolina para além das questões sociais, mas sem individualizar a nossa abordagem. Nesse contexto, consideramos que o conceito de *pretuguês*, cunhado por Lélia Gonzalez, seja um ponto de partida apropriado para a reflexão que nos propomos a fazer.

Tendo em vista a figura histórica da mucama, ou a sua versão contemporânea, a babá, Gonzalez sustenta que a maternagem e a função de mãe são exercidas no Brasil pelas mulheres pretas, já que, como é sabido, as mulheres brancas, ao sair para trabalhar, delegam as tarefas domésticas – incluindo o cuidado de seus filhos – às mulheres racializadas, que nem sempre gozam do privilégio de exercer um trabalho especializado.

Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos [...]. Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas [...] rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza (Davis, 2016, p. 98).

E, ao exercer a função materna, as mulheres pretas passaram os valores que lhes diziam respeito para as crianças brasileiras (Gonzalez, 1984, p. 235). Considerando que a função materna diz respeito à inserção da criança na ordem da linguagem e da cultura, Gonzalez afirma que a língua brasileira é o *pretuguês* (Gonzalez, 1984, p. 235). Sobre isso, convém lembrar o comentário de Gilberto Freyre (2019, p. 416-417):

É certo que as diferenças a separarem cada vez mais o português do Brasil do de Portugal não resultaram todas da influência africana; também da indígena; [...] Mas nenhuma influência foi maior que a do negro. As palavras africanas hoje do nosso uso diário, palavras em que não sentimos o menor sabor arrevesado do exótico, são inúmeras. [...] São entretanto vocábulos órfãos, sem pai nem mãe definida, que adotamos de dialetos negros [...]. Que brasileiro [...] sente exotismo nenhum em palavras como *caçamba*, *canga*, *dengo*, *cafuné*, *lubambo*, *mulambo*, *caçula*, *quitute*, *mandinga*, *moleque*, *camundongo*, *munganga*, *cafajeste*, *quibebe*, *quengo*, *batuque*, *banzo*, *mucambo*, *bangüê*, *bozô*, *mocotó*, *bunda*, *zumbi*, *vatapá*, *caruru*, *banze*, *jiló*, *mucama*, *quindim*, *catinga*, *mugunzá*, *malungo*, *birimbau*, *tanga*, *cachimbo*, *candomblé*? Ou acha mais jeito em dizer "mau cheiro" do que "catinga"? Ou "garoto" de preferência a "moleque"? Ou "trapo" em vez de "molambo"? São palavras que correspondem melhor que as portuguesas à nossa experiência, ao nosso paladar, aos nossos sentidos, às nossas emoções.

A partir disso, Gonzalez denuncia o fato de que, tomar o idioma falado no Brasil como “português” invisibiliza os elementos não europeus que constituem a nossa língua. Desconsiderá-los é desconsiderar a heterogeneidade cultural brasileira, além de ser infrutífero em relação à reflexão acerca da produção literária, uma vez que as diversas

origens da língua brasileira são um campo fértil para a poesia e para criação artística (Flusser, 1998, p. 146). Em outras palavras, a imposição de uma língua comum, normativa, que foi uma tática da colonização, suprime a diversidade da comunicação.

O conceito de *pretuguês* é adequado não só para pensar a escrita de Carolina de Jesus como também para criticar a “correção” da sua linguagem por Audálio Dantas, o que tem como consequência um apagamento da maneira autêntica com que ela escrevia, sendo que a própria Carolina questiona a necessidade de adequar a sua linguagem à norma culta em uma passagem em que ela compreende os seus “erros” enquanto uma espécie de denúncia social e de vociferação política: “Declamei ‘Noivas de maio’ [...]. A poesia tem erros gramaticais. Não ha possibilidade de correção. É uma advertência social” (Jesus, 2021, p. 153, grifo nosso).

De acordo com Lélia Gonzalez, o que em alguns casos é entendido como desvio da norma ortográfica se explica pela inserção de elementos africanos na língua portuguesa falada no Brasil (Cf. Gonzalez, 1984, p. 238). Citando Lacan, Gonzalez afirma que, a partir da linguagem ensinada pela “mãe-preta”, a verdade surge da equivocação (Lacan, 1986, p. 297). Dito de outro modo, “o português transviado”, que escapa à norma culta, revela, dentre outros fatores, a importância de elementos não europeus na formação da cultura brasileira.

Na medida em que Audálio Dantas adéqua a escrita de Carolina à norma culta, ele despreza a “contribuição milionária de todos os erros”, para usar a expressão de Oswald de Andrade (2017, p. 23). “Erros” esses que podem ser lidos como ferramentas de construção literária (Evaristo; Eunice, 2021, p. 14). Ou seja, a diferença não precisa ser lida como um erro. Por isso, os livros de Carolina editados por Audálio nos fazem pensar na colocação de Florestan Fernandes (2007, p. 216) segundo a qual “se se desprendesse da tutela total do branco, é presumível que o escritor negro brasileiro estaria em condições de contribuir melhor para o enriquecimento da nossa literatura.” E, se “como falamos” corresponde a “como somos”, citando Oswald de Andrade mais uma vez, (Andrade, 2017, p. 23), apagar a linguagem de alguém, mesmo que seja a partir da proposta de fazer um trabalho editorial, é apagar a sua subjetividade.

A partir de uma leitura crítica das correções feitas por Audálio, a edição mais recente das obras de Carolina, feita pela editora *Companhia das letras*, preserva a variabilidade da escrita da Carolina, conservando acentos obsoletos e/ou expressivos, além da pontuação e das construções verbais e nominais dissonantes, tendo em vista que eles exprimem, dentre outras coisas, a sua prosódia característica (Evaristo; Eunice, 2021,

p. 14). Nesse sentido, assim como em *Grande sertão: veredas*³, as marcas da oralidade, o sotaque mineiro e o uso inusitado da pontuação, em detrimento das normas gramaticais, são elementos poéticos que caracterizam a obra literária da Carolina.

Grande sertão: veredas não se passa no recesso de uma consciência onde sua ousadia linguística poderia ser reduzida aos delírios de um espírito modorrento [...] o espaço social [...] exige a objetivação das relações por meio da língua falada. *Trata-se de um fluxo oral*. [...] A virgulação muito frequente cria uma segmentação desobrigada em face da gramática [...]. (Schwarz, 2019, p. 442-443, grifo do autor).

Isso nos remete à crítica feita por Augusto de Campos (1996) ao caráter normativo das regras gramaticais ao cunhar a expressão “mortografia”. Indo além, nos interessa criticar não só a gramática enquanto limitadora da atividade literária, mas também criticá-la pela sua relação com a colonização, uma vez que a gramática culmina com o uso da língua enquanto instrumento de dominação.

A esse respeito, Walter Mignolo se vale de aspectos históricos para explicar de que forma a escrita da gramática serviu aos interesses dos colonizadores. Mignolo cita que, quando Antonio de Nebrija escreveu o primeiro dicionário e a primeira gramática da língua espanhola, ele associava claramente a gramática à colonização (Mignolo, 2003, p.334). Ele também menciona que escrever gramáticas de línguas indígenas fez parte de um importante conjunto de ações e estratégias que os colonizadores espanhóis empregaram. Ao fazer isso, eles não só (re)organizaram e (re)arranjaram as línguas das comunidades nativas, como também apropriaram-se dela (Mignolo, 1992, p. 304-305).⁴ Ou seja, a origem das gramáticas escritas têm a ver com demarcação de fronteiras e com a criação de línguas subalternas. Facilitando o paralelo com a psicanálise, Mignolo faz uma articulação dessa discussão com o desejo, ao afirmar que “o uso da língua como instrumento de dominação a constrói como objeto de desejo, já que a educação e a literalidade nas colônias baseiam-se no modelo e na história do império” (Mignolo, 2003,

³ Sobre o paralelo entre Carolina Maria de Jesus e Guimarães Rosa, convém citar que, de acordo com um levantamento feito pela Folha de São Paulo (2022) que considerou as indicações de 169 intelectuais da língua portuguesa para eleger os duzentos livros mais importantes da literatura brasileira, *Quarto de despejo* ficou em primeiro lugar, ou seja, foi a obra que recebeu mais indicações, e *Grande sertão veredas* ficou em seguida, ocupando o segundo lugar. Portanto, de acordo com os especialistas, as obras de Carolina de Jesus e Guimarães Rosa são as mais fundamentais para quem deseja conhecer a literatura brasileira.

⁴ No original: “Writing grammars was one important set of actions and strategies which the Spaniards employed to (re)organize and (re)arrange the languages of native communities” (Mignolo, 1992, p. 304); “writing grammars of primordially spoken languages in colonizing those languages to secure the classical tradition is that they are not only re-arranged but also possessed and assimilated” (Mignolo, 1992, p. 305).

p. 338). Para Mignolo, *o amor pode ser entendido como uma restauração da impureza da linguagem* (Mignolo, 2003, p.362, grifo nosso).

CONCLUSÃO

Partindo de vieses diferentes, Walter Mignolo, bem como Lélia Gonzalez, Lacan e Oswald de Andrade, sinalizam uma potencialidade no equívoco. Desse modo, os “erros”, sejam desvios gramaticais ou os furos de linguagem, como lapsos, atos falhos, etc., são caros não só à escuta psicanalítica como também à literatura. Apesar disso, o valor literário desses “erros” tem sido considerado pelo mercado editorial apenas recentemente, ao passo que a psicanálise, desde Lacan, já considera a importância dos furos de linguagem na prática clínica.

Tendo isso em vista, por um lado, é preciso sublinhar a trajetória admirável de Audálio Dantas. Lembrando que ele teve uma carreira sindical durante a ditadura militar, lutando a favor da democratização, além de ter escrito dois livros importantes nesse sentido, um sobre o Lula, intitulado *O menino Lula* e outro sobre o Vladimir Herzog intitulado *As duas guerras de Vlado Herzog: da perseguição nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil*, sendo que esse segundo foi vencedor do prêmio Jabuti em 2013. Sem falar da sua importância para a história de vida de Carolina de Jesus. Ele foi o agente transformador da vida de Carolina (Perpétua, 2014, p. 213) na medida em que ele viabilizou a publicação da obra literária dela, retirando-a da situação de miséria em que ela se encontrava. Por outro lado, apesar dessas qualidades de Audálio, a atualização das edições feitas por ele potencializaram as reflexões que a obra da Carolina gera.

É possível pensar que a compatibilidade entre quem fez esse segundo trabalho de edição e Carolina é um fator determinante para essa potencialização. Na sua obra literária, Conceição Evaristo também traz provocações importantes sobre a percepção da diferença, no sentido de não a conceber como um erro. Isso também aparece na obra literária dela, por exemplo, no título do conto *A gente combinamos de não morrer*, que compõe o seu livro *Olhos d'água* (2016). O trabalho de editoração de Conceição Evaristo e de Vera Eunice nos parece precisamente uma “restauração da impureza da linguagem”, que coincide com a definição de amor dada por Walter Mignolo. Por fim, é importante dizer que a obra de Carolina Maria de Jesus não se esgota a partir das dicotomias, erro/acerto, “pretuguês”/“mortografia”, real/fantasia, não-ficção/ficção que nós

utilizamos para interpretá-la. A sua literatura pode ser interpretada de várias formas, permitindo aproximações com diversas áreas, dentre as quais a psicanálise.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2017.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

EGA, Françoise. *Cartas a uma negra*. São Paulo: Todavia, 2021.

EVARISTO, Conceição; EUNICE, Vera. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: DE JESUS, Carolina Maria. *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. v. Volume 2: Santana.

EVARISTO, Conceição. *Ocupação Conceição Evaristo*. São Paulo: Itáu Cultural, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Pallas Editora, 2016.

FERNANDES, Florestan. Capítulo VIII: Poesia e sublimação das frustrações raciais. In: *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global editora, 2007.

FLUSSER, Vilém. *A escrita*. São Paulo: Anneblume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro: Em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: *Arte, Literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, edição não paginada.

FREUD, Sigmund. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens: contribuições à psicologia do amor (1910). In: *Cinco lições de psicanálise; Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, edição não paginada.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

FOLHA, Grupo. 200 anos, 200 livros. [S. l.], 4 maio 2022. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/05/04/200-livros-importantes-para-entender-o-brasil/>. Acesso em: 6 maio 2022.

LACAN, Jacques. *O seminário I: os escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LACAN, Jacques. *O Seminário sobre "A carta roubada"*. Em: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1956/1998.

LACAN, Jacques. *O seminário 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MIGNOLO, Walter D. COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE* * Introdução de *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options* (Mignolo, 2011), traduzido por Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online]. 2017, v. 32, n. 94 [Acessado 18 Março 2022], e329402. Disponível em: <<https://doi.org/10.17666/329402/2017>>. Epub 22 Jun 2017. ISSN 1806-9053. <https://doi.org/10.17666/329402/2017>.]

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Nebrija in the New World: The question of the letter, the colonization of Amerindian languages, and the discontinuity of the classical tradition. *L'homme*, p. 185-207, 1992.

GONÇALVES, Mariana Alves. *Psicologia Favelada: Ensaio sobre a construção de uma perspectiva popular em Psicologia*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira, Anpocs. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984.

JESUS, Carolina de. *Casa de Alvenaria: volume 1: Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

KANGUSSU, Imaculada. *A fantasia e as fantasias: um conceito e suas figuras*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020.

KOLTAI Caterina. Entre psicanálise e história: o testemunho. *Psicologia USP* [online]. 2016, v. 27, n. 1 [Acessado 15 Março 2022], pp. 24-30. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150009>>. ISSN 1678-5177. <https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150009>.

PEREIRA, Walef. Relatar a si mesmo através da psicanálise: uma posição da proposta analítica de recusa às maquinarias de repressão racial. In: BELO, Fábio. *Psicanálise e racismo: Interpretações a partir de Quarto de Despejo*. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 143 -151.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

PIETRANI, Anélia Montechiari, Carolina Maria de Jesus – Clíris: poemas recolhidos. Rio de Janeiro: Desalinho; Ganesha Cartonera, 2019. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea [online]. 2021, n. 62 [Acessado 23 Outubro 2022], e6217. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40186217>>. Epub 26 Abr 2021. ISSN 2316-4018. <https://doi.org/10.1590/2316-40186217>.

“POESIA é risco”, Augusto de Campos, Cid Campos e Walter Silveira | 11th Festival, 1996. SESC Pompéia (São Paulo): 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BpYPziAf9Os>. Acesso em: 22 jan. 2025.

ROSA, Noel. Não tem tradução, 1933. Noel Pela Primeira Vez (Volume 4 CD 7 Faixa 10). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DH1nbj220Pw> Acesso em: 19/01/25.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: a fala. In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas* -- "O diabo na rua, no meio do redemoinho...". 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*, São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Recebido em: 22/01/2025

Aceito em: 30/04/2025

Lara Carvalho Cipriano: doutoranda em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) onde também obteve título de bacharel e mestre em Filosofia. A sua dissertação, assim como sua tese, é vinculada à linha de Estética e Filosofia da Arte. Lara também se graduou em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) com ênfase em psicologia clínica a partir da abordagem psicanalítica e mantém consultório privado de psicanálise.

Luis Flávio Silva Couto: possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1974), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985), doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994) e pós-doutorado em Psicanálise pela Université Paris 8 (1997-98). Professor da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais de 1975 a 2002.

Autoras Diaspóricas: um diálogo possível entre Conceição Evaristo e Chimamanda Ngozi Adichie

Diasporic Authors: a possible dialogue between Conceição Evaristo and Chimamanda Ngozi Adichie

Alessandra Barbosa Adão

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

aleadao@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-4975-5143>

RESUMO

O texto mobiliza o campo da Diáspora e a categoria de Amefricanidade, além de recorrer aos Estudos Culturais pós-coloniais, para propor um diálogo possível entre/sobre os projetos políticos e literários das autoras: Conceição Evaristo¹ e Chimamanda Ngozi Adichie². Ademais, se ancora nos estudos da Diáspora Africana e da América Latina para compreender e analisar o abalo que as autoras privilegiadas nessa escrita se propõem. Nesse sentido, dialoga com Stuart Hall, Paul Gilroy, Édouard Glissant, Lélia Gonzalez, Grada Kilomba e outras/os autoras/es para traçar alguns paralelos possíveis, de fricção e de abalo do sistema mundo, através da escrita literária.

Palavras-chave: Diáspora; Literatura; Mulheres Negras.

ABSTRACT

The text engages the field of Diaspora and the category of Amefricanity, in addition to drawing on postcolonial Cultural Studies, to propose a possible dialogue between/about the political and literary projects of the authors: Conceição Evaristo and Chimamanda Ngozi Adichie. Furthermore, it is anchored in studies of the African Diaspora and Latin America to understand and analyze the impact that the authors highlight in this writing. In this sense, it dialogues with Stuart Hall, Paul Gilroy, Édouard Glissant, Lélia Gonzalez, Grada Kilomba, and other authors to draw some possible parallels of friction and transformation of the world system through literary writing.

Keywords: African Diaspora; Literature; Black Women.

1 Maria da Conceição Evaristo é Graduada em Letras pela UFRJ, Mestre em Literatura Brasileira pela PUC-RJ, e Doutora em Literatura Comparada pela UFF (RJ). Publicações: Ponciá Vicêncio (2003), Becos da Memória (2006), Insubmissas lágrimas de mulheres (2011), Olhos D'água (2014), Histórias de leves enganos e parecenças (2016), Macabea, flor de mulungu (2023).

2 Chimamanda Ngozi Adichie é Formada em Comunicação e Ciência Política, Mestre em escrita criativa na Johns Hopkins University, em Baltimore. Publicações: Purple Hibiscus (2003), Half of a Yellow Sun (2006), The Thing around Your Neck (2009), Americanah (2013), We Should All Be Feminists (2014), Dear Ijeawele, or a Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions (2017).

INTRODUÇÃO

O texto em tela ancora-se nos estudos da Diáspora, e em particular da Diáspora Africana, e da categoria de Amefricanidade, tendo como base o arcabouço literário e político de Conceição Evaristo e Chimamanda Ngozi Adichie, na intenção de compreender e analisar o quanto os fluxos e influxos, gerados pelos deslocamentos diaspóricos, vão influenciar o labor literário e político destas escritoras e a formação de suas identidades dinâmicas, indo além da restituição e reparação da humanidade de um povo na diáspora.

Nesse sentido, dialoga com Stuart Hall, Paul Gilroy, Édouard Glissant, Lélia Gonzalez, Grada Kilomba e outras/os autoras/es para traçar alguns paralelos possíveis, de fricção e de abalo do sistema mundo, através da escrita literária. E, também, Roland Walter e Isaias Carvalho para compreender como tais narradoras pós-coloniais tem um compromisso em narrar suas experiências.

DESDOBRAMENTOS DA DIÁSPORA AFRICANA E DA CATEGORIA DE AMEFRICANIDADE

A população negra, no esgarçar do tempo, territórios e história, tem vivenciado experiências distintas nas Américas devido ao trânsito forçado do Continente Africano para essas terras e, também, para a Europa e a Ásia. O marco histórico dessa movimentação, em idos de 1500, ocasionou um fluxo intenso no cruzamento do Atlântico sequestrando cerca de 11,2 milhões de africanos, levando 450 mil pessoas para os Estados Unidos, 4,8 milhões para o Brasil e outros tantos para a América Latina e Caribe. (Gates Jr., 2014). Por isso, muitos estudiosos têm buscado entender os aspectos desse deslocamento denominado de Diáspora que, neste estudo específico, focaliza-se na Diáspora Africana.

Assim, Paul Gilroy traz algumas contribuições para esse campo, principalmente, quando apresenta os conceitos de “Atlântico Negro” e “Diáspora” que permeou a vida do povo negro na travessia transatlântica, visto que esse lança um olhar de revisão crítica e alternativa sobre as ideias rígidas de fronteiras e nação. Para esse autor, a busca por uma “raiz original e única” de nação não é mais possível, pois direciona o pensamento para os abalos que os negros ocasionaram nos deslocamentos, fluxos e refluxos intercontinentais

gerados no trânsito forçado entre os continentes na vivência colonial. Nesse sentido, Gilroy indica que o Atlântico Negro se constitui de formas culturais e identidades híbridas, fluídas, dinâmicas, permeadas pela desterritorialização, em que se torna:

[...] uma dimensão esquecida da modernidade e da escravidão, e remete ao sentimento de desterritorialização da cultura em oposição à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo. Refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais entre as populações negras, a partir da diáspora africana. (Gilroy, 2001, p. 29).

No tocante a diáspora, Gilroy sinaliza que essa “pode ser usada para instaurar com urgência um modelo “caótico” no qual pontos de atração estranhos e mutantes são os únicos aspectos visíveis de uma frágil estabilidade em meio à turbulência social e cultural” (Gilroy, 2001, p. 157). De tal modo, se tomarmos como exemplo os trabalhos de Édouard Glissant e Frantz Fanon, que tanto Gilroy cita no *Atlântico Negro* (2001), pode-se inferir o quanto os abalos decorrem a partir e na linguagem e nas artes que acabam influenciando a turbulência daquela raiz única.

Isso se deve, pois, ao migrante nu – “aquele que foi transportado à força para o continente e que constitui a base do povoamento dessa espécie de circularidade fundamental que, no meu entendimento, o Caribe constitui” (Glissant, 2005, p. 17) –, visto que enxerga a tentativa de reconstituir, arquitetar e recriar o território, a partir da imprevisibilidade, principalmente, no campo da poética, da linguagem crioula e das artes em geral.

Nesse sentido, além desse migrante criar formas diferenciadas de vivenciar esse novo espaço em diversos aspectos, vai experienciar, também, a “implícita tensão entre a vida aqui e a memória e o desejo pelo lá [...] uma dupla se não múltipla consciência e perspectiva, caracterizadas por um diálogo difícil entre vários costumes e maneiras de pensar e agir” (Walter, 2011, p. 11). A tensão vivida por essa desterritorialização e reterritorialização (Walter, 2011) é marcada por esse entre-lugar fronteiriço que denota um espaço geográfico e temporal, mas que se recria numa outra nação, por meio dos rastros-resíduos que constitui “uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo, ao que chamo de pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento” (Glissant, 2005, p. 20).

É nessa retomada e reconstituição que esses sujeitos formatam a cultura e suas identidades, antes dilaceradas, já que esse processo tende a explodir e desestabilizar as

seduzentes normas (Glissant, 2005). Dessa maneira, para o sujeito pós-moderno a identidade fixa e rígida é uma fantasia, já que a “identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, [...] vistos por outros” (Hall, 2006, p. 39).

Além disso, para as pessoas que experienciaram a diáspora, o caso dos negros escravizados, os deslocamentos, os sincretismos, os processos de miscigenação e a criouliização vão intensificar o abalo das identidades originais (Hall, 2003), tornando-se múltiplas, visto que se constitui a partir dos rastros-resíduos deixados por essa população pelo caminho. Cabe delimitar que na atualidade esses povos vão vivenciar uma outra experiência diaspórica, conforme menciona Sandra Regina Goulart Almeida ao realizar a leitura do arcabouço literário da escritora afro-canadense Dionne Brand, em que “ênfatiza o deslocamento, a memória e o esquecimento e reitera a insistente impossibilidade de retorno a um ponto inicial que não pode mais ser concebido em termos de origens” (Almeida, 2012, p. 50 *apud* Brand).

Na esteira desse pensamento, Brand sinaliza que esses sujeitos vão vivenciar esses deslocamentos geográficos e culturais de forma contínua, apresentando uma estética diaspórica contemporânea, voltando-se, assim como os autores aqui apresentados, para a escrita entendendo-a como campo de disputa ao se reivindicar e delimitar seu ponto de vista diaspórico. A par disso, ao olhar para a obra de Chimamanda Ngozi Adichie se reconhece esse viés, visto que a autora vive um intenso trânsito entre a Nigéria e o Estados Unidos da América, em condições sociais privilegiadas, mas que demarca e evidencia em suas obras de onde vem, suas raízes e sua língua materna, o Igbo/Ibo.

Esse aspecto se aproxima do que Lélia Gonzalez e Édouard Glissant denotam de “pretuguês” e/ou “criouliização”³, uma evidente marca do contato da autora com o espaço diaspórico das Américas e que tem bases na categoria de Amefricanidade, que será explicada posteriormente. Neste caso, não é a língua do colonizador que possui marcas da africanização, ao contrário, ela resiste e provoca uma modificação no inglês. De tal modo, acaba por representar textualmente o espaço de seu país, incluindo o Igbo no discurso romanesco, o inglês crioulo nigeriano e as marcas das narrativas orais, uma das principais características da Literatura Nigeriana.

³ Tanto Lélia Gonzalez, quanto Édouard Glissant vão discorrer sobre o processo de criouliização que são formas de resistência, muitas vezes através da linguagem e das artes em geral, em que negras e negros escravizados/as vão inserir seus trejeitos, costumes e maneiras de falar na língua do colonizador nas Américas. No Brasil, temos o “pretuguês”, no Caribe a língua crioula.

Diante disso, pululam “igbês” em sua obra, seja a partir dos nomes das personagens, seja nas falas destes, mantendo-se nas traduções. Dentre os vários exemplos, podemos citar a expressão *Nne* – maneira carinhosa para chamar alguém, e *kedu?* – que indica a pergunta “como vai você?”, além desses, podemos citar o trecho em que Ugwu canta uma música Igbo após o pedido do patrão, no romance *Meio Sol Amarelo* (2006),

“Sah?” “Me cante uma música.” “Sah?” “Me cante uma música. Que músicas você conhece? Cante!” O Patrão tirou os óculos. Franziu a testa sério. Ugwu começou a cantar uma velha música que tinha aprendido na fazenda do pai. Seu coração batia dolorido no peito. “*Nzogho nzoghu enymba, enyi...*” (Adichie, 2006, p. 12)

Para esses personagens existe um valor profundo na palavra oralizada, força vital de memória e afeto com os seus familiares, que são relembrados na enunciação da música. Essa perspectiva é marcante na obra de Chimamanda, não apenas pelo destaque na narrativa, mas também quando da feitura da escrita, principalmente, em *Meio Sol Amarelo*. A autora menciona, em entrevista para o *Jornal El País*, que se sentia “como se a história me tivesse pedido. [...] eu tinha essa sensação, porque levava essa carga familiar e estava muito obcecada. Queria homenagear meu avô e ver como [a Guerra] dividiu meus pais e teve impacto na minha própria vida.” (Adichie, 2017, p. 1).

Assim, ao que parece Chimamanda experiencia o que Stuart Hall chama de rediasporização – em que, “o Caribe é em si uma diáspora da África, os caribenhos que migram para a Europa e América sofrem o processo de uma diáspora da diáspora (2004, p. 431)”, que direta ou indiretamente marca o material literário desta autora, transitando de forma física e literária por várias fronteiras continuamente.

Avançando, mesmo que a categoria Amefricanidade não seja tão pulsante na obra de Chimamanda, cabe situar esta que ressoa mais nos escritos de Conceição Evaristo. A Amefricanidade é uma categoria criada pela intelectual negra, Lélia Gonzalez, na década de 1980, que abarca o contexto diaspórico vivido pela população negra e indígenas nas Américas, materializando a resistência dos povos colonizados e as estratégias de recuperação de suas histórias. Para Lélia, a América Africana é permeada por uma latinidade, que mais do que a troca do “t” pelo “d” apresenta uma assunção criativa e nova dos que vivem na América Latina (Gonzalez, 1988), de ruptura com a neurose cultural brasileira, ou seja, com o mito da democracia racial. A autora aponta a virada ontológica e epistemológica desse povo, a partir de tal categoria:

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (“Amefricanity”) são, de fato, democráticas; exatamente por que o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, bante e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (Gonzalez, 2018, p. 329-330).

Por esses termos, Lélia Gonzalez sinaliza para um *continuum* vivido e vivo na sociedade brasileira, principalmente, para confrontarmos e superarmos os aspectos “territorial, linguístico e ideológico” que o mito da democracia racial, por muito tempo, insistiu em apregoar. Nesse sentido, nos parece que o conceito de Escrivivência, gestado por Conceição Evaristo dialoga muito com a categoria de Amefricanidade, visto que este visa subverter, a partir da iniciativa de mulheres negras, a ideia que esse “corpo-mulher negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria” (Evaristo, 2007, p. 54).

Assim, Conceição sacando desse confronto e da importância de se registrar o que antes fora apagado e silenciado, utiliza a escrita para narrar a vida, a Escrivivência. Isso se evidencia na seguinte proposição: “afirmo que nada que eu escrevo é inocente. É muito bem pensado” (Evaristo, 2020, p.40). Mas do que isso, a autora se utiliza da arte, neste caso a Literatura, para expor o labor escrivivente que abraça outras questões como o recontar das histórias, o juntar de fatos e memórias, a reescrita de si/ desde si, o refutar da historiografia literária eurocêntrica, o forjar da identidade e o olhar atento e cuidadoso para outros saberes e fazeres, construindo pontes “entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações” (Gomes, 2004, p. 13). Por conseguinte, quando Conceição Evaristo elabora o conceito de “Escrivivência” e Chimamanda Ngozi Adichie crítica a ideia da “História Única” reconhecemos esse abalo no projeto literário e político destas, que será melhor discutido no próximo tópico.

AUTORAS DIASPÓRICAS: UMA REFLEXÃO POSSÍVEL ENTRE/SOBRE CONCEIÇÃO EVARISTO E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Os estudos culturais pós-coloniais ajudam a ampliar o olhar para autoras privilegiadas nesse material, já que por um lado desmistificam e descentralizam noções cristalizadas de sujeito e identidade, que antes eram lidos e enxergados como “o outro”, em particular na antiga ideia Terceiro Mundista, seja na literatura, no *mainstream* e outros setores. Por outro lado, contestam a política da diferença, afrontando a modernidade hegemônica, criando outras contra-narrativas e outorgando aos sujeitos antes obliterados formas distintas de narrar, escrever e contar suas próprias histórias, a partir de si e de suas referências. Nesse sentido, rupturas são propostas, pelo menos no campo teórico e crítico, já que

As novas políticas culturais da diferença não são simplesmente oposicionais na sua contestação do mainstream (ou malestream) pela inclusão, nem transgressivas no sentido vanguardista de chocar o público burguês convencional. Ao contrário, elas são articulações distintas de colaboradores talentosos (e geralmente privilegiados) que desejam alinhar-se com pessoas desmoralizadas, desmobilizadas, despolitizadas e desorganizadas no sentido de empoderá-las e habilitá-las para a ação social e, se possível, possibilitar uma insurgência coletiva pela expansão da liberdade, democracia e individualidade. (West, 1994, p. 204)

Somando-se ao intento de contestação, os estudos pós-coloniais dialogam com o pensamento dos Estudos Culturais questionando a ideia do colonialismo, modernidade e, principalmente, as narrativas de oposição entre o Ocidente e o restante do mundo. Assim, a partir dos estudos de Stuart Hall e outros/as se confronta os essencialismos, em particular, a dicotomia entre o colonizado-colonizador e branco-negro, entendendo que o sujeito e, no caso deste texto, o narrador pós-colonial visa uma outra atitude que “exige-se agora a diluição crítica de todas aquelas fronteiras vistas como legados do colonialismo, de um lado, e das lutas anti-coloniais, de outro lado” (Costa, 2006, p. 89).

Nesse sentido, até as formas de representações são percebidas de maneiras distintas por esse narrador, pois, conforme Stuart Hall (2016), é através da linguagem que se opera um sistema representacional, os significados são produzidos e se dá sentido as coisas. Ainda segundo o autor, a linguagem materializa o “circuito cultural” que ganha sentido dentro de determinada área, segmento e comunidade, visto que se relaciona,

[...] na construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social. Entretanto, em todos esses exemplos, e em todas essas diferentes arenas institucionais, um dos "meios" privilegiados através do qual o sentido se vê elaborado e perpassado é a linguagem. (Hall, 2016, p. 22)

Logo, se a linguagem é partilhada por determinado grupo/comunidade, elas podem partilhar códigos culturais similares, visto que estão mergulhadas em um “sistema de representação” – “conceitos, imagens e emoções [que] “dão sentido a” ou representam - em nossa vida mental - objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo”. (Hall, 2016, p. 23). Assim, nos parece que tanto Conceição Evaristo quanto Chimamanda Ngozi Adichie partilham de tais sistemas, especialmente quando defendem suas escrituras e/ou a intenção de narrar suas próprias histórias, como nos excertos abaixo:

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação (Evaristo, 2007, p. 21).

Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro." Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente. (Adichie, 2009, 09:37)

Evidentemente, cada autora reivindica seu labor literário e político de determinada forma, mas, ambas enxergam esse potencial representado na linguagem. Assim, a representação funciona “como se fossem línguas” não porque são escritas ou faladas (elas não são), mas sim porque [...] dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento”. (Hall, 2016, p. 23-24).

Logo, a escrita ganha “um sentido de insubordinação”, por Evaristo, e, também, como forma de “destituir uma pessoa” por Adichie, posto que a linguagem age na produção de sentido, evidenciando as relações de poder entre signos, imagens e significados. Isto é, a escrita pode estar a serviço da rasura do passado, da contestação e insurgência, mas também pode aniquilar e silenciar povos e histórias, se utilizada por determinado grupo.

Aliás, isso sinaliza para a abordagem intencional, já que “todos nós, como indivíduos, realmente usamos a linguagem para convencer ou comunicar coisas que são especiais ou únicas para nós, para o nosso modo de ver o mundo”. (Hall, 2016, p. 48). Contudo, existem falhas nessa abordagem, conforme sinaliza Hall (2016), haja visto que os sujeitos não são fontes únicas de significados e sentidos da linguagem.

Mesmo assim, essas autoras por estarem inseridas nesse circuito cultural, conforme apontado por Hall, visualizam no texto/escrita “uma forma de “tornar-se um sujeito” [...] baseada em nossos relatos subjetivos, auto-percepções e narrativas biográficas” (Kilomba, 2019, p. 29). Essas autoras entendem a linguagem como espaço de disputa e de poder, visto que buscam autodefinir-se, nomear-se para contar suas histórias de dentro e não mais pelo olhar do outro, de fora, do discurso hegemônico.

Outro ponto relevante preconizado por essas autoras tem a articulação como força motriz, que é um conceito-chave estudado por Stuart Hall (2016), já que é pelo discurso⁴ que esses sujeitos se (re) posicionam, expressando e conectando ideias a novos elementos. Assim, na ótica pós-colonial tanto os sujeitos quanto os discursos se constituem e articulam, de forma individual ou coletiva, através da linguagem. Nesse sentido, as representações partilhadas possuem uma similitude na produção de sentido, conforme vemos nos excertos de *Becos da Memória* (2006), de Conceição Evaristo, e *Meio Sol Amarelo* (2006), de Chimamanda Ngozi Adichie:

[...] pensou em Nego Alírio e reconheceu que ele agia querendo construir uma nova e outra História. Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente. (Evaristo, 2006, p. 138)

4 Pondera-se que corroboramos com Stuart Hall, no tocante ao conceito de discurso, baseado em Foucault, que: “Tem a ver com a linguagem e prática, tenta superar a tradicional distinção entre o que uma diz (linguagem) e o que a outra faz (prática)” (Hall, 2016, p. 80).

De volta à cozinha, encontrou Mister Richard lendo as folhas de papel que ele tinha deixado na bancada. “Isso é fantástico, Ugwu.” Ele parecia surpreso. “Olanna lhe contou sobre a mulher que ela encontrou no trem, levando a cabeça do filho?” “Contou, sah. Vai fazer parte de um livro grande. Vou levar uma porção de anos para terminar, e vou chamar de ‘Narrativa da vida de um país’.” “Muito ambicioso”, disse Mister Richard. “Bem que eu gostaria de ter aquele livro do Frederick Douglass. “Deve ter sido um dos livros que eles queimaram”, disse Mister Richard, balançando a cabeça.” (Adichie, 2006, p. 513).

Essas autoras reconhecem o poder da linguagem, pois, conforme Carvalho, “não se subtrai da ação narrada, mas tem em comum com o narrador pós-moderno a criação de um ambiente para a ficção encenar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (Carvalho, 2009, p. 1). Além disso, tais narradoras pós-coloniais apresentam distintas visões de seus mundos, e, ainda da “possibilidade de narração, de representação da experiência e de expressão nesses dois campos que se colocam no cenário acadêmico e cultural da contemporaneidade”. (Carvalho, 2009, p. 1).

Nesse paralelo, na citação de Evaristo, nota-se como tal narrativa, já era uma memória cravada na personagem, e em consequência na autora, trazendo reflexos de uma memória viva e vivida. Assim, à exemplo de Lima Barreto no livro *Diário Íntimo* e de Carolina Maria de Jesus no célebre *Quarto de Despejo*, Conceição quer usar a força das palavras para transpor essas lembranças ao registro escrito, para cravar o lugar da narrativa de seus descendentes, se vingar, borrar o apagamento e a falsa história contada sobre os afro-brasileiros.

Na outra ponta, Adichie no romance *Meio Sol Amarelo* retrata a guerra entre Biafra e a Nigéria na década de 60, sendo um exemplo contundente dessa postura, já que a trama surpreende o leitor ao saber que é Ugwu, um personagem negro e de pouca instrução, quem escreve o livro *The World Was Silent When We Died*. Durante o período do confronto, este personagem curiosamente encontra no alojamento o livro *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, uma narrativa norte-americana de escravizados (*an American Slave*).

Assim, na citação de Adichie, está claro o impacto da produção de Douglas na sedimentação do projeto literário de Ugwu, ao partilharem a aquisição do letramento e por quererem contar a história de seus pares, o sofrimento, as vitórias e derrotas. Chimamanda ao trazer a autobiografia de Douglas, reforça o valor da escrita e dessa apropriação para que negros contem a sua versão da história. Por fim, tanto Conceição Evaristo quanto Chimamanda Ngozi Adichie demonstram a força da escrita tida como

algo pulsante, marcado no tempo e história dos afro-brasileiros e africanos na diáspora, apontando para algo ancestral que se mostra em um *continuum*.

CONCLUSÕES

A discussão proposta nesse artigo pressupõe o abalo necessário, e muitas vezes desconfortáveis, do discurso hegemônico, a partir das narrativas de mulheres negras, vivenciadas na Améfrica Ladina e na Diáspora. O projeto idealizado por essas mulheres, que historicamente foram/são silenciadas e apagadas, remonta saberes e potências outras, formando contra narrativas e discursos ao que está posto. Ao tomar consciência da lógica patriarcal/colonial multiplicam-se nomes, saberes, falas, palavras que tem as mulheres negras como criadoras, por exemplo, na literatura, na música, no direito, na educação, na economia etc.

Logo, as/os autoras/es que vivenciam a Diáspora Africana numa reatualização em Améfrica Ladina encontram na linguagem a possibilidade de narrar, sem se subtrair do ato de contestar, insurgir e partilhar suas vivências de um ponto específico, que não é apenas geográfico e temporal. Assim, tanto Conceição Evaristo quanto Chimamanda Ngozi Adichie se percebem nessa zona fronteira das identidades dinâmicas, dos deslocamentos forçados e da necessidade de reconstituição de um povo.

Ademais, ao enxergarem a escrita como possibilidade de representação de sentido e significados dão importância de se (re) contar uma outra história sobre a população negra, seja assumindo uma voz autoral, seja narrando os fatos pelos vencidos. Por fim, ao olharem para diversidade dessa comunidade e com a maior incidência da crioulação no mundo, no cerne dos rastros-resíduos, o sujeito despojado de um aparato linguístico, cultural e identitário vai se perfazendo, expandindo as raízes diaspóricas e amefricanas, lançando outras possibilidades de narrar.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma única história*. In: TED: Ideas worth spreading. Tradução e legendas por Erika Rodrigues. 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: Maio/2020.

ADICHIE, Chimamanda. Entrevista: Chimamanda Ngozi Adichie: “Nossa época obriga a tomar partido”. *Jornal El Pais*. 11.out. 2017. Entrevista concedida a Claudia Salazar Jiménez. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/01/cultura/1506882356_458023.html. Acesso em: Maio/2020.

ALMEIDA, Sandra. Regina Goulart. Espaços da memória, mapeamentos do corpo: a consciência diaspórica contemporânea segundo Dionne Brand. *Interfaces Brasil/Canadá* (Impresso), v. 1, p. 49-64, 2012.

CARVALHO, Isaias Francisco de. O narrador pós-colonial. In: *Anais... I Conlire - Congresso Nacional de Linguagens e Representações*. Ilhéus: PPG-Linguagens e Representações, out. 2009, 1-10.

COSTA, Sérgio. *Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. In: *Revista Palmares*, p. 52-57. 2007. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

GATES JR., Henry Louis. *Os Negros da América Latina*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. - Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Heloísa Toller. Visíveis e invisíveis grades: vozes de mulheres na escrita afrodescendente contemporânea. In: *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: EDUFU, v.12, n.15, 2004, p. 13-26.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 92/93, pp. 69-82, 1988 [2018].

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. - 11.ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. In: SOVIK, Liv (Org.) Belo Horizonte: Ed UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Introdução. In: *Cultura e representação*. Trad. de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: EDIPUC_RIO; APICURI, 2016.

HALL, Stuart. O Papel da Representação. In: *Cultura e representação*. Trad. de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: EDIPUC_RIO; APICURI, p.31-108, 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. - 1.ed. -Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

WALTER, Roland. O espaço literário da diáspora africana: reflexões teóricas. In: *A Cor das Letras*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 9–34, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1483> . Acesso em: 08 de janeiro de 2022.

WEST, Cornel. The New Cultural Politics of Difference. *The Cultural Studies Reader*. [Simon During, ed.] Londres/Nova York: Routledge, 1993, pp. 203-17.

YOUNG, Robert. *White Mythologies. Writing History and the West*. Londres/Nova York: Routledge, 1990.

Recebido em: 13/09/2024

Aceito em: 21/03/2025

Alessandra Barbosa Adão: mestra em Ensino e Relações Étnico-raciais (PPGER), pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB/Itabuna/BA) e Doutoranda em Letras: Linguagens e Representações (PPGL), pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/Ilhéus, BA). Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa: “Legados Africanos, Relações Étnico-Raciais Contemporâneas e Legislação Educacional” (GEPER) e do Grupo de Pesquisa e Estudos em Mídias Alternativas e Midiativismo (GUPEMA). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Colapso da subalterna educada em *Condições Nervosas*, de Tsitsi Dangarembga

Collapse of the Educated Subaltern in Nervous Conditions by Tsitsi Dangarembga

Jhonnata dos Santos Nogueira da Conceição
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

j239932@dac.unicamp.br

<https://orcid.org/0009-0003-7999-2515>

RESUMO

Este artigo investiga as formas de subalternidade em *Condições Nervosas* (1988), de Tsitsi Dangarembga, analisando as personagens femininas no contexto colonial e patriarcal do Zimbábue, entre 1960 e 1970. Com base em Gayatri Spivak e no conceito “decliNação” de Jéssica Falconi, problematiza-se como a educação formal, em vez de emancipar, regula a subjetividade feminina colonizada. A análise revela como Tambudzai, Maiguru e Nyasha encarnam diferentes figuras da mulher subalterna, cujas trajetórias expõem tensões entre raça, gênero, classe e nação sob um discurso imperialista persistente. Ao questionar os limites do agenciamento feminino no espaço colonial, o artigo contribui para uma leitura crítica das interseções entre literatura, colonialidade e subjetivação.

Palavras-chave: *Condições Nervosas*; subalternidade; educação; colonialidade; Tsitsi Dangarembga.

ABSTRACT

This article investigates forms of subalternity in *Nervous Conditions* (1988) by Tsitsi Dangarembga, analyzing the female characters within the colonial and patriarchal context of Zimbabwe between 1960 and 1970. Drawing on Gayatri Spivak’s reflections and Jéssica Falconi’s concept of “decliNação”, the study examines how formal education, rather than serving as a means of emancipation, operates as a mechanism for regulating the subjectivity of colonized women. The analysis reveals how Tambudzai, Maiguru, and Nyasha embody different configurations of the subaltern woman, whose trajectories expose tensions of race, gender, class, and nation within a persistent imperialist discourse. By questioning the limits of female agency in the colonial space, this article contributes to a critical reading of the intersections between literature, coloniality, and subjectivation.

Keywords: *Nervous Conditions*; subalternity; education; coloniality; Tsitsi Dangarembga.

INTRODUÇÃO: ICONOGRAFIAS DE UM PAÍS EM SI DENTRO DE UM TI MULHER ZIMBABUANA

Para se trabalhar com romance africano escrito por uma mulher africana zimbabuana, deve-se encarar a tarefa dupla de lidar com o desconhecido e com “como se tem conhecido” em solo brasileiro. Recorre-se à imersão cultural dos aspectos políticos e sociais da mulher africana, das escritas femininas e do contexto vida-obra da autora. As iconografias sobre o continente africano ainda são acionadas a partir de uma alteridade europeia, porque convocam efeitos de sentidos ocidentais para realidades não-ocidentais. Binyawanga Wanaina sinaliza ironicamente os sentidos ocidentais de África em seu texto *Como escrever acerca de África*:

No teu texto, aborda África como se fosse um só país. É um lugar quente e poeirento, com ervaçais suavemente ondulados e enormes manadas de habitantes altos e magros que estão cheios de fome. Ou então é um lugar quente e úmido, com habitantes muito baixos que comem primatas. Não te deixes atolar em descrições pormenorizadas. África é enorme: cinquenta e quatro países, novecentos milhões de pessoas que estão demasiado ocupadas a passar fome e a morrer e a guerrear-se entre si e a emigrar para lerem teu livro. O continente está repleto de desertos, de selvas, de planaltos, de savanas e de muitas outras coisas, mas o teu leitor não quer saber de todos esses pormenores, por isso restringe-te a descrições românticas e evocativas e genéricas (Wainaina, 2005, p. 343).

A fórmula proposta por Wanaina denuncia algumas iconografias construídas acerca do continente africano, bem como o imaginário discursivo em que as produções categorizadas como africanas estão inseridas. Tomando como base o excerto destacado e articulando com a análise de *Condições Nervosas* (1988), problematiza-se o seguinte: Em qual ordem de sentido constroem-se a categoria de mulher zimbabuana por meio da leitura do romance?

A partir dessa pergunta, a recepção crítica de *Condições Nervosas* (1988), de Tsitsi Dangaremba, merece algumas considerações iniciais. *Condições Nervosas* é o romance de estreia de Dangaremba e o primeiro escrito zimbabuano a ser publicado no Reino Unido (UK) por uma autora feminina. A autora, em seu livro de ensaios *Preta e mulher* (2023), aborda os problemas de ser uma escritora preta no Zimbábue, pois o ofício da escrita não era comum ao imaginário social da mulher zimbabuana, o que lhe proporcionou dificuldades para publicar seus textos em seu país.

Na época que se passa a narrativa, Zimbábue era uma sociedade composta pelo *apartheid* entre africanos melanizados e brancos. Com a autogovernança iniciada em 1923, mesmo o Zimbábue ainda sendo um território dependente do império britânico,

uma elite branca dentro do país adquiriu força de influência. A exemplo de documentos constitucionais como *White paper* que revelava tendências supremacistas brancas nas colônias britânicas. Cabe dizer, parafraseando Dangarembga, que o branco africano não possui “a primeira ferida para todos nós que somos classificados como ‘pretos’ é o império” (Dangarembga, 2023, p. 16). Essa ausência de cor, de ferida, facilitou o acesso ao poder dos africanos brancos em contrapartida dos corpos pretos. Afinal, o racismo foi institucionalizado no solo zimbabuano.

O poder conquistado por essa elite branca se revelou com a promulgação da *Lei de Distribuição de Terras de 1930*:

Essa lei dividiu a colônia em áreas ‘europeias’, ‘nativas’, ‘indeterminadas’, ‘florestais’ e ‘não atribuídas’. Além dessas divisões, a lei proibia os africanos de comprar terras em áreas designadas para europeus. Isso poderia não ter sido punitivo se o ato previsse a compra de terras suficientes para atender as necessidades da população africana. De forma injustificada, exceto pelos princípios da supremacia branca, aos brancos foi concedido o direito de comprar terras sem competição dos colonos em apenas 7% do país. Isso acabaria tornando-se uma queixa permanente da população africana e, em sua última análise, a principal causa da luta armada anticolonial do Zimbábue (Dangarembga, 2023, p. 08).

Essa separação do espaço também aconteceu com os corpos. A mobilidade por essas regiões ficou condicionada ao uso de passes que permitiam o acesso de corpos africanos a determinados locais. Restringir a mobilidade dos corpos era uma estratégia crucial das tendências supremacistas brancas, introduzidas no contexto sul-africano pelo colonizador britânico Cecil Rhodes — o próprio pai da autora foi afetado por tal mecanismo imperialista (Dangarembga, 2023).

Um outro aspecto importante é destacado por Dangarembga (2023), fazendo uma leitura de *State, Ideology, and Power in Rhodesia* (1973) de Alan Cousins,

geralmente três tipos de africanos eram percebidos pelos brancos: os ‘civilizados’, os ‘nacionalistas’ e as ‘massas’. Os ‘civilizados’ eram considerados um grupo muito pequeno, emergente, que não apoiava os ‘nacionalistas’. Dizia-se que uma característica desses africanos civilizados era a de serem moderados, junto à suposição de que seus traços afetivos e cognitivos correspondiam aos valores e sentimentos europeus. Os nacionalistas eram vistos como instáveis, criminosos, extremistas escandalosos que desejam arrogar o poder para si. Também se considerava que esses temíveis nacionalistas formavam um grupo pequeno, de modo que, na ideologia dos colonos, a maior parte da população africana caía na categoria da indiferença e amorfa das massas (Dangarembga, 2023, p. 11).

O afinamento das ideologias do império e suas implicações se tornaram ainda mais evidentes e cruéis para a população negra zimbabuana com a *Declaração Unilateral de Independência* em 1965, feita por Ian Smith. Ela instaurou um regime racista de opressão a essa maioria populacional negra. Isso foi o estopim para a luta armada

anticolonial no Zimbábue, que só foi terminada com as eleições acontecidas em 1980, tendo eleito como presidente Robert Mugabe.

O processo de colonização ocorrido no contexto zimbabuano discerniu as noções de raça, classe social e gênero como parte do projeto de nação rodesiana. Os corpos pretos tiveram que lidar com sua ferida melanizada, e as mulheres tiveram que lidar com mais outra ferida, a do patriarcado institucionalizado em costumes sociais e práticas religiosas.

A tradição zimbabuana fincava-se na ideologia primitiva do machismo de que as mulheres eram inferiores aos homens e, por isso, tinham que possuir um tutor masculino para autorizar, ou não, ações básicas como estudar e trabalhar. Um exemplo da institucionalidade das violências do patriarcado contra as mulheres africanas é o caso de Theophilus Shepstone.

Ele foi um funcionário britânico da África Austral e um defensor convencido do *apartheid*. Shepstone teve como um dos seus legados a codificação dos costumes dos povos colonizados, em diálogo direto e exclusivo com homens locais. As consequências diretas dessa prática encobrem o véu do imperialismo e, indubitavelmente, do patriarcado nos costumes sociais e nas práticas religiosas. Esse acobertamento invisibiliza e retarda o reconhecimento da mutilação subjetiva às mulheres africanas pelo discurso colonial, a exemplo das mulheres do Zimbábue.

Tsitsi Dangarembga, após dedicar-se anos em suas produções artístico-literárias e com a aproximação político-intelectual do feminismo, começa a tomar consciência dos desmembramentos de sua subjetividade. Por meio da sua longa companheira de infância, a escrita, reivindica a humanidade do seu corpo preto feminino, pintando em letras as malignidades, os fundamentos e os efeitos da sociedade perversa em qual nasceu (Dangarembga, 2023). Para isso, cria as personagens Tambudzai, Nyasha, Mainini, Maiguru de *Condições Nervosas*. Com essas múltiplas vozes femininas, conta sua própria versão da história de seu país, mas tomando a si própria como autoridade legítima da subjetividade de mulher preta zimbabuana:

escrevo a partir da minha personalidade, que é meu eu completo espalhado por continentes e vazios. Por meio das palavras eu ergo a lâmina da guilhotina, alcanço as partes desmembradas e as reúno ao resto do meu ser, enquanto o monstro do império, praticado através do patriarcado, me agarra pelos calcanhares (Dangarembga, 2023, p. 46).

DUPLA REPRESENTAÇÃO, CORPO NEGRO E *CORPUS* ESCRITO: INDÍCIOS DA SUBALTERNIDADE

Numa pesquisa rápida no Google encontramos informações como: Tsitsi Dangarembga é uma romancista, dramaturga e cineasta do Zimbábue; *Condições Nervosas* foi o primeiro romance a ser publicado em inglês por uma mulher negra do Zimbábue; e foi nomeado pela BBC como um dos 100 melhores livros que moldaram o mundo em 2018. Para um brasileiro, essas são as informações disponíveis. Nelas, baseando-se em Spivak (2010), percebe-se a formulação de duas formas de representação: a) *vertretung*, que consiste numa representação de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, a metáfora da procuração e; b) *darstellung*, compreendida pela metáfora de um retrato, isto é, uma representação que “prefigura o ato de performance ou encenação” (Spivak, 2010, p. 15).

Nesse sentido, o sintagma nominal [do Zimbábue] aciona o tipo de representação *vertretung* pela carga semântica genitiva (de posse), indicando a quem pertence e a qual horizonte de leitura a narrativa do romance pode ser inserida. Isto é, espera-se que certas lacunas sejam preenchidas pelos possíveis leitores: o de representar uma parte dessa nação — a relação metonímica de parte pelo todo —, a partir de uma perspectiva da mulher negra zimbabuana. Toma-se o Zimbábue como local de fala.

Já a representação *darstellung* se articula com o sintagma [por uma mulher negra], que atribui uma imagem para essa voz, assumida na acepção política de “falar por”. O uso apositivo na formulação indica esse sentido de dar imagem à voz, caracterizá-la com raça e gênero. E até que ponto se concretiza o agenciamento da escrita de Dangarembga em *Condições Nervosas*, por uma perspectiva de representante da nação, com voz e corpo feminino?

Há algumas aproximações entre a vida da autora e a narrativa da personagem Nyasha (Aegerter, 1996), contada por Tambudzai — narrador-personagem do romance. Entre elas, a verossimilhança dos pais terem estudado na Inglaterra; o pai diretor de uma escola missionária e a mãe professora e; a experiência, de ainda criança, ter vivido no Reino Unido e aprendido inglês nesse período. Essa diluição do ficcional pode ser entendida como um reforçador das noções de representação, instigadas por *sites* de pesquisa como o Google.

Portanto, entende-se a categoria de nação enquanto local de fala que agencia as possibilidades interpretativas e imaginativas da escrita de Dangarembga. Destaca-se o testemunho da própria escritora:

Eu nasci, então, em uma sociedade perversa que me enxergava como essencialmente carente de humanidade plena, necessitada, mas nunca capaz, como resultado de ser um corpo preto, de atingir o status completo de humanidade. Este é o ambiente em que cresci. São essas as malignidades, seus fundamentos e seus efeitos em minha vida e na vida de outros seres humanos de corpos pretos (Dangarembga, 2023, p. 14).

DECLINAÇÃO E SUAS AMARRAS COM A SUBALTERNIDADE

O prefácio escrito por Sartre em *Condenados da terra* (1968), de Frantz Fanon, que inspira o título do romance, discute quanto a concepção de nação torna-se problemática e questionável, quando confrontada pelos processos de colonização sofridos pelos nativos. Sartre faz uma aproximação, de maneira indissociável, dos processos de alienação ao qual homem negro africano foi submetido perante o imperialismo francês na Argélia, situada na África do Norte. Ele questiona principalmente a concepção de humanismo, caracterizando-o como pressuposto condutor da desumanidade cometida pelos europeus no processo de imperialismo.

Cabe ainda dizer que Sartre, ao escrever o prefácio e formular a frase que intitula o romance, já tinha tido contato com o texto fanoniano *Pele negra, máscaras brancas* (2020 [1952]). Nesse livro, Frantz Fanon pondera as implicações da colonização no inconsciente coletivo acerca das pessoas negras, destrinchando os mecanismos de cerceamento das subjetividades colonizadas, construídas de forma ambígua e violenta com a outridade ocidental. E é nesse sentido que pontua “o negro vive uma ambiguidade que é excepcionalmente neurótica” (Fanon, 2020, p. 203). Isto posto, torna-se possível que as “condições nervosas” que Sartre escreve toma como ponto de partida as análises sobre a neurose do sujeito colonizado, propostas por Fanon.

No contexto do estudo comparatista de literaturas africanas de língua portuguesa, adotando uma perspectiva pós-colonial de formulação, a pesquisadora Jéssica Falconi propõe o conceito *decliNação* “como as múltiplas formas de se equacionar o papel da nação enquanto categoria de análise resiliente, quase que uma raiz fixa que se associa a múltiplas terminações” (Falconi, 2021, p. 11). Para analisar *Condições Nervosas*, nação enquanto categoria de análise fechada e única (Falconi, 2021) não se mostra suficiente para esmiuçar a relação indissociável de forma e conteúdo da obra.

Tsitsi Dangarembga escolhe retratar a história da protagonista Tambudzai com um aspecto de romance de formação. As situações brutais acometidas a Tambudzai, durante sua busca pela educação formal, são a violência de gênero, a violência da pobreza, a violência do patriarcado e a violência da colonização. E esses eventos não se

firmam dentro de uma cultura nacional definida ou norteadas pelo anseio de uma identidade nacional feminina. A heroína Tambudzai encontra-se desfavorecida pela cumplicidade entre esfera cultural com a visão imperialista de gênero, classe, raça, diáspora e colonialidade, afetando sua principal ferramenta de emancipação do patriarcado, que é a educação.

Nesse sentido, as reflexões aqui propostas cabem dentro do paradigma teórico do pós-colonial (Brugioni, 2022), pois

o «compromisso» com a Nação pós-colonial se pluraliza, incorporando e «declinando» histórias, geografias grafias e identidades rasuradas pelas narrativas políticas dos Estados-nações, bem como procurando registrar lacunas e fricções destas mesmas narrativas. A categoria de Nação, e os seus correlatos de identidade e literatura nacionais, são estilhaçadas e atravessadas por outras categorias de análise — raça, etnia, gênero, diáspora, transnacionalismo, etc. — que ganham relevo na medida em que assinalam outros compromissos das narrativas africanas pós-coloniais. Deste modo, o foco nacional reinventa-se e reafirma-se, pese embora as suas limitações intrínsecas, como paradigma de análise resiliente e privilegiado no processo teórico- -crítico de «singularização pós-colonial (Falconi, 2021, p. 25-26).

A história contada por Tambudzai tem como plano de fundo os arredores de Umtali, zona rural do sul da Rodésia. Ou seja, um território sob um regime de *apartheid*, onde uma elite branca institucionalizou-se por meio da segregação de racial. Proibia-se africanos negros de frequentar espaços comuns como a escola, em virtude de uma política de privação de acesso dos negros à representação política e a todos os níveis de educação formal.

Esse é o cenário extratextual do período em que a narradora conta sua história, atravessada pelas experiências de sua prima Nyasha, sua tia Maiguru e sua mãe Mainini. Nyasha, criada na Inglaterra e retornada à Rodésia, sente-se deslocada, pois não se encaixa nas tradições africanas, carregando as tensões da colonização sobre o corpo e a mente. Maiguru, apesar de ser uma mulher educada e possuir um diploma universitário, vê-se reduzida ao papel de esposa submissa de Babamukuru, sem autonomia para decidir sobre sua própria vida. Já Mainini, mãe de Tambudzai, representa a mulher rural que, sem acesso à educação e aos privilégios que Maiguru teve, está completamente inserida em uma estrutura patriarcal que a subjuga tanto social quanto economicamente.

Essas personagens revelam diferentes formas de opressão vividas pelas mulheres zimbabuanas e demonstram que não há uma única maneira de ser mulher naquele contexto. Suas experiências indicam a recusa ao pertencimento de uma iconografia unívoca de nação, na qual não podem ser representadas.

CONDIÇÕES SUBALTERNAS DAS ZIMBABUANAS NERVOSAS DE DANGAREMBGA

Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Chakravorty Spivak toma como exemplo o episódio histórico de Bhuvaneswari Bhaduri para constatar que o sujeito feminino do Terceiro Mundo se encontra duplamente na subalternidade. O caso Bhaduri refere-se a uma jovem entre dezesseis e dezessete anos que cometeu suicídio no norte de Calcutá, em 1926. Tal evento se tornou enigmático na época, porque a jovem havia cometido suicídio durante o período de menstruação, anulando a possibilidade interpretativa como um caso de gravidez ilícita. Depois de anos, descobriram que Bhuvaneswari Bhaduri foi membro de um dos grupos que lutavam pela independência da Índia, e que ela tinha sido incumbida de executar um assassinato político. No entanto, ela não conseguiu realizar a tarefa e se matou, uma vez que não foi comprovada na prática a confiança depositada nela pelo grupo (Spivak, 2010).

“O subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (Spivak, 2010, p. 163) é a conclusão de Spivak sobre as interpretações dadas ao caso Bhaduri. Spivak pensava acerca de um imperialismo dissimulado, que já se revelava nas teorizações de Freud sobre a mulher — posta como um bode expiatório —, e na política da abolição britânica da prática de *sati* em 1829.

Partindo do enunciado “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura” (*Idem.*, p. 122), ela esmiúça a formação imaginária imperialista. As reivindicações sobre as viúvas pelo discurso hegemônico britânico são fingidas, pois criam uma falsa narrativa de proteção à autoimolação das viúvas. Spivak não tem intenção de defender uma visão negativa ou positiva sobre autoimolação, muito menos legitimá-la. Sua posição é de confrontar, com a perspectiva do indiano nativo, a produção de sentido empregada pelo sujeito sexuado colonizado, “alienado aos significantes do desejo do Outro” (Quinet, 2017, p. 16).

Spivak percebe a impossibilidade de uma voz consciente da mulher colonizada. A noção de livre-arbítrio revela-se enquanto uma estratégia patriarcal para alienar o sujeito feminino à ilusão de liberdade. Portanto, alienar a possibilidade de representação ideológica e subjetiva, visto a impossibilidade de representação pelas próprias viúvas no contexto de luta pela abolição do *sati*.

A subalternidade da mulher do Terceiro Mundo está pressuposta num significante mobilizado pela necessidade do Outro em torná-la objeto. Há um recalque ideológico como consequência da gravidade do imperialismo, porque há uma relação entre os

discursos de “ser mulher” (bode expiatório de Freud) e se “tornar mulher” (boa esposa, portanto, boa mulher). Essa relação é a de regular a subalternidade do feminino na tentativa de constituí-la enquanto sujeito, mas, paradoxalmente, sem escuta e sem voz. A repressão é fruto direto dessa dissimulação do discurso imperialista. A causa é que a repressão não reverbera somente em eventos históricos do projeto imperialista, mas também em consequências ideológicas, subjetivas e afetivas de quem sofreu a situação colonial.

Por meio dessa perspectiva, analisa-se a subalternidade das personagens femininas Tambudzai, Mainini, Maiguru e Nyasha. Tendo em vista à sobreposição das violências de gênero, de classe, da pobreza, do patriarcado e da colonização, como atravessamentos identitários, imbuídos pela noção de cultura nacional, na constituição do significante “mulher zimbabuana” em *Condições Nervosas*.

Tambudzai conta para seu leitor silencioso que

as necessidades e os sentimentos das mulheres da minha família não eram considerados prioridade, ou mesmo legitimados. Era por isso que eu estava no Fundamental Três no ano em que Nhamo morreu, e não no Fundamental Cinco, como deveria estar na minha idade. Naquela época eu sentia a injustiça da minha situação toda vez que pensava sobre ela, o que eu não conseguia evitar fazer com frequência, já que as crianças estão sempre pensando na própria idade. Pensando na situação, sentindo como era injusta, foi assim que passei a não gostar do meu irmão, e não só do meu irmão, do meu pai, da minha mãe – na verdade, de todos (Dangarembga, 2019, p. 28).

Tambudzai revela a subalternidade da sua subjetividade na esfera social em que vivia, como também das mulheres que a rodeavam. A condição de subalterna da protagonista exemplifica-se em sua defasagem escolar, devido à falta de escuta de seus familiares. Tambu determina o irmão e o pai como os principais culpados pela injustiça que sofria. Esse trecho está situado na infância da personagem. Tambudzai era uma criança que queria estudar, mas seus pais não a deixavam, porque a tarefa de trazer ascensão econômica para o grupo familiar tinha ficado depositada plenamente no seu irmão, único filho homem.

Tal encargo só era possível na lógica patriarcal para uma figura masculina. Tambudzai percebe isso quando, mesmo tendo conseguido o dinheiro para custear seus estudos na escola, não recebe apoio de seus pais. O mesmo acontece após a morte de Nhamo (único irmão de Tambudzai), porque, nem Tambudzai sendo a única alternativa possível de se ter uma pessoa estudada no seio familiar, a tornava digna de ser o sujeito da ação de estudar.

A narradora-personagem possui uma consciência social e política, pois escolhe

escrever a sua história e a de outras mulheres a partir da recusa de ser manipulada. Há consciência no questionamento intermitente de sua condição de mulher zimbabuana, como escreve no final do romance (Dangarembga, 2019). Mas, o que levou a protagonista a fincar-se na neurose de ter nascido mulher negra zimbabuana foi a violência localizada na dimensão colonizadora das ideias de família e nação. Concepções regulatórias de normalidade no mundo ocidental, a exemplo da percepção capitalista da educação formal como ferramenta de ascensão social e financeira.

Ainda no trecho destacado acima, a família falha enquanto agenciador da subjetividade feminina. A subalternidade de Tambudzai revela-se entre o agenciamento de uma violência de gênero por parte do núcleo familiar, e da violência institucional da nação contra o pobre nativo negro. É entre essas linhas sociais que a subalternidade da protagonista se mobiliza em *Condições Nervosas*, porque não há identidade que possa ser identificada na dialogicidade executada na base da ação. Quem sofre a ação (vítima) ou quem pratica a ação (agressor)? À medida que a personagem feminina se encadeia num campo de disputas ideológicas, seu estado é de objeto do discurso, nunca sujeito.

Nesse sentido, Spivak afirma que “a subalternidade é onde as linhas sociais mobilizadas, estando em outro lugar, não permitem a formação de uma base de ação reconhecível” (Spivak, 2005, p. 476, tradução livre). E há uma repressão que afeta o corpo de Tambudzai, mas ela não consegue reconhecer a origem da ação, só se percebe acometida pelo efeito da ação em seus movimentos, em sua liberdade de expressar o seu corpo:

Quando cresci e a música passou a fazer mais sentido para mim, meus movimentos se tornaram mais fortes, mais ritmados e exuberantes; mas as pessoas já não achavam graça, e no fim compreendi que havia implicações ruins para o jeito como eu me entregava ao ritmo. Minha dança se condensou em movimentos duros e incertos. Eu não parei totalmente, mas os encontros passaram a ser muito menos divertidos, e faziam eu me sentir terrivelmente constrangida (Dangarembga, 2019, p. 59).

Conforme a personagem cresce, novos imperativos surgiam perante seu corpo feminino, tanto em sua expressão na dança, quanto nas atitudes e comportamentos que Tambudzai desenvolvia voltados para o estudo. O pai mostrava-se descontente com a leitura que ela fazia dos jornais que vinham com o pão. Para o pai, Tambudzai estava seguindo o caminho do irmão, ou seja, uma trajetória imprópria dentro da sua percepção patriarcal de família. A prática de leitura encheria a cabeça da filha de pensamentos que atrapalhariam o aprimoramento das incumbências reais de ser mulher. Assim, a postura da protagonista não estava alinhada aos sentidos que se esperavam dela naquele contexto familiar. Isso acarretou uma atmosfera de repressão em sua educação, pois Tambudzai

percebia olhares sobre seu corpo, cada vez mais visto como o de uma mulher do que como o de uma criança.

Para os pais da protagonista, após a morte de Nhamo, a experiência escolar tinha se tornado algo ambíguo. Essa ambiguidade surgiu da falta de um esclarecimento pela escola sobre os motivos do falecimento do filho, e do desconhecimento dos pais sobre o funcionamento da instituição escolar, algo distante de sua realidade. Mainini, mãe da protagonista, expressa uma reação violenta e acusadora diante de sua cunhada Maiguru e de seu cunhado Babamukuru, o tio de Tambudzai, que, por ter recebido uma educação formal e se tornado administrador de uma escola missionária, ocupa uma posição de grande autoridade dentro da família.

Maiguru foi até ela para abraçá-la, mas minha mãe a empurrou com violência. – Você quer me abraçar – ela rosnou. – Agora, quando já é tarde demais, é que você se preocupa. Você finge. Você é uma fingidora, você. Primeiro você levou a língua dele, para ele não poder mais falar comigo, e agora você levou tudo, tudo para sempre. Por que vocês continuam em silêncio! Por que não estão falando? Porque é a verdade. Você o enfeitiçou e agora ele está morto. Ptsh! – ela cuspiu nos pés de Maiguru. — E você também, Babamukuru! Ptsh! Eu cuspo em você! Você e sua educação mataram meu filho – dessa vez ela caiu no chão e não se levantou, ficou lá, rolando, arrancando os cabelos e as roupas e triturando areia com os dentes (Dangarembga, 2019, pp. 72-73).

A subalternidade de Mainini se manifesta em sua violência. O que mais poderia fazer? A quem poderia recorrer para agir diante do acontecimento ou impedir que sua filha seguisse o caminho do irmão? Ela sabia quem eram os responsáveis e cuspiu neles. O silêncio de Maiguru e Babamukuru apenas reafirmou sua condição subalterna. Falou, mas logo se fechou em si mesma, pois, naquele momento, não tinha qualquer autoridade para ser ouvida como mulher, nativa e pobre.

Em outra passagem do romance, Mainini se dirige novamente a Maiguru. Ela reage à falta de interesse da cunhada em solucionar a situação de Lúcia, sua irmã. Lúcia estava sendo julgada por seu envolvimento sexual com Takesure, primo distante de Babamukuru, e com Jeremiah, esposo de Mainini e pai de Tambudzai. Veio morar com a irmã para ajudá-la na gravidez, mas acabou engravidando de Takesure. Isso revoltou Babamukuru, que viu sua autoridade desafiada. Assim, foi convocada uma reunião para decidir o destino de Lúcia e Takesure, liderada por Babamukuru, chefe da família.

Mainini não aceitava que a assembleia ocorresse sem que seu lado da história fosse ouvido. Por isso, pediu ajuda a Maiguru, que, por ser esposa de Babamukuru, tinha permissão para participar da reunião e poderia defender sua visão. No entanto, Maiguru não se envolveu. Para ela, nada do que acontecia naquele núcleo familiar era de seu interesse, pois não considerava a família do marido como seus parentes. Sua rejeição não

revoltou Lúcia, que nutria admiração e devoção pela esposa de Babamukuru. Ainda assim, mesmo sendo dissuadida por Tambudzai e Lúcia a não falar, Mainini exclamou em direção a todas as mulheres presentes, especialmente àquela que considerava uma traidora da família:

Só dizendo o que penso, como ela fez. Ela nos disse, não disse, ela disse o que pensa, e alguém falou alguma coisa?! Não. Por que não? Porque Maiguru é estudada. Foi por isso que todas vocês ficaram quietas. Porque ela é rica e vem aqui e fica ostentando o dinheiro, então vocês a escutam mesmo querendo comer as palavras que saem da boca dela. Mas eu, eu não estudei, estudei? Sou só pobre e ignorante, então vocês querem que eu fique quieta, me dizem para não falar. Ha! Sou pobre e ignorante, sou mesmo, mas tenho uma boca e vou continuar falando, não vou ficar quieta. Hoje eu já disse e vou dizer de novo: ela é uma bruxa, uma bruxa. Vocês me ouviram bem? (Dangarembga, 2019, p. 162).

A falta de escuta pela Maiguru começa a demarcar não apenas a subalternidade das mulheres que se dirigem a ela, mas também a de Maiguru. São poucas as passagens em que ela aparece no romance sem ser vista pela perspectiva de quem a observa. Maiguru é mais um objeto das práticas discursivas, como demonstrado no trecho acima, do que um sujeito ativo na base da ação. Ela não se prontifica a se defender dos ataques de Mainini, pois a considera muito mais subalterna do que ela própria, devido à falta de instrução de Mainini. A alteridade com a qual Maiguru interage não apresenta a simetria de poder que ela acredita ser necessária para se afirmar como sujeito, sem as limitações impostas pelas identidades de classe, raça e gênero. Essas limitações, de forma sutil, são justamente o que demarcam sua própria subalternidade.

A posição intelectual de Maiguru a ilude. Essa ilusão a faz acreditar que possui uma transparência ideológica, o que a torna um reflexo para outras personagens que a veem como uma figura semelhante a elas — uma mulher africana do Zimbábue. Elas se baseiam no desejo de ser como esse ideal da mulher africana. Nesse sentido, cabe tal afirmação de Spivak:

o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito oprimido, próximo de senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre um sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo (Spivak, 2010, p. 56).

A “mulher africana do Zimbábue”, em termos ideológicos, no contexto da narrativa, é um significante vazio. A ausência de significados para esse significante movimenta o desejo do sujeito oprimido, e, com a recusa da dialogicidade por parte de Maiguru, instaura-se a impossibilidade de agenciar as reivindicações dessas mulheres.

Elas passam a ser subjugadas pelas expectativas de serem interpretadas. Segundo Spivak, “como uma consciência representativa (uma consciência que ‘re-presenta’ a realidade adequadamente). Esses dois sentidos do termo representação – no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito, por outro” (Spivak, 2010, p. 32).

Na perspectiva de Lúcia e Tambudzai, Maiguru seria o rosto que daria uma voz feminina ao sujeito na base da ação. Seria possível falar e ser escutado sem que o sujeito fosse obliterado pelo objeto. No entanto, isso não se concretiza. A subalternidade de Maiguru é dinamizada e regulada pelos olhares de seus interlocutores, sendo o principal Babamukuru, que detém poder e autoridade sobre seu corpo. O corpo de Maiguru simboliza a resistência imperialista nas noções de classe, gênero e trabalho em relação à mulher zimbabuana, questões não superadas pela equivalência de grau de instrução adquirida pelo magistério. Maiguru, assim, se configura como a estampa da subalterna educada.

A regulação da subalternidade de Maiguru torna-se mais evidente quando tomada a perspectiva direta da narradora-personagem. Para a sobrinha, que ainda morava com sua família nos arredores rurais de Umtali, a tia representava um ideal de mulher que não havia sucumbido ao peso de ser mulher, ao contrário de sua mãe, Mainini. Nota-se:

Minha mãe dissera que ser mulher era um fardo porque você tinha que parir filhos e cuidar deles e do seu marido. Mas eu não acreditava que isso era verdade. Maiguru era muito bem cuidada por Babamukuru, em uma casa grande na missão, que eu nunca tinha visto, mas sobre a qual eu já ouvira rumores relativos a seu tamanho e elegância. Maiguru era conduzida em um carro, tinha a aparência bem-cuidada e descansada, sempre limpa. Ela era um tipo de mulher completamente diferente da minha mãe. Decidi que era melhor ser como Maiguru, que não era pobre e não tinha sido esmagada pelo peso de ser mulher (Dangarembga, 2019, p. 32).

Em contrapartida, à medida que Tambudzai vai ficando mais velha, habituando-se ao contexto da Missão (a instituição onde ela passa a morar depois de deixar a casa de sua mãe) e observando o comportamento de Maiguru, especialmente em relação à dinâmica econômica da casa, e ganhando mais intimidade com a tia, ela passa a dizer

— Você deve ganhar muito dinheiro — suspirei, deslumbrada. Minha tia riu e disse que nunca recebia o próprio salário. Fiquei horrorizada. — O que acontece com o seu dinheiro? — perguntei. — O dinheiro pelo qual trabalha. O Governo o confisca? — porque eu estava começando a entender que nosso governo não era bom. — Pode-se dizer — minha tia riu, forçando-se a parecer feliz de novo, mas sem sucesso. Ela desistiu, tirou os óculos e se reclinou na cadeira, com o olhar melancólico para além dos arcos da varanda, chegando às montanhas e até mais longe. — A questão — ela suspirou — de ter que optar entre ser verdadeira consigo mesma ou ter segurança. Quando eu estava na

Inglaterra, tive alguns relances do que eu poderia ter sido, das coisas que eu poderia ter feito se... se... se as coisas fossem... diferentes..., Mas eu tinha Babawa Chido e as crianças e a família (Dangarembga, 2019, p. 120- 121).

A subalternidade de Maiguru se revela para Tambudzai nas linhas sociais da maternidade, do casamento, da educação formal, da nação patriarcal e do trabalho. Enquanto fazia mestrado na Inglaterra, ela teve acesso a uma expectativa diferente de futuro, mas Babamukuru, regulador de sua existência, ainda determinava os limites de sua liberdade, especialmente como mulher negra africana, obrigada a seguir os costumes da cultura de sua nação. No entanto, Tambudzai se sente sensibilizada pela situação de sua tia, diferentemente de como se sentiu em relação a Mainini, sua mãe: “Pessoalmente, eu achava que era uma pena que Maiguru não tivesse tido a oportunidade de se desenvolver ao máximo, mesmo que ela tivesse aceitado essa privação. Eu acreditava que todos deveriam ter as mesmas oportunidades” (*ibidem*). Mesmo já percebendo os traços da subalternidade de sua tia, ela ainda a via como uma referência.

No desenvolvimento dessa análise, argumentou-se que a falta de escuta e o desinteresse de Maiguru em relação à situação das outras mulheres no romance, como Mainini e Lúcia, são aspectos que apontam para a dinamização da subalternidade de Maiguru. Isso ocorre devido à alteridade descontínua entre os papéis de intelectual, mãe e esposa, o que a torna incapaz de ser a consciência representativa do sujeito feminino para essas mulheres no contexto zimbabuano retratado no romance. Até o momento, a exploração focou nas relações entre as figuras femininas adultas, exceto Tambudzai, que recebeu uma atenção especial por ser a narradora-personagem da história. A partir daqui, será explorada a relação entre Nyasha, filha de Maiguru e Babamukuru, e Tambudzai.

Quando Tambudzai ainda morava com seus pais e irmãs, ela e Nyasha viveram um estranhamento, pois a protagonista notou um distanciamento da prima durante a festa planejada para celebrar o retorno da família de Babamukuru ao Zimbábue, após dois anos na Inglaterra. Desde esse momento, as duas não se falaram. A reaproximação aconteceu quando Tambudzai se mudou para a Missão, onde ambas passaram a dividir o quarto. Numa conversa sobre esse evento, Nyasha comenta:

— Na verdade — Nyasha confessou com uma reserva que não era normal, de modo que se eu não a conhecesse, acharia que ela era tímida —, na verdade estávamos apavorados naquele dia. E confusos. Sabe, é fácil esquecer das coisas quando se é tão jovem. Nós tínhamos esquecido como era estar em casa. Tipo, esquecido mesmo, como era a aparência, o cheiro, todas as coisas para fazer e dizer e não fazer e não dizer. Era tudo estranho e novidade. Diferente de tudo com que estávamos acostumados. Foi um choque, sério! (Dangarembga, 2019, p. 96)

Essa abertura em relatar um sentimento tão íntimo possibilitou o surgimento de uma amizade entre elas. Nyasha havia conhecido a realidade do colonizador e a liberdade que ele possuía, quando confrontada com a realidade vivida por ela e sua família no Zimbábue, ainda no contexto das reivindicações pela Independência. Agora, ela se mostrava claramente como uma jovem híbrida, meio africana, meio inglesa. A conversa seguiu em tom confessional, o que agradou a Tambudzai, pois até então ela enxergava a prima sempre muito fechada para as relações com os outros familiares. Assim, sucedeu a relação que

torna-se a história de duas jovens cuja amizade se figura como comunidade. O uso de duplas protagonistas por Dangarembga cura metaforicamente a ruptura colonial dos povos africanos rurais e urbanos. Embora Tambudzai e Nyasha sejam “inteiros” como indivíduos, é apenas na sua amizade que a sua maior plenitude e integridade de identidade são experimentadas; é, por outras palavras, dentro da comunidade e não na individualidade que a autonomia das mulheres africanas é plenamente realizada (Aegerter, 1996, p. 234, trad. livre).

O estudo de Aegerter menciona uma reconciliação entre duas dimensões do contexto africano do Zimbábue. Uma atenção especial é necessária ao introduzir a noção de duas protagonistas, pois as ações de Nyasha representam mudanças significativas na esfera da consciência de Tambudzai, criando um efeito transformador da realidade para o leitor. Esse efeito ocorre no campo subjetivo das duas personagens, mas não se concretiza propriamente no contexto familiar em que vivem, nem no contexto social em que estão inseridas. Assim como a subalternidade de Maiguru é regulada pela presença de Babamukuru, o mesmo acontece com Tambudzai e Nyasha, sendo que, neste caso, a regulação é ainda mais intensa para Nyasha, que tem Babamukuru como figura paterna.

No entanto, o tempo passado na Inglaterra e as leituras que ela fez proporcionaram a Nyasha um olhar crítico sobre as relações de poder que permeavam seu ambiente familiar, tornando-a uma figura disruptiva do ideal ideológico colonizador em torno da subjetividade feminina de uma jovem negra zimbabuana. Consequentemente, a subjetividade de Tambudzai foi afetada por esse comportamento da prima, pois juntas “dançavam um delicado movimento entre a identificação individual e cultural que as colocava simultaneamente dentro e fora das ideologias das subjetividades colonizadas e generificadas” (Aegerter, 1996, p. 235, trad. minha).

Essa "dança" entre as linhas sociais de reconhecimento na esfera cultural e na esfera da subjetividade caracteriza-se como uma reação à condição de subalternidade. Diferentemente de Maiguru, sua filha escolheu um espelho com o qual pudesse se identificar, no qual pudesse ler e reconhecer uma imagem admirável de si mesma, sendo

um objeto transferível na base acional. Assim, Nyasha se torna também um sujeito de desejo e poder aos olhos do Outro, no caso, de Tambudzai.

Nesse sentido, sobre o poder atribuído ao sujeito na relação de alteridade entre as subjetividades interpeladas pelo racismo e pelo processo cruel de colonização, Frantz Fanon ensina:

a questão é sempre o sujeito e não há preocupação nenhuma com o objeto. Tento ler nos olhos do outro a admiração e, se por desventura o outro me transmite uma imagem desagradável, desvalorizo esse espelho: esse outro é definitivamente um imbecil. Não busco me desnudar diante do objeto. O objeto é negado enquanto individualidade e liberdade. O objeto é um instrumento. Ele deve permitir que eu realize a minha segurança subjetiva. Considero-me pleno (desejo de plenitude) e não admito qualquer cisão. O Outro entra em cena como figurante. O Herói sou eu. Quer me aplaudam, quer me critiquem, pouco me importa, sou o centro (Fanon, 2020, p. 222).

Tambudzai e Nyasha representam a segurança subjetiva uma da outra, sendo o centro da outra de forma harmoniosa. Esse atravessamento só é possível porque não há presença de masculinidade que interfira nesse vínculo. Assim, entre essas duas personagens, desenvolve-se um senso de coletividade e comunidade, o que lhes permite autonomia sobre suas próprias subjetividades. Nesse espaço, elas podem falar e ser ouvidas, embora ainda não consigam ter agenciamento por meio de alguma autoridade. Isso ocorre porque a institucionalidade da família, impregnada pelas marcas imperialistas da nação, se mostra coercitiva em relação à individualidade, especialmente através das violências que acometem o sujeito/objeto feminino zimbabuano. Assim, quando separadas

as meninas sintetizam as “condições nervosas” do título do romance: elas são o “sujeito dividido”, caracterizado por Frantz Fanon em *Os condenados da Terra*, alienadas de si mesmas e de sua cultura tradicional pelas opressões de sua própria cultura ao se cruzar e colidir com o patriarcado colonial (Aegerter, 1996, p. 235, trad. livre).

A subalternidade, condicionada pela cultura tradicional de seu país, torna essa relação vulnerável. Babamukuru é o principal representante e guardião da cultura patriarcal imposta ao corpo feminino. Ainda que seus movimentos sejam limitados pela rubrica racista que o cerceia (Aegerter, 1996), ele continua sendo visto pelos brancos como “um bom africano”, o que lhe confere certa autoridade (Dangarembga, 2019). Nesta cena, Babamukuru aparece claramente como regulador da subalternidade das mulheres de sua família. No entanto, também se evidencia a reatividade de Nyasha diante da opressão violenta do pai, cuja alienação à própria cultura, tradicionalizada pelo colonizador, se manifesta em condições nervosas.

— Eu falei para você não me bater — disse Nyasha, dando um soco no olho dele. Babamukuru berrou e bufou, dizendo que se Nyasha queria se comportar como um homem, então, pela mãe dele, que descansava em paz em seu túmulo, ele lutaria com ela como se ela fosse exatamente isso. Eles caíram no chão. Babamukuru alternando entre socar a cabeça de Nyasha e batê-la no chão, gritando, ou tentando gritar, mas só chiando, porque a garganta tinha se fechado em fúria, que ele a mataria com as próprias mãos. Nyasha berrava e se retorcia e o atingia o máximo que conseguia (Dangarembga, 2019, p. 136).

Não era apenas um ato disciplinador. O soco de Nyasha atingia diretamente as estruturas ideológicas mais íntimas de Babamukuru. Representava o impacto do colonizador diluído na herança africana do que é "ser homem" e "chefe de família". Era um objeto direto das violências da situação colonial reivindicando sua posição de sujeito. Parafraseando Fanon, era “a neurose introduzida e mantida pelo colono entre os colonizados com o consentimento deles”, que, ao explodir, renegava a própria condição humana (Fanon, 2022, p. 345). Babamukuru simboliza a violência herdada de um passado histórico de exploração do corpo negro africano.

Espancada pelo pai, Nyasha sentiu na pele o peso de ser fêmea. Esse choque desencadeou sua anorexia, que se tornou mais explícita e agravada quando Tambudzai conseguiu uma bolsa integral para estudar em *Sacred Heart*, uma escola de freiras. Para a narradora-personagem, essa era uma grande oportunidade de libertação. Nyasha, no entanto, se opôs à decisão da prima, temendo que ela passasse pelo mesmo processo de assimilação que vivera na infância — o apagamento de suas raízes africanas diante dos imperativos da cultura ocidental.

Já na perspectiva de Tambudzai, era

outro passo em frente, na direção da minha liberdade. Outro passo para longe das moscas, dos odores, dos campos e dos trapos; dos estômagos raramente cheios, da sujeira e da doença, da adoração abjeta de meu pai por Babamukuru e da letargia crônica de minha mãe. E também para longe do Nyamarira que eu tanto amava (Dangarembga, 2019, p. 206).

A cisão se concretizou. O distanciamento de Tambudzai agravou a neurose de Nyasha, que adquiriu um contorno ainda mais poderoso, expondo a corrupção identitária das personagens. Essa fragmentação revelava a forma como as linhas sociais de classe, etnia e gênero estavam atreladas a uma noção de cultura nacional que não desmantelava o imperialismo europeu, mas o perpetuava, negando à nação o lugar de fala para os corpos negros africanos.

— Por que eles fazem isso, Tambu — ela sibilou amargamente, o rosto contorcido de raiva —, comigo e com você e com ele? Você vê o que eles fizeram? Eles nos levaram embora. Lucia. Takesure. Todos nós. Eles tiraram você de você, ele dele mesmo, nós uma da outra. Somos humilhados. Lúcia

por um trabalho, Jeremiah por dinheiro. Papai se humilha para eles. Nós nos humilhamos para ele — ela começou a se balançar, o corpo tremendo, tenso. — Eu não vou me humilhar. Ah, não, eu não vou. Eu não sou uma boa menina. Eu sou má. Eu não sou uma boa menina — eu toquei nela para confortá-la, e esse foi o gatilho — Eu não vou me humilhar, eu não vou morrer — ela se enfureceu e se agachou como um gato prestes a atacar (Dangarembga, 2019, p. 225).

E então, ela atacou. O alvo era sua própria subalternidade, e o preço, sua segurança subjetiva e sua humanidade. A subalternidade do sujeito feminino zimbabuano, conforme pensada por Spivak, se confirma em *Condições Nervosas*. Embora a narrativa apresente a educação formal das mulheres como um possível meio de ascensão, o imperialismo, diluído de forma insidiosa na construção da identidade cultural e individual do sujeito feminino, acaba por regular, por meio da concepção de nação, o potencial emancipatório da educação. Assim, a promessa de libertação se desfaz, e essas mulheres permanecem subalternas. Nyasha exemplifica que o subalterno pode falar, mas ao custo da obliteração do sujeito de desejo e poder. Afinal, do que adianta falar, se não há na alteridade uma ação para aquilo que é dito?

REFERÊNCIAS

- AEGERTER, Lindsay Pentolfe. A dialectic of Autonomy and Community: Tsitsi Dangarembga's Nervous Conditions. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 1996, pp. 231- 240.
- BRUGIONI, Elena. Pós-colonial e decolonial. In: GALLO, Fernanda. *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022. p. 215-230.
- DANGAREMBGA, Tsitsi. *Condições Nervosas*. Trad. Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2019.
- DANGAREMBGA, Tsitsi. *Preta e mulher*. Trad. Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2023.
- FALCONI, Jessica. *Para além da Nação? Outras 'declinações' das literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Abriu, 2021, p. 9-38.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Sebastião Nascimento com colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu editora, 2020.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de Ligia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. 1 ed, Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- QUINET, Antonio. *A psicanálise na era trans*. Rio de Janeiro: Stylus, 2017, pp. 13-22.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Scattered speculations on the subaltern and the popular. *Postcolonial Studies*, Vol. 8, No. 4, pp. 475/486, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WAINAINA, Binyavanga. *Como escrever sobre a África*. Trad. de Paulo Faria. Granta, 2005.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 11/04/2025

Jhonnata dos Santos Nogueira da Conceição: educador, professor e pesquisador. Mestrado em Teoria e História Literária no programa de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp (ingresso em 2023-1). Minha área de interesse de pesquisa está voltada para a análise dos preceitos avaliativos adotados pela crítica literária em diferentes momentos da historiografia literária, especialmente no que diz respeito às escritoras brasileiras dos séculos XIX e XX. Tenho especial interesse em estudos, por uma lente decolonial, sobre subjetividades políticas e afetividades em espaços de ensino. Na minha pesquisa atual, estou dedicando especial atenção aos preceitos avaliativos de retomada e apagamento presentes em “Parque Industrial” (1933), obra de Mara Lobo, pseudônimo de Patrícia Rehder Galvão (Pagu). Tenho também interesse em participar de pesquisas que visem resgatar autoras esquecidas pelo cânone, assim como trabalhar com fontes primárias, como periódicos, e com prosas ficcionais do final do século XIX.

Conceição Evaristo e Jarid Arraes: escritas de resistência

Conceição Evaristo and Jarid Arraes: writings of resistance

Sandra Alves da Silva

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

alves.sandra84@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0000-0894-4311>

Osmar Pereira Oliva

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

osmar.oliva@unimontes.br

<https://orcid.org/0000-0002-3933-5962>

RESUMO

A história da emancipação política, social e cultural das mulheres é ainda muito recente e sua produção literária deve ser pesquisada e divulgada, já que muitas delas ficaram à margem do cânone literário brasileiro. A literatura escrita por mulheres, principalmente as negras, merece atenção constante dos pesquisadores, pois revela aos leitores uma maneira diferenciada de as mulheres atuarem no mundo e perceberem a realidade social que as envolve. Este trabalho tem por objetivo, portanto, discutir essas questões sob o ponto de vista feminino e analisar a ficção como forma de resistência das mulheres. Para tanto, utilizou-se o método bibliográfico, dedutivo e analítico, com base nos estudos sociológicos e de gênero, a partir de Djamila Ribeiro, Bell Hooks, Angela Davis e Sueli Carneiro.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Jarid Arraes; escrita feminina; escritoras negras; literatura de resistência.

ABSTRACT

The history of women's political, social, and cultural emancipation is still very recent, and their literary production needs to be researched and disseminated, as many have been marginalized within the Brazilian literary canon. Literature by women, especially Black women, warrants continuous attention from researchers, as it reveals distinctive ways women engage with the world and perceive the social realities surrounding them. This study aims to address these issues from a feminine perspective and analyze fiction as a form of women's resistance. To achieve this, a bibliographical, deductive, and analytical method was employed, grounded in sociological and gender studies, drawing on the works of Djamila Ribeiro, Bell Hooks, Angela Davis, and Sueli Carneiro.

Keywords: Conceição Evaristo; Jarid Arraes; Female Writing; Black Women Writers; Resistance Literature.

INTRODUÇÃO

A emancipação das mulheres negras tem sido um tema central nas discussões sobre justiça social, equidade e representatividade nos últimos séculos. A literatura, enquanto um poderoso meio de expressão cultural e social, tem desempenhado um papel crucial na denúncia das opressões vivenciadas por essas mulheres, bem como na articulação de novas formas de resistência e emancipação. No entanto, a inserção e a valorização das mulheres negras na literatura não foram imediatas nem isentas de desafios.

Este trabalho visa analisar como a literatura tem sido utilizada como ferramenta de emancipação para as mulheres negras, focando em dois aspectos principais: a representação dessas mulheres nas obras literárias e a sua atuação por meio de narrativas que subvertem as estruturas racistas e patriarcais, buscando responder ao questionamento: como essas obras articulam interseccionalidade, escrevivência e poética do cordel para operar como literatura de resistência? A escolha do tema se justifica pela necessidade de visibilizar a experiência de mulheres negras, frequentemente marginalizadas, tanto nas discussões sobre raça quanto nas questões de gênero.

A contextualização das mulheres negras na sociedade brasileira está profundamente enraizada nas heranças coloniais e escravocratas. Desde o período colonial, foram relegadas a posições subalternas, desempenhando papéis associados à servidão, tanto nas casas grandes quanto nas plantações. Além disso, sofriam duplamente: pela condição de raça e pelo gênero, sendo vistas, muitas vezes, como "mães-preta" ou como objetos de exploração sexual. No pós-abolição, a marginalização continuou, reforçada pelo racismo estrutural¹ que as colocava à margem da educação, trabalho formal e direitos civis.

Na literatura, o silenciamento das mulheres negras perdurou até o século XX, quando autoras como Carolina Maria de Jesus romperam com os estereótipos impostos por narrativas masculinas e passaram a escrever a partir de suas próprias vivências,

¹ Racismo estrutural refere-se à forma sistêmica e institucionalizada pela qual práticas, normas e estruturas sociais mantêm e reproduzem desigualdades raciais. Diferente de atos isolados de discriminação, o racismo estrutural opera de maneira difusa e persistente, naturalizando a exclusão de grupos racializados — como a população negra — do acesso equitativo à educação, ao trabalho, à saúde e a outros direitos fundamentais.

transformando a literatura em um espaço de resistência, denúncia e afirmação de subjetividade.

A literatura de autoria feminina negra emerge como um campo de resistência que permite, simultaneamente, a reconstrução da identidade e um outro olhar sobre o passado e sobre os processos sociais e históricos narrativos. Este estudo se concentra em obras publicadas entre 2000 e 2020, período marcado pelo fortalecimento de movimentos sociais negros, pelo aumento da visibilidade de autoras negras na cena literária e pelo avanço das discussões interseccionais. O recorte não pretende esgotar o tema, mas focalizar uma produção recente que dialoga diretamente com os debates contemporâneos sobre raça, gênero e literatura. Este estudo buscará, portanto, discutir a participação de Conceição Evaristo e de Jarid Arraes nesse período de revisão do cânone literário e da emergência de novas vozes na literatura brasileira e suas contribuições para o processo de emancipação de mulheres negras, conectando essas produções às lutas políticas e sociais travadas por esses grupos ao longo da história.

Autoras como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Djamila Ribeiro trazem para a literatura narrativas que refletem as experiências de vida de mulheres negras, abordando temas como racismo, violência, pobreza e resistência. Essas obras não apenas diversificam o panorama literário, mas também contribuem para o processo de emancipação das mulheres negras, ao visibilizar suas realidades e reivindicar seus direitos. Patricia Hill Collins (2016) discute a perspectiva das mulheres negras como *outsiders within*, que se encontram em um espaço de liminaridade em relação à sociedade. Essa ideia se aplica diretamente às autoras brasileiras contemporâneas, que escrevem a partir de suas experiências marginalizadas. A obra de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, exemplifica essa posição, pois suas palavras expõem as contradições da sociedade brasileira e oferecem um testemunho de resistência e luta.

Roland Walter (2005) discute como a literatura comparada pode ser um meio de explorar e compreender a diversidade cultural, as diferenças e as fronteiras que moldam identidades. Walter argumenta que a literatura é um espaço onde se cruzam experiências e narrativas de diferentes culturas, e isso é particularmente relevante ao se analisar a obra de mulheres negras na literatura brasileira.

Walter (2005) sugere que a literatura comparada permite um olhar atento às interseções entre culturas, desafiando as fronteiras que delimitam o que é considerado "literário". A obra de autoras como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo exemplifica como a literatura brasileira pode se enriquecer com a inclusão de vozes

diversas. Ao trazer à tona as experiências de vida de mulheres negras, essas autoras questionam não apenas o cânone literário, mas também as narrativas dominantes que frequentemente ignoram a complexidade das identidades culturais no Brasil. A escrita de Carolina em *Quarto de Despejo* é uma manifestação direta desse processo. A obra desafia as fronteiras do que é considerado literatura, ao introduzir uma perspectiva única que revela as vivências de um grupo historicamente marginalizado.

No contexto das lutas políticas e sociais, Walter (2005) aponta que a literatura tem o poder de ser um meio de resistência. As autoras contemporâneas se posicionam como agentes de mudança, utilizando suas narrativas para reivindicar direitos e visibilidade. As obras que emergem nesse novo cenário literário não apenas documentam as dificuldades enfrentadas por mulheres negras, mas também servem como atos de afirmação e resistência.

Conceição Evaristo, em suas poesias e contos, aborda questões de violência, identidade e ancestralidade, estabelecendo um diálogo com as tradições africanas e afro-brasileiras, e ao mesmo tempo, refletindo sobre as realidades contemporâneas. Essa intersecção entre passado e presente é fundamental para a construção de uma identidade forte e resiliente, que se contrapõe às narrativas que buscam silenciar essas vozes.

Sandra Regina Goulart Almeida (2008) discute a figura da escritora contemporânea em um mundo globalizado, onde as narrativas cosmopolitas são cada vez mais relevantes. Almeida argumenta que as autoras contemporâneas, incluindo aquelas da literatura brasileira, estão em constante diálogo com as diversidades culturais e as especificidades locais, criando um espaço literário que reflete as complexidades das identidades modernas. Essa intersecção entre o local e o global é crucial para entender como as novas vozes na literatura brasileira contribuem para a construção de uma identidade que não se limita a uma única narrativa, mas que dialoga com múltiplas realidades.

Almeida (2008) enfatiza que as autoras contemporâneas não apenas refletem suas culturas locais, mas também se engajam com questões globais. Assim, a literatura se torna um espaço de resistência, onde as autoras podem reivindicar suas histórias e lutar contra a marginalização. Essa luta é evidente na obra de Evaristo, que aborda a experiência negra de forma a conectar passado e presente, desafiando as narrativas hegemônicas. A escrita se torna uma forma de ativismo, onde cada palavra serve como um ato de afirmação da identidade e da experiência das mulheres negras.

Almeida (2019) aborda as dificuldades e os desafios enfrentados por mulheres que escrevem em um mundo que muitas vezes marginaliza suas vozes. A autora destaca a importância da escrita como um ato de resistência, especialmente para mulheres negras, cujas histórias têm sido frequentemente silenciadas ou distorcidas. Argumenta que a escrita é uma forma poderosa de resistência e afirmação de identidade.

Almeida (2019) ressalta os desafios que as mulheres enfrentam ao buscar um espaço na literatura, incluindo o preconceito, a invisibilidade e a desvalorização de suas experiências. No entanto, a emergência de novas vozes, particularmente de mulheres negras, representa uma ruptura com o passado. As autoras contemporâneas estão reescrevendo a história literária, trazendo à tona experiências que foram historicamente marginalizadas. A luta dessas autoras não se limita ao campo literário; ela está profundamente enraizada em um contexto mais amplo de resistência política. Ao contar suas histórias, elas desafiam as estruturas sociais que perpetuam a desigualdade e a opressão, contribuindo para uma transformação social significativa.

A INTERSECÇÃO DE RAÇA E GÊNERO NA LITERATURA

As autoras negras desempenham um papel fundamental na construção de uma literatura de resistência e emancipação, utilizando suas narrativas para confrontar as estruturas opressivas que as marginalizam. Suas obras, muitas vezes inspiradas em experiências de vida reais, desafiam estereótipos racistas e sexistas, ao mesmo tempo que reivindicam o lugar da mulher negra como protagonista de sua própria história. Escritoras como Carolina Maria de Jesus² transformaram suas vivências em favela e pobreza em um testemunho poderoso sobre as desigualdades sociais no Brasil, denunciando o racismo estrutural e a exclusão social³. Da mesma forma, Conceição Evaristo, através de seu

² Carolina Maria de Jesus (1914-1977) oferece uma visão cruamente sincera das dificuldades enfrentadas pelas mulheres negras e pobres no Brasil, abordando temas como fome, desigualdade social e o papel da mulher na sociedade. Sua escrita não apenas denuncia as injustiças sociais, mas também revela a força e a resistência das mulheres em situações adversas. É uma figura fundamental na literatura brasileira, sendo uma das primeiras autoras a dar voz à realidade das favelas e a contribuir para a visibilidade das experiências das mulheres negras, consolidando-se como um símbolo de luta e resiliência.

³ Exclusão social refere-se ao processo pelo qual determinados indivíduos ou grupos são sistematicamente impedidos de acessar recursos, serviços, oportunidades e direitos básicos — como educação, saúde, moradia e trabalho — em função de desigualdades econômicas, sociais, culturais e raciais. Essa exclusão compromete a plena participação desses sujeitos na vida social e política, reforçando ciclos de marginalização e vulnerabilidade.

conceito de “escrevivência”⁴, oferece uma nova perspectiva sobre a escrita, onde a palavra torna-se não apenas uma forma de expressão, mas um ato de resistência contra as tentativas históricas de silenciamento da mulher negra.

A análise das opressões vivenciadas pelas mulheres negras requer um olhar interseccional, como definido pela teórica Kimberlé Crenshaw no artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics* (1989) em que apresenta a teoria da interseccionalidade, que se tornou fundamental nos estudos feministas e nos debates sobre justiça social. Crenshaw (1989) critica como as doutrinas antidiscriminatórias, a teoria feminista e as políticas antirracistas tendem a tratar raça e gênero como categorias separadas e mutuamente excludentes o que leva à marginalização das experiências das mulheres negras. Ela argumenta que essas mulheres enfrentam opressões simultâneas que não são capturadas adequadamente por abordagens que consideram apenas raça ou apenas gênero. Crenshaw (1989) analisa casos legais para demonstrar como as mulheres negras são prejudicadas quando as leis e teorias não levam em conta as intersecções entre essas categorias, destacando que, para entender e combater efetivamente as injustiças, é essencial considerar como esses fatores se cruzam e se influenciam mutuamente.

Crença introduziu o termo “interseccionalidade” para descrever a maneira como diferentes formas de discriminação — como racismo, sexismo, classismo — se sobrepõem e criam uma experiência única de opressão (Crenshaw, 1989). Essa abordagem permite compreender como a posição de subalternidade das mulheres negras na sociedade influencia diretamente sua presença e representação na literatura.

A teoria da interseccionalidade desenvolvida por Kimberlé Crenshaw é essencial para a compreensão das opressões múltiplas que as mulheres negras enfrentam. Crenshaw afirma que “a interseccionalidade pretende resgatar o impacto das intersecções de raça e gênero para mulheres de cor” (Crenshaw, 1989, p. 140). Essa perspectiva é importante na literatura, pois permite que se reconheça como a experiência das mulheres negras é muitas vezes negligenciada em análises que tratam raça e gênero de maneira isolada.

⁴ A “escrevivência” pode ser entendida como uma forma de escrita que surge da experiência direta e da realidade vivida, refletindo não apenas as lutas e os desafios enfrentados, mas também a força, a resistência e a identidade de quem escreve.

No livro *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (1981), Bell Hooks examina a interseção entre racismo e sexismo, explorando como as experiências das mulheres negras foram historicamente marginalizadas tanto pelos movimentos feministas quanto pelos movimentos de direitos civis. O título do livro faz referência ao famoso discurso de Sojourner Truth⁵, que questiona a exclusão das mulheres negras nas lutas por igualdade. hooks analisa a escravidão nos Estados Unidos e seus impactos duradouros sobre as mulheres negras, destacando como as opressões de gênero e raça foram entrelaçadas, moldando suas experiências de maneiras únicas. hooks também critica o feminismo branco por muitas vezes ignorar ou não abordar adequadamente as questões enfrentadas pelas mulheres negras, apontando que a libertação feminina precisa ser inclusiva para ser efetiva.

Ao longo do livro, Bell Hooks enfatiza a importância de um feminismo interseccional, que reconheça as complexas opressões enfrentadas pelas mulheres negras e que trabalhe para a libertação de todas as mulheres, especialmente as que estão nas margens sociais. Ela propõe uma visão de feminismo que seja radical, transformador e verdadeiramente inclusivo, englobando questões de raça, classe e gênero.

Considerada uma das vozes mais influentes no feminismo negro, afirma que a literatura se configura como um espaço de contestação e subversão dos estereótipos que historicamente silenciaram as mulheres negras (hooks, 1981). Para hooks, a escrita é uma forma de resistência ao “patriarcado racista-capitalista”, que marginaliza e invisibiliza as experiências das mulheres negras a partir de uma interseção de racismo e sexismo que historicamente as coloca em uma posição de marginalização tanto nos movimentos feministas quanto nos movimentos antirracistas. Ela argumenta que o feminismo tradicional, que é amplamente dominado por mulheres brancas de classe média, muitas vezes não leva em conta as experiências específicas das mulheres negras, concentrando-se principalmente nas questões enfrentadas por mulheres brancas e deixando de lado as

⁵ Sojourner Truth, uma mulher negra que havia nascido escravizada e se tornado uma ativista abolicionista e feminista, fez um discurso poderoso que desafiava as ideias racistas e sexistas da época. Esse discurso conhecido como *Ain't I a Woman?* (Não sou eu uma mulher?) foi proferido em 1851 na Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, realizada em Akron, nos Estados Unidos. Nele, ela argumentou sobre a desigualdade enfrentada pelas mulheres negras em comparação às mulheres brancas e sobre a falta de reconhecimento de sua humanidade e feminilidade. Questionou os padrões da sociedade que valorizavam as mulheres brancas, mas negavam os mesmos direitos e cuidados às mulheres negras. A frase *Ain't I a Woman?* é um apelo retórico que enfatiza que, apesar de seu trabalho árduo e da opressão que enfrentou, ela também era uma mulher e merecia os mesmos direitos. O discurso é considerado um marco na luta pelos direitos das mulheres e pela abolição da escravidão nos Estados Unidos.

opressões adicionais causadas pelo racismo. Além disso, hooks aponta que os movimentos antirracistas muitas vezes se concentram nas experiências dos homens negros, excluindo as mulheres negras ou reduzindo-as ao papel de apoio. Esse foco limitado reforça a invisibilidade das mulheres negras, que se encontram em uma posição de “dupla marginalização” — excluídas tanto pelas lutas de gênero quanto pelas de raça.

Além disso, Bell Hooks argumenta que a literatura é um campo essencial de resistência para as mulheres negras. Segundo hooks, “a escrita das mulheres negras tem sido crucial não só para articular as experiências de opressão, mas também para resistir a essas formas de dominação” (hooks, 1981, p. 88). Nesse sentido, permite que essas mulheres articulem suas realidades de maneira ativa, transformando a escrita em um espaço de luta contra o patriarcado e o racismo.

Angela Davis, em seus escritos sobre a interseção de raça e gênero, no livro *Women, Race, & Class* (1982), também destaca a importância da emancipação intelectual, em que as mulheres negras, através da educação e da arte, podem reconquistar suas vozes e suas histórias (Davis, 1982). Essas ideias embasam a análise das representações literárias, nas quais a mulher negra emerge como protagonista de sua própria narrativa, rompendo com o papel de coadjuvante ou vítima. Davis também destaca a importância da emancipação intelectual como uma ferramenta de libertação. Em sua obra Davis afirma: “a educação é a chave para que as mulheres negras possam se libertar das opressões estruturais. Através da educação e do acesso ao conhecimento, a emancipação se torna mais concreta” (Davis, 1982, p. 221). No contexto da literatura, essa emancipação se reflete na capacidade das mulheres negras de contar suas próprias histórias, desafiando as narrativas dominantes.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA LITERATURA BRASILEIRA

Na literatura brasileira, a presença da mulher negra como sujeito de suas próprias histórias ainda é um fenômeno relativamente recente. Autoras como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo foram umas das pioneiras ao colocar suas experiências como matéria de suas produções literárias. Carolina Maria de Jesus, em seu livro *Quarto de Despejo*, transformou sua vivência de mulher negra, pobre e favelada em um testemunho contundente das desigualdades sociais no Brasil. Sua obra, apesar de amplamente

celebrada, revela também a dificuldade de se estabelecer como escritora negra em um país marcado pelo racismo estrutural como destaca Nascimento (2002).

A obra de Carolina Maria de Jesus é um marco na literatura afro-brasileira, não só por seu conteúdo, mas também pelo contexto em que foi produzido. Um contexto histórico e social marcado por profundas desigualdades no Brasil, especialmente nas décadas de 1950 e 1960. Durante esse período, o país vivia transformações significativas, incluindo a urbanização acelerada e o crescimento das favelas nas grandes cidades, como São Paulo. Em *Quarto de Despejo*, Carolina relata sua vida na favela e denuncia a exclusão social e racial que enfrentava. Em suas palavras: “Escrevo a realidade. A fome é realidade. Eu não invento” (Jesus, 1960, p. 43). Sua narrativa expõe as condições precárias e a marginalização das mulheres negras no Brasil, criando um espaço literário onde a experiência de exclusão é visível.

Silva (2018) afirma que o impacto de *Quarto de Despejo* transcende a mera narrativa autobiográfica e documental. O texto de Carolina Maria de Jesus é, ao mesmo tempo, um registro histórico das condições de vida da população periférica brasileira e uma obra literária que articula questões de raça, classe e gênero de maneira complexa. Ao registrar sua luta contra a fome, a exclusão e a violência, Carolina insere sua voz no espaço literário e político, desafiando as narrativas dominantes que marginalizam as mulheres negras e pobres. Ela transforma sua própria experiência em um testemunho que denuncia e revela as estruturas de poder e opressão que regem a sociedade brasileira.

Conceição Evaristo, em suas narrativas, explora as vivências de mulheres negras de maneira visceral, abordando temas como violência, exclusão e ancestralidade. Em seu conceito de “escrevivência”, Evaristo articula a ideia de que escrever é uma forma de resistir e sobreviver, especialmente para mulheres negras que, historicamente, tiveram suas vozes silenciadas (Evaristo, 2005). De acordo com Evaristo no livro *Becos da Memória* (2006) “escrevivência” é uma forma de escrita que carrega as vivências da mulher negra. Neste trabalho, Evaristo explora a identidade, a cultura e a vivência das mulheres negras, enfatizando a necessidade de uma literatura que desafie e questione as estruturas racistas da sociedade brasileira. Esse conceito subverte a noção tradicional de literatura e coloca a escrita como um ato de resistência.

Elisângela Oliveira Gomes (2017), em seu trabalho *A escrita de Conceição Evaristo como possibilidade de um novo olhar para o sujeito feminino negro*, concentrada na obra *Olhos d'água* (2014), explora como a autora coloca em destaque a mulher negra como protagonista de sua própria história e denuncia as violências sociais que a

atravessam. Realiza uma análise evidenciando os elementos de tragédia que perpassam as narrativas e como Evaristo utiliza a literatura como instrumento de resistência e voz para mulheres negras e marginalizadas.

Gomes (2017) discute subcidadania⁶ e as desigualdades sociais enfrentadas pelas mulheres negras; investiga como Conceição Evaristo incorpora elementos trágicos em sua obra para destacar a violência e opressão e analisa a linguagem, as metáforas e o uso de autoficção pela autora. Buscando reafirmar a importância da escrita de Conceição Evaristo para a crítica literária, mostrando como sua obra rompe com paradigmas sociais e oferece um novo olhar para o sujeito feminino negro.

Rosânia Alves Magalhães (2014), examina como Conceição Evaristo, constrói uma escrita que valoriza e resgata a memória e a identidade da mulher negra na literatura afro-brasileira. Magalhães (2014) explora como Evaristo se utiliza de elementos da cultura afro-brasileira, discutindo temas como memória, identidade, e resistência, para trazer à tona questões sociais e históricas que marcaram a experiência das mulheres negras no Brasil. Analisa a importância da representação do sujeito feminino negro, destacando as estratégias narrativas e poéticas que Conceição Evaristo emprega para dar voz a personagens marginalizadas.

Para tanto, Magalhães (2014) discute as bases teóricas da literatura afro-brasileira e a relevância de Evaristo nesse contexto; a mulher negra em *Ponciá Vicêncio*, analisando as representações identitárias e de gênero presentes no romance e aborda como Evaristo utiliza a memória coletiva e pessoal como elementos de resistência e resgate cultural.

Rafaela Kelsen Dias (2015), explora a obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* e a conceituação de “mulher” que Evaristo estabelece em seus contos. Dias (2015) investiga como Evaristo, ao incorporar diversos eixos de subalternidade (gênero, raça, classe e outros), constrói personagens femininas que refletem e resistem às múltiplas formas de opressão. O estudo se fundamenta em teorias feministas contemporâneas e conceitos como “discursividade de gênero e raça” e “essencialismo estratégico” para analisar como Evaristo reconfigura a categoria “mulher” de maneira plural e multifacetada, criando um espaço de resistência e expressão para as mulheres negras.

⁶ Subcidadania é a condição imposta a determinados grupos sociais — especialmente negros, pobres e periféricos — que, embora formalmente reconhecidos como cidadãos, vivenciam cotidianamente a negação de direitos fundamentais e o acesso precarizado à justiça, educação, saúde e segurança. Trata-se de uma cidadania incompleta, marcada por exclusões sistemáticas e pela naturalização da desigualdade.

O artigo *O Abandono do Mito da Mãe Preta nas Obras de Conceição Evaristo* (2020), de Michelly Cristina Lopes, discute a desconstrução do estereótipo da “mãe preta” nas obras da autora. O mito da mãe preta é uma figura que foi amplamente romantizada na literatura e no imaginário social brasileiro como a ama-de-leite, um símbolo de dedicação e subserviência. Conceição Evaristo, por meio de suas escrituras, busca desconstruir essa representação simplista e revelar a complexidade e a resistência dessas figuras maternas negras, que são, na realidade, marcadas por dor, luta e resiliência. Lopes (2020) destaca como Evaristo reformula a narrativa para não só evidenciar o sofrimento e as limitações impostas às mulheres negras, mas também para dar voz a suas experiências e histórias de forma autônoma, desafiando as construções racistas e patriarcais que sustentam o mito da mãe preta.

Conforme discutido na introdução, a invisibilidade histórica dá lugar, a partir do século XX, à emergência de vozes femininas negras quando essas mulheres começaram a assumir o papel de autoras, vimos uma escrita que questionava esses papéis restritos. Escritoras como Virginia Woolf, começaram a expor os dilemas internos e os desejos reprimidos de suas personagens, apresentando uma perspectiva intimista e reveladora das tensões e frustrações vividas pelas mulheres.

Com o advento do movimento feminista no século XX, as mulheres passaram a reivindicar a centralidade de suas narrativas. Surgem textos que questionam diretamente as normas de gênero e o patriarcado. Além das obras teóricas, mulheres escritoras começaram a explorar suas próprias vidas e experiências como formas de resistência e expressão. As autobiografias e memórias tornaram-se formas potentes de narrativa, onde as mulheres passaram a falar de si mesmas em seus próprios termos. Esse movimento marcou uma transição significativa: as mulheres deixaram de ser objetos para se tornarem sujeitos de suas histórias.

Um dos aspectos mais transformadores das representações feitas por mulheres é o surgimento das vozes negras femininas e de outras minorias, que trazem para o centro da discussão questões que haviam sido historicamente silenciadas. Essas mulheres não apenas falam de si mesmas, mas também falam por outras que compartilham das mesmas condições de marginalização. Conforme afirma Arruda (2007) “ao dar ao personagem negro o direito à fala, esses autores o tornam porta-voz das narrativas ao mesmo tempo em que também eles, escritores, são sujeitos literários de um processo histórico que transcende a diáspora africana” (Arruda, 2007, p. 14). As narrativas são um espaço para expor as dores, as resistências e as formas de resiliência que surgem dessas experiências.

Atualmente, as mulheres estão explorando uma ampla gama de temas em suas narrativas, que incluem não apenas as lutas sociais e políticas, mas também a sexualidade, a maternidade, as relações afetivas e as questões identitárias de forma mais aberta e complexa. Autoras contemporâneas, como Jarid Arraes, discutem questões ligadas à autoafirmação, ao empoderamento e à reconexão com as raízes culturais e históricas. Elas falam de temas antes considerados tabus, como os efeitos da colonização, a diáspora, a sexualidade feminina, e exploram, com nuances, a multiplicidade de identidades que compõem o ser mulher em diferentes contextos. Essas mulheres falam de si mesmas com um senso de autonomia que desafia os padrões tradicionais de representação. Reclamam o direito de falar sobre os próprios corpos, de expor suas vulnerabilidades e de celebrar suas conquistas e resistências. As vozes são múltiplas, e as narrativas incluem uma diversidade de experiências: mulheres negras, indígenas, LGBTQIA+, e outras que, por muito tempo, não encontraram espaço nas representações dominantes. O foco mudou para uma visão mais autêntica e diversificada das mulheres. Falam de suas alegrias e dores, de suas vitórias e derrotas, e constroem representações que são ao mesmo tempo pessoais e universais, mostrando que as narrativas femininas são plurais, complexas e imprescindíveis para a compreensão de nossa sociedade e de nós mesmos.

EMANCIPAÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A nova geração de escritoras negras, como Jarid Arraes e Djamila Ribeiro, tem expandido as fronteiras da literatura afro-brasileira, utilizando novas mídias e gêneros como o cordel para articular suas narrativas. Jarid Arraes, por exemplo, resgata a tradição da literatura de cordel e a transforma em uma ferramenta de denúncia social e empoderamento, ao narrar histórias de mulheres negras e indígenas que lutaram contra a opressão (Arraes, 2017).

Jarid Arraes é uma escritora, poeta e ativista brasileira nascida em 1991, em Juazeiro do Norte na região do Cariri (CE). Conhecida por sua contribuição à literatura contemporânea, especialmente no que diz respeito à representação da juventude negra e da cultura marginalizada. Arraes é também uma das vozes proeminentes da literatura de cordel no Brasil, reimaginando essa forma tradicional com temas modernos e questões sociais relevantes. Cresceu em um ambiente onde a literatura e a oralidade eram valorizadas, influenciada pela cultura popular e pela herança familiar. Desde jovem,

desenvolveu o gosto pela escrita e pela leitura, o que a levou a publicar seus primeiros trabalhos em blogs e plataformas digitais. Tem se destacado não apenas como autora, mas também como ativista, defendendo questões ligadas à negritude, à diversidade e aos direitos das mulheres. Ela participa ativamente de eventos literários, rodas de conversa e movimentos culturais que buscam promover a inclusão e a representatividade.

Jarid Arraes é autora de diversos livros, sendo *As Lendas de Dandara* (2015), *Um Buraco com Meu Nome* (2017) e *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis* (2017) algumas de suas obras mais conhecidas. Seu estilo é marcado pela combinação de cordel com a prosa contemporânea, abordando questões de identidade, resistência e a vivência da juventude negra. A autora utiliza sua escrita como uma forma de empoderamento, tanto para si mesma quanto para suas leitoras, promovendo uma reflexão sobre as vivências de mulheres e a diversidade étnica no Brasil. Em seus trabalhos, Arraes destaca a importância da ancestralidade e da cultura popular, buscando dar voz a personagens que muitas vezes são silenciados nas narrativas tradicionais. Sua obra é uma celebração da cultura negra e uma crítica à marginalização social, fazendo dela uma das vozes mais relevantes da literatura contemporânea no Brasil.

Jarid Arraes representa uma nova geração de escritores que buscam reescrever a história a partir de suas experiências e perspectivas. Sua escrita não apenas entretém, mas também educa e inspira, fazendo com que suas obras ressoem fortemente com questões contemporâneas de identidade, raça e gênero.

Arraes tem utilizado a literatura como ferramenta para recontar histórias e resgatar vozes silenciadas pela história oficial. No livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis*, Arraes afirma: “quis resgatar essas mulheres para mostrar que sempre existimos, que sempre lutamos e resistimos, apesar de tentarem nos apagar” (Arraes, 2017, p. 12). A obra de Arraes se baseia na tradição oral do cordel, combinando resistência cultural com uma nova forma de emancipação literária. Nos últimos anos, a literatura de cordel tem sido ressignificada por autores e autoras que a utilizam como instrumento de luta contra as opressões sociais, de raça e de gênero.

Ao colocar o cordel a serviço de causas sociais, os autores contemporâneos expandem sua função para além do entretenimento ou da transmissão oral de histórias folclóricas. Ele se torna um meio de conscientização e educação popular, que articula narrativas de luta e resiliência. Dessa forma, a literatura de cordel, com sua simplicidade e alcance, se consolida como uma poderosa ferramenta de emancipação, reforçando a

resistência cultural de comunidades historicamente marginalizadas e promovendo a inclusão de suas histórias e vozes no panorama literário brasileiro.

Djamila Ribeiro em seus ensaios, destaca a importância do lugar de fala na construção de uma narrativa emancipatória. Ribeiro é uma filósofa, escritora e ativista brasileira, amplamente reconhecida por suas contribuições ao feminismo negro e aos direitos humanos. Nascida em Santos (SP) em 1980, Ribeiro se formou em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e tem se destacado por sua atuação no combate ao racismo e pela promoção da equidade de gênero. É uma voz importante na luta por justiça social e racial, sendo uma das líderes do movimento feminista negro no Brasil. Ela argumenta que "para mudar a estrutura opressiva da sociedade, é fundamental que mulheres negras ocupem os espaços de fala, inclusive na literatura, para que possamos construir novos imaginários" (Ribeiro, 2017, p. 25).

Djamila Ribeiro é autora de obras significativas, como *O que é racismo?* (2019), que faz parte da coleção *Primeiros Passos* e busca desmistificar o conceito de racismo e suas manifestações na sociedade. Em seu livro *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018), Ribeiro discute a interseccionalidade entre raça e gênero, destacando como essas questões se entrelaçam e afetam as vidas das mulheres negras. Além de sua produção literária, Ribeiro é uma influente colunista e conferencista, frequentemente abordando temas relacionados à desigualdade social, à luta antirracista e ao feminismo. Sua presença nas redes sociais também contribui para a disseminação de suas ideias, alcançando um público amplo e engajado.

Djamila Ribeiro tem atuado também como consultora em políticas públicas, colaborando em iniciativas que buscam promover a inclusão e a diversidade. Ela foi coordenadora de Políticas para Mulheres da Secretaria de Justiça e Cidadania do Estado de São Paulo e tem se envolvido em diversas organizações e movimentos sociais que lutam contra a opressão e a desigualdade. Seu trabalho tem sido fundamental para trazer à tona as vozes de mulheres negras e marginalizadas, criando um espaço de diálogo e reflexão sobre as questões raciais e de gênero no Brasil. Ribeiro é frequentemente convidada para palestras e debates, onde compartilha suas experiências e perspectivas, inspirando novas gerações de ativistas e pensadores.

A atuação de Ribeiro é marcada por um compromisso profundo com a justiça social e a promoção da igualdade. Sua escrita e ativismo são essenciais para entender as complexas relações entre raça, gênero e classe no Brasil contemporâneo. Ribeiro, utiliza seus ensaios para abordar questões sobre racismo, machismo e a necessidade de uma

literatura mais inclusiva. Argumenta que a literatura é uma das formas mais eficazes de criar empatia e transformar as estruturas sociais opressivas (Ribeiro, 2017).

Ao discutirmos empoderamento, representatividade e visibilidade da mulher negra na literatura, podemos afirmar que o empoderamento, nesse contexto, refere-se ao processo pelo qual as mulheres negras conquistam o direito de contar suas próprias histórias, reivindicando suas vozes e perspectivas dentro de uma esfera literária que historicamente as ignorou ou retratou de forma estereotipada. Esse processo de empoderamento literário vai além da criação de obras escritas; ele envolve também o reconhecimento dessas autoras e de suas histórias como parte integrante da cultura e identidade nacional.

A representatividade é um aspecto crucial desse processo, pois a presença de mulheres negras na literatura permite que outras mulheres e meninas negras se vejam refletidas em personagens, histórias e contextos que antes eram inacessíveis ou limitados. Quando a mulher negra se vê retratada de maneira positiva e multifacetada na literatura, ela começa a perceber seu valor e potencial de transformação. Diversas autoras contemporâneas têm explorado essas questões em suas obras, oferecendo retratos que desafiam estereótipos e promovem a diversidade de experiências.

Conceição Evaristo em *Ponciá Vicencio*, apresenta a vida de uma mulher negra que busca sua identidade e autonomia. A protagonista enfrenta desafios relacionados à opressão de gênero e raça, mas sua jornada é marcada pela força e resiliência. Evaristo utiliza a narrativa para destacar a diversidade das experiências femininas, mostrando que a mulher negra não é monolítica, mas sim multifacetada e capaz de transformação. Jarid Arraes em *Um buraco com meu nome* narra a história de jovens mulheres negras que enfrentam questões de identidade e pertencimento. A autora apresenta personagens que lutam contra estigmas e expectativas sociais, revelando suas aspirações e desafios. A obra enfatiza a importância de ouvir as vozes dessas mulheres e reconhecê-las como protagonistas de suas histórias.

Djamila Ribeiro em *Quem tem medo do feminismo Negro?* discute a interseccionalidade das experiências das mulheres negras. Embora não seja uma obra de ficção, ela oferece uma análise crítica da representação das mulheres negras na sociedade e na literatura. Ribeiro argumenta que a visibilidade dessas vozes é crucial para o empoderamento e para a mudança social. Carolina Maria de Jesus no seu diário *Quarto de Despejo* retrata sua vida como mulher negra em uma comunidade marginalizada. Sua escrita é crua e sincera, mostrando as dificuldades que enfrenta, mas também sua

dignidade e determinação. A obra é um testemunho poderoso da luta e da resistência das mulheres negras. Toni Morrison, tem um impacto significativo na literatura brasileira e é frequentemente estudada por suas representações de mulheres negras. Em obras como *Amada*⁷ e *Sula*⁸ ela explora a complexidade das experiências de mulheres negras, oferecendo retratos ricos e profundos que desafiam a objetificação.

Essas autoras têm contribuído significativamente para a representação positiva das mulheres negras na literatura. Seus trabalhos não apenas oferecem visões multifacetadas dessas personagens, mas também incentivam a reflexão sobre questões sociais, culturais e políticas que afetam as mulheres negras. Ao promover narrativas que reconhecem e celebram a diversidade das experiências, ajudam a empoderar novas gerações de mulheres e meninas negras, mostrando-lhes que seus valores e potenciais são dignos de reconhecimento e celebração. Nessa perspectiva,

Se hoje a crítica feminista questiona o estatuto das configurações canônicas nacionais é porque entende que a matriz ideológica que informou seus processos de formação está intimamente imbricada com o funcionamento institucional e social de hegemonias, não só de gênero, mas também de raça e de classe social, as quais produziram relações desiguais na produção e distribuição de poder cultural, processos de subjetivação que implicaram no apagamento, às vezes de forma violenta, simbólica e literalmente, de outras identidades culturais, enfim, obliteração da diferença, do heterogêneo, da diversidade sob a universalidade (Schmidt, 2002, p. 37 e 38).

A representatividade literária oferece não apenas um espelho da realidade, mas também um espaço para projeção de futuros possíveis e a reconfiguração de identidades. Ao lado disso, a visibilidade dessas autoras e personagens rompe com o ciclo de invisibilidade que a mulher negra historicamente enfrentou. A literatura, portanto, funciona como um instrumento de visibilidade social, que desafia as estruturas de poder racistas e patriarcais ao posicionar a mulher negra no centro da narrativa.

A literatura oferece uma plataforma para que autores de grupos historicamente marginalizados, como mulheres negras, compartilhem suas experiências e narrativas. Por meio da narrativa, podem desafiar estereótipos e proporcionar uma compreensão mais complexa das suas realidades, contribuindo para a desnaturalização das desigualdades

⁷ Esta obra, publicada originalmente em 1987, é uma das mais conhecidas de Morrison, abordando a vida de uma mulher ex-escravizada que é assombrada pelo passado e pela memória de sua filha.

⁸ Publicado originalmente em 1973, *Sula* explora a amizade complexa entre duas mulheres e os desafios que enfrentam em uma sociedade marcada por preconceitos e expectativas sociais.

sociais. A literatura também permite que os leitores se coloquem no lugar do outro, experimentando diferentes perspectivas e realidades. Essa empatia é essencial para entender as complexidades das experiências humanas. Essa conexão pode incentivar uma maior conscientização e um desejo de mudança social. A literatura serve ainda como um meio de reflexão crítica sobre questões sociais. Obras que abordam injustiças, desigualdades e conflitos sociais podem incitar discussões e diálogos sobre temas controversos. Isso não apenas aumenta a visibilidade dos problemas, mas também mobiliza ações e movimentos sociais em busca de justiça.

Por meio da literatura, indivíduos podem encontrar representações de si mesmos, o que é vital para a formação da identidade. Quando as pessoas veem suas histórias e experiências refletidas na literatura, isso pode promover um senso de pertencimento e validação. Além disso, a literatura pode ajudar a construir comunidades ao redor de experiências compartilhadas, unindo pessoas com histórias semelhantes que buscam um espaço de acolhimento e compreensão.

Esse ciclo virtuoso entre empoderamento, representatividade e visibilidade contribui não apenas para a emancipação individual das mulheres negras, mas também para uma reconfiguração da sociedade, que passa a reconhecer a diversidade de suas histórias e experiências. O aumento da presença dessas vozes no panorama literário é, portanto, um ato de resistência e uma reivindicação de espaços antes negados.

Na obra *Escritos de uma Vida* (2019), Sueli Carneiro reúne reflexões, ensaios e relatos que abordam suas experiências pessoais e profissionais, bem como suas análises sobre a condição da mulher negra na sociedade brasileira. A autora discute temas como: identidade e ancestralidade enfatizando a importância de reconhecer a ancestralidade e como isso molda a identidade das mulheres negras; feminismo negro apresentando uma perspectiva crítica sobre o feminismo, abordando a necessidade de incluir as experiências das mulheres negras nas discussões mais amplas do movimento; resistência e empoderamento destacando como as mulheres negras têm se organizado e resistido à opressão, enfatizando a força e a resiliência dessas mulheres. Carneiro reflete sobre sua própria trajetória e as experiências que a levaram a se tornar uma figura central no ativismo feminista e na luta antirracista. Sua escrita é marcada por uma prosa poética e engajada, buscando não apenas informar, mas também inspirar e empoderar.

Sueli Carneiro é uma filósofa, escritora e ativista brasileira, reconhecida por sua luta em prol dos direitos das mulheres negras e pelo combate ao racismo e à desigualdade de gênero. Nascida em 1950, em São Paulo (SP), Carneiro tem uma longa trajetória de

ativismo social e acadêmico, sendo uma das vozes mais proeminentes no feminismo negro no Brasil. É fundadora do Geledés – Instituto da Mulher Negra, uma organização que busca promover a equidade de gênero e a justiça social para mulheres negras no Brasil. Seu trabalho abrange áreas como educação, cultura, e direitos humanos, e ela tem sido uma voz ativa em diversas discussões sobre a interseccionalidade entre raça, classe e gênero.

Carneiro discute no livro *Escritos de uma Vida* (2019) como a internet e as redes sociais têm sido ferramentas poderosas para a amplificação das vozes negras femininas, proporcionando um espaço para a troca de ideias, reflexões e lutas. “A internet abriu novas possibilidades para a circulação de nossas ideias, permitindo que as vozes negras femininas alcancem espaços antes inacessíveis” (Carneiro, 2019, p. 37). Isso tem possibilitado uma maior visibilidade para escritoras negras contemporâneas, facilitando a disseminação de suas obras e a construção de uma rede de resistência. A literatura contemporânea de autoras negras, portanto, não apenas resgata histórias apagadas, mas também cria novas formas de representação e emancipação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A emancipação das mulheres negras na literatura é um processo contínuo e desafiador, que envolve a desconstrução de estereótipos raciais e sexistas profundamente enraizados. A sua produção literária demonstra o poder da escrita como ferramenta de resistência e transformação social. Ao contar suas próprias histórias, essas autoras não apenas reivindicam seu lugar na literatura, mas também ajudam a construir um novo imaginário social, no qual as mulheres negras são vistas como protagonistas de suas próprias vidas.

A literatura tem desempenhado um relevante papel como meio de emancipação para as mulheres negras, oferecendo um espaço de resistência e autorrepresentação frente às opressões históricas de gênero e raça. Ao longo dos séculos, a mulher negra foi silenciada e relegada à invisibilidade social e cultural, tanto na história oficial quanto na produção literária hegemônica. No entanto, a partir do momento em que autoras negras começaram a escrever suas próprias narrativas, elas transformaram a literatura em uma ferramenta poderosa de luta por direitos, reconhecimento e dignidade. A escrita, nesse contexto, não se limita apenas à produção estética, mas assume um caráter político,

desafiando as estruturas opressoras do racismo e do patriarcado. Essas escritoras ressignificam suas vivências, denunciando a desigualdade social e a exclusão, ao mesmo tempo em que constroem uma literatura que não apenas dá voz às suas experiências, mas também inspira gerações de mulheres negras a se reconhecerem como agentes de sua própria história.

A importância da literatura como meio de emancipação reside em sua capacidade de transformar as relações de poder simbólico. Quando mulheres negras escrevem sobre suas realidades, elas contestam as representações tradicionais que as confinam a papéis subalternos, como a serva, a trabalhadora braçal ou o objeto de desejo. Essa nova literatura permite que elas se desloquem desses lugares marginalizados, criando novos horizontes de identidade e ação. Além disso, essas narrativas contribuem para a formação de uma consciência coletiva sobre as múltiplas opressões enfrentadas pelas mulheres negras e incentivam a construção de redes de solidariedade e resistência.

Diante da crescente produção literária por mulheres negras e de sua importância social, algumas futuras abordagens e pesquisas podem ampliar e aprofundar esse campo de estudo. Primeiramente, seria relevante investigar como as novas tecnologias e plataformas digitais, como blogs, redes sociais e publicações independentes, estão impactando a produção e disseminação da literatura de mulheres negras. A internet abriu novos caminhos para a visibilidade dessas autoras, permitindo que suas obras alcancem públicos que antes estariam fora de seu alcance, o que também transforma a dinâmica da recepção e do mercado editorial.

Outro ponto de pesquisa poderia focar na análise comparativa entre a literatura de mulheres negras no Brasil e em outros países da diáspora africana, como os Estados Unidos, Cuba e os países africanos lusófonos. Um estudo transnacional permitiria identificar conexões, divergências e pontos de resistência comum entre essas literaturas, enriquecendo a compreensão do impacto global da escrita de mulheres negras.

Também é pertinente investigar as intersecções entre a literatura de mulheres negras e outras artes, como o teatro, o cinema e as artes visuais. Muitos temas abordados na literatura afro-brasileira feminina, como a ancestralidade, o racismo e a resistência, estão sendo explorados em outras formas de arte, e a análise dessa convergência pode revelar novas dimensões sobre a representatividade e a emancipação das mulheres negras.

No teatro, a literatura de mulheres negras ganha vida através da performance e da presença corporal. Uma figura central nesse campo é a dramaturga e atriz brasileira Grace Passô, que explora em suas obras temas como negritude, pertencimento e identidade

feminina. O cinema é um espaço poderoso para amplificar as histórias narradas pela literatura de mulheres negras. Um exemplo significativo é o filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), da cineasta Anna Muylaert, que embora seja dirigido por uma mulher branca, dialoga com a literatura negra ao expor a experiência de uma empregada doméstica negra e os desafios interseccionais que ela enfrenta. As artes visuais também têm sido um meio de representação das narrativas de mulheres negras, oferecendo uma linguagem estética que combina elementos literários e visuais para explorar identidade, memória e ancestralidade.

A artista plástica Rosana Paulino utiliza a colagem e a escultura para dialogar com a literatura de mulheres negras, explorando temas como a escravidão, o corpo feminino negro e as violências impostas ao longo da história. A literatura de mulheres negras também se funde com a música, criando uma estética multifacetada que atravessa diferentes formas de arte. O grupo Racionais MC's, por exemplo, em suas composições, dialogam diretamente com textos literários e as experiências das mulheres negras na periferia, ressoando temas presentes nas obras de Carolina Maria de Jesus, como exclusão e luta por sobrevivência. Performance e multimídia são outros campos onde a literatura de mulheres negras se encontra com outras expressões artísticas para criar novas narrativas e experiências estéticas um exemplo, a artista e performer Lia Rodrigues que trabalha com dança contemporânea para explorar a corporalidade e a identidade negra feminina em seus espetáculos, muitas vezes inspirando-se em textos e narrativas de escritoras como Sueli Carneiro.

Por fim, uma pesquisa mais aprofundada sobre a recepção crítica da literatura de autoras negras seria fundamental para entender como essa produção está sendo acolhida pelo campo acadêmico, pela crítica literária e pelo público em geral. Embora a presença de autoras negras esteja crescendo, muitas delas ainda enfrentam barreiras para serem incluídas nos cânones literários e nos currículos escolares, o que aponta para a necessidade de políticas afirmativas dentro do próprio campo da literatura.

Essas sugestões visam não apenas ampliar o conhecimento sobre a literatura de mulheres negras, mas também fomentar uma reflexão crítica sobre o papel transformador dessa produção cultural na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Narrativas Cosmopolitas: A Escritora Contemporânea na Aldeia Global. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.32, Brasília, jul/dez de 2008.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. (2019). *Sobre Mulheres, Escrita e Resistência: Desafios Contemporâneos*. Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, v.32, jul/dez.p.13-26, 2019.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARRAES, Jarid. *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.
- ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/arquivos/autoras/ConceicaoCr07artigoonline.pdf>. Acesso em setembro de 2024.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma Vida*. São Paulo: Pólen, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*. Vol.31, Número 1. Jan/abr 2016. p. 99-127.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167, 1989.
- DAVIS, Angela. *Women, Race, & Class*. New York: Vintage Books, 1982.
- DIAS, Rafaela Kelsen. *Igual a todas, diferente de todas: A re-criação da categoria "mulher" em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2015. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Rafaela%20Kelsen%20versao%20final.pdf>. Acesso em: set. 2024.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Malê, 2005.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- GOMES, Elisângela Oliveira. *A escrita de Conceição Evaristo como possibilidade de um novo olhar para o sujeito feminino negro*. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/4670/1/elisangelaoliveiragomes.pdf>. Acesso em: set. 2024.

hooks, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*. São Paulo: Ática, 1960.

LOPES, Michelly Cristina. O Abandono do Mito da Mãe Preta nas Obras de Conceição Evaristo. *Revista Tessituras*, Universidade Federal do Rio Grande, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7777/6203>. Acesso em: set. 2024.

MAGALHÃES, Rosânia Alves. *A escrita feminina afrodescendente na obra de Conceição Evaristo*. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11877/1/EscritaFemininaAfrodescendent_e.pdf. Acesso em: set. 2024.

MORRISON, Toni. *Amada*. Traduzido por Ana Maria Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORRISON, Toni. *Sula*. Traduzido por José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREIRA, Jessé Souza. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

RIBEIRO, Djamila. *O Que é Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade*. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Coleção Mulher & Literatura. V. I. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

SILVA, A. F. da (2018). Escritas de resistência: Carolina Maria de Jesus e a literatura marginal. *Revista Afro-Ásia*, 58, 31-47.

WALTER, Roland. Literatura comparada: diversidades, diferenças e fronteiras de identidades culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 7, 2005. p. 149-167.

Recebido em: 18/10/2024

Aceito em: 05/05/2025

Sandra Alves da Silva: Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Montes Claros (2012). Discente do programa de pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. Formação pedagógica em Sociologia e Letras Português/Inglês pela faculdade IPEMIG (Instituto Pedagógico de Minas Gerais).

Osmar Pereira Oliva: Professor doutor em Letras Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros com pesquisas sobre Literatura de autoria feminina e sobre Literatura judaica.

Desenterrando significados na obra contística de Lima Barreto: o conto *O Cemitério* à luz da Análise de Discurso Crítica

*Unearthing meanings in Lima Barreto's story work: the tale
The Cemetery in the light of Critical Discourse Analysis*

Cristiano Mello de Oliveira

Centro Universitário Unifael

crisliteratura@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-7324-7798>

Rair Rosa de Oliveira

rairoliveira9@gmail.com

RESUMO

O presente artigo analisa o conto *O Cemitério*, do escritor brasileiro Lima Barreto, de fortuna crítica escassa, à luz da Análise de Discurso Crítica (ADC). Como lastro teórico comparativo, desenvolveu-se uma pesquisa qualitativa amparada em procedimentos bibliográficos e no modelo tridimensional de análise, criado pelo linguista britânico Norman Fairclough. Na fundamentação do trabalho, tem-se autores como: Lilia Moritz Schwarcz (2010), Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2020), Viviane de Melo Resende e Viviane Ramalho (2019) e, evidentemente, Norman Fairclough (2001). O resultado desse percurso analítico revela que o conto barretiano apresenta numerosas críticas e denúncias sociais voltadas à época em que foi escrito: o começo da Primeira República no Brasil.

Palavras-chave: *O Cemitério*; Lima Barreto; Análise de Discurso Crítica; Fairclough.

ABSTRACT

This paper analyzes the tale *The Cemetery* by Brazilian writer Lima Barreto, which has had scarce critical fortune, in light of Critical Discourse Analysis (CDA). As comparative theoretical ballast, qualitative research was developed based on bibliographic procedures and the three-dimensional model of analysis created by British linguist Norman Fairclough. In the theoretical foundation of the work, authors such as Lilia Moritz Schwarcz (2010), Patrick Charaudeau and Dominique Maingueneau (2020), Viviane de Melo Resende and Viviane Ramalho (2019), and, of course, Norman Fairclough (2001) are included. The result of this analytical journey reveals that Barreto's short story presents numerous criticisms and social denunciations aimed at the time in which it was written: the beginning of the First Republic in Brazil.

Keywords: *The Cemetery*; Lima Barreto; Critical Discourse Analysis; Fairclough.

ABRINDO O CORTEJO FÚNEBRE: BREVE INTRODUÇÃO

Rio de Janeiro, começo do século XX. Pelas ruas, tudo é novidade. A escravidão já não existe. Cidadãos passeiam pela antiga capital federal aproveitando para observar a moda, os cafés e as livrarias. A monarquia, outrora dominante, não mais vigora. Vestidas com modelos inspirados nas revistas de moda vindas da Europa, mulheres caminham pelo centro da cidade e pelas avenidas recém-projetadas. Elas sorriem e se cumprimentam com um “Vive la France!”.

O barulho de máquinas de escrever e de telégrafos ecoa através das janelas iluminadas pela diáfana luz de lampiões a gás. Ali trabalham entusiasmados jornalistas — homens detentores de grande prestígio. Transitando em meio a todos esses cenários e indivíduos está uma figura ambígua, perspicaz, multifacetada e dona de um olhar bastante crítico: Afonso Henriques de Lima Barreto.

Carioca e morador do Rio de Janeiro — capital política e administrativa diante de algumas incongruências nas primeiras décadas do século XX —, Lima Barreto presenciou o nascimento do Brasil republicano e, por meio de seus textos jornalísticos e literários, apresentou uma versão bastante diferente daquela propagada pelos maiores periódicos da época. Com argúcia, ironia e senso crítico, ele pintou um início de República cheio de problemas, como a marginalização dos negros, antes escravizados; a criação de subúrbios, para exilar os pobres do centro urbano; o surgimento dos primeiros postes de eletricidade, criando uma atmosfera evoluída de grande metrópole; e a utilização da imprensa com fins de manipular a opinião pública e perpetuar as relações de poder.

Em seus escritos ficcionais, cartas, diários e reportagens, Lima Barreto perscruta todos os recantos do Rio de Janeiro e oferece ao leitor uma realidade crua, triste e contraditória — resultado do projeto utópico de transformar a capital em uma metrópole europeia. Do centro aos subúrbios, dos jornais aos bordéis, das instituições aos locais de lazer e ócio, dos hotéis aos hospícios, nada escapou da pena prolífica desse autor. Nem mesmo os cemitérios. Numa época em que se evitava falar de ambientes mórbidos e pouco nobres, Lima se utilizou exatamente de um lugar tétrico para representar por meio dos seus textos, mais uma vez, as mazelas da sociedade.

O conto *O Cemitério*, embora curto, configura-se como uma fonte pertinente de reflexão sobre a realidade do país nos primeiros anos da República. Há, todavia, uma enorme lacuna científica sobre essa sombria história de Lima Barreto. Buscas realizadas no Google Acadêmico, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e na Plataforma Sucupira mostram que é inexistente qualquer produção acadêmica — artigo, tese, dissertação ou monografia — voltada especificamente a esse texto do escritor carioca. A única obra dele intitulada por meio do substantivo “cemitério” que aparece como mote de várias pesquisas é o *Cemitério dos Vivos*. Diante dessa escassez de fontes e referências, o presente trabalho pretende ser uma contribuição para ampliar os estudos acerca da sempre atual produção literária barretiana.

Para conduzir a leitura e a apreciação do conto de Lima Barreto ao longo deste artigo científico, utiliza-se como caminho metodológico a Análise de Discurso Crítica, modelo de pesquisa qualitativa formulado pelo linguista britânico Norman Fairclough. Por meio de procedimentos bibliográficos, da articulação de autores diferentes e do exame do texto sob a perspectiva do modelo tridimensional¹, pretende-se alcançar o objetivo do presente trabalho: analisar o conto *O Cemitério* à luz da ADC.

Além desta introdução e das considerações finais, este trabalho é composto por três seções principais. Na primeira delas, são apresentados um resumo do conto analisado e informações biográficas e estilísticas acerca de Lima Barreto. A segunda parte discute as funções, as origens e as características da Análise de Discurso, em especial, da Análise de Discurso Crítica. Por fim, na derradeira seção, analisa-se *O Cemitério* sob a ótica do modelo tridimensional de Fairclough, revelando, assim, os elementos usados pelo escritor carioca e seus respectivos significados.

O CORPO EM ANÁLISE:

CONSIDERAÇÕES SOBRE *O CEMITÉRIO*

Muitos contos de Lima Barreto jazem no esquecimento. De acordo com Lília Moritz Schwarcz (2010), historiadora, antropóloga e a mais recente biógrafa do escritor

¹ Conforme será discutido mais adiante, para Fairclough (2009), o discurso pode ser analisado de forma tridimensional. Nesse tripé são avaliados os seguintes pontos: texto, prática social e prática discursiva. Cada uma dessas dimensões apresenta várias categorias e subdivisões, que são utilizadas, de forma pulverizada, no momento da análise.

carioca, a produção contística do autor não recebe edições tão cuidadosas quanto os seus romances. Segundo a pesquisadora, essa falta de atenção tem levado alguns textos curtos ficcionais ao desaparecimento. Por isso, ela mesma, Schwarcz, encarregou-se de coletar, reunir e comentar 149 histórias barretianas para compor uma grande antologia: *Contos Completos de Lima Barreto*, publicada no Brasil pela Companhia das Letras.

Se a divulgação dos contos de Lima Barreto já é parca, estudos voltados à face contista do criador do protagonista Policarpo Quaresma são ainda mais escassos. Todavia, investigar as breves narrativas desse escritor é pertinente porque elas dialogam com a história do Brasil e com a vida pessoal do próprio autor (Schwarz, 2010; Botelho, 2013; Barbosa, 2001). Para Lilia Moritz Schwarcz (2010), a biografia de Lima Barreto e a realidade sociocultural onde ele viveu são sempre transpostas para as páginas de suas criações — mesmo aquelas mais curtas, como os contos. Em alguns trechos da escrita barretiana, a vida real se acopla de tal maneira à ficção que chega a sobrepujá-la.

As fronteiras entre os terrenos da ficção e da realidade são tão tênues na obra de Lima Barreto que é difícil até classificar o gênero textual de suas produções mais curtas. Lilia Moritz Schwarcz (2010) afirma que Lima Barreto chamava de conto aquilo que hoje é mais conhecido como crônica. O conto, como defendem pesquisadores como Nadia Gotlib (2004), em *A Teoria do Conto*, é uma história breve, com poucos personagens, um único drama, espaço-tempo restrito e livre de compromisso com a realidade. Por sua vez, a crônica geralmente dispensa tais características para se amparar predominantemente no factual e na recriação de episódios do cotidiano, conforme explica Massaud Moisés (2013) no seu *Dicionário de Termos Literários*. Em Lima Barreto, porém, encontra-se frequentemente um misto de ingredientes curiosos do conto e da crônica. *O Cemitério* é um texto que exemplifica bem esse fenômeno.

Escrito entre 1911 e 1922, *O Cemitério*, segundo Lilia Moritz Schwarcz (2010), foi publicado pela primeira vez, em 1951, na segunda edição de uma obra póstuma intitulada *Histórias e Sonhos*. Entretanto, de acordo com Lainister de Oliveira Esteves (2010), doutor em História Social e organizador da antologia *Contos Macabros – 13 histórias sinistras da literatura brasileira*, *O Cemitério* aparece em livro pela primeira vez numa edição da obra *Marginálias*, publicada em 1956 pela Editora Brasiliense.

De todo modo, *O Cemitério* apresenta a história de um homem sem nome que acompanha o enterro de um contínuo da Secretaria dos Cultos² pela necrópole e observa atentamente os jazigos. O misterioso e enigmático narrador do pequeno texto também é, simultaneamente, seu personagem principal. No itinerário fúnebre, ele se entrega à reflexão e conclui que aqueles túmulos e mausoléus representam a sociedade.

Em primeira pessoa, o protagonista relata como, mesmo na última morada, alguns indivíduos insistem em se sobrepor aos outros. À certa altura do caminho, em meio a cruzes, estátuas e sepulcros, ele se depara com a tumba de uma moça e começa a imaginar o corpo dela quando vê a foto da lápide. Os pensamentos do rapaz vão, então, do sensual ao mórbido e desembocam num desejo incomum — ele confessa que se sente estranhamente atraído pela defunta.

Embora Lima Barreto seja considerado “o romancista mais importante do período conhecido como Pré-Modernismo” (Achcar, 2004, p. 7), a temática presente em *O Cemitério* lembra bastante aquelas exploradas pelos escritores da segunda geração romântica. No conto *Solfieri* (2011), do expoente ultrarromântico Álvares de Azevedo, há uma trama parecida: em devaneios, um homem entra num cemitério, vê uma mulher aparentemente morta e se sente loucamente fascinado por ela. A paixão é tamanha que ele chega a consumir a necrofilia.

Parte integrante do livro *Noite na Taverna*, escrito no século XIX, *Solfieri* é uma legítima amostra da literatura gótica brasileira. Na volumosa pesquisa intitulada *O Livro dos Vampiros — a Enciclopédia dos Mortos-Vivos*, J. Gordon Melton (2003, p. 355) afirma que “as obras góticas forçam o leitor a considerar tudo o que a sociedade chama de maldade na vida humana”.

Essa vertente artístico-literária surgiu na Europa por volta do século XVIII e ficou marcada por apresentar ambientes mórbidos, figuras espectrais e acontecimentos macabros. Digressão à parte, o termo “gothic”, de origem inglesa, era usado inicialmente para se referir aos godos, povo germânico, e à arquitetura medieval caracterizada por arcos e ogivas. Entretanto, Horace Walpole (1763), ao publicar a soturna obra *O Castelo*

² Esta referência sarcástica aparece preliminarmente no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Machado, o narrador da história, conhecera o protagonista Gonzaga, que era funcionário disciplinado na imaginária Secretaria dos Cultos.

de Otranto, dá novo significado ao vocábulo, que, desde então, passou a se referir às manifestações culturais de caráter sombrio, sobrenatural e melancólico (Melton, 2003).

No Brasil, tal estética fez discípulos entre os adeptos da segunda fase do Romantismo. Ao contrário dos autores da primeira geração romântica, donos de forte espírito nacionalista, os escritores ultrarromânticos foram marcados pela depressão e pela melancolia, comumente chamadas de “o mal do século”. Influenciado por Lord Byron, poeta gótico inglês, por exemplo, Álvares de Azevedo concebeu histórias transpassadas por cenas de tristeza, orgias, embriaguez, assassinatos e insanidade. Lima Barreto, ao contrário dos ultrarromânticos, é mais sutil em sua escrita. Ele apenas explora uma situação corriqueira — o sepultamento de um homem — por um prisma sombrio e pouco convencional. Para Lainister de Oliveira Esteves (2010), em *O Cemitério*, “não há grandes desdobramentos fantásticos, somente o medo em relação aos próprios sentimentos” (Esteves, 2010, p. 15). O fim do conto soa abrupto, reticente e pouco sugestivo. Por isso, leva o leitor a imaginar o que o protagonista teria feito depois do enterro.

Diferentemente da abordagem macabra, que recebeu contornos suaves, a crítica social pulula com força em cada parágrafo da história. Como será detalhado mais adiante, verifica-se que Lima Barreto imprimiu no conto alguns anseios, desabafos, confissões e denúncias ligadas à cor da sua própria pele. É preciso, contudo, não enxergar o autor carioca como uma vítima frágil, passiva e indefesa (Schwarcz, 2010). Lima Barreto foi um sujeito essencialmente ambíguo. Nascido no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, em 1881, era filho de um tipógrafo e de uma professora — ambos afrodescendentes. Contudo, diferentemente de muitos negros do seu tempo, possuía o saber letrado (resultado das relações pessoais do pai) e tinha o privilégio de atuar na imprensa. Dessa forma, segundo a professora Suely Santana (2005), Lima Barreto ocupou o que Homi Bhabha chama de “entre-lugar”: um local dubio, fronteiro e oscilante.

Para o pesquisador indiano, “espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas, de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (Bhabha, 1998, p. 19). Desdobrando as considerações de Bhabha de forma relativa e análoga, Lima Barreto assume plenamente esse sujeito gerado no entre-lugar. O escritor carioca acompanhou a virada do século e o momento de modernização (ou seja, experimentou passado e presente), lidou com situações de exclusão (por causa da questão racial), mas também foi incluído (por meio do prestígio nos jornais).

Em muitos momentos, as atitudes de Lima Barreto chegam a ser paradoxais, como explica Lilia Moritz Schwarcz (2017a) na biografia *Lima Barreto: Triste Visionário*. De acordo com a pesquisadora, Lima chegou a criticar funcionários públicos, mas trabalhou como escrevente na Secretaria da Guerra; dizia rejeitar os literatos e as instituições intelectuais, mas se candidatou à Academia Brasileira de Letras por três vezes; defendia costumes do povo, mas odiava samba, carnaval e futebol. É sem perder de vista esse olhar crítico, irônico, profundamente humano e comprometido com seu tempo — mas também contraditório —, que se deve analisar a produção literária barretiana.

UM NOVO CAMINHO PARA O CEMITÉRIO: A ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA COMO PERCURSO ANALÍTICO E METODOLÓGICO

Definir a Análise do Discurso e demarcar o seu ponto de origem é uma tarefa bastante difícil. Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2020), no *Dicionário de Análise do Discurso*, afirmam que, embora Zellig Harris (1952) tenha sido o primeiro a usar a expressão em um artigo, é impróprio dizer que esse campo de estudos tenha nascido com o trabalho dele. A ausência de um marco fundador ocorre porque essa disciplina, atualmente, conjuga muitas áreas de investigação anteriores e posteriores à formulação do termo. Entre elas estão: as teorias da enunciação, a linguística textual³, a pragmática, a hermenêutica, a etnografia da comunicação, a análise conversacional e até mesmo a retórica da Antiguidade Clássica (Charaudeau; Maingueneau, 2020).

De acordo com Jovânia Santos (2020), no livro *Análise de Discurso*, diversos também são os autores que contribuíram para a formação da disciplina. Nesse sentido, vale citar, por exemplo, Michel Foucault (1989) e seus estudos sobre poder e dispositivos enunciativos; o filósofo Mikhail Bakhtin (1997) com reflexões acerca dos gêneros discursivos e da dimensão dialógica da prática discursiva; Antônio Gramsci (2023) e suas considerações a respeito da influência dos líderes políticos sobre as massas; Pierre Bourdieu (1997) e Habermas (1987), que investigaram, respectivamente, a violência simbólica e a colonização na sociedade contemporânea; Halliday (1973) e suas pesquisas

³ De acordo com Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2020), há pesquisadores que defendem que Análise de Discurso e linguística textual são a mesma coisa.

voltadas à linguística crítica; Michel Pêcheux (1997) e suas articulações entre marxismo e ideologia, que foram de grande valia para a formação da Escola Francesa de Análise do Discurso.

Esse vasto mosaico de autores e teorias que ajudaram a formar a Análise de Discurso se consolidou, sobretudo, entre as décadas de 1960 e 1980. A França foi, nitidamente, um dos grandes centros de produção e divulgação de pesquisas sobre o tema. Todavia, outros países da Europa e ainda os Estados Unidos da América também desenvolveram, simultaneamente, estudos correlatos. De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2020), cada teórico, isolado em sua terra, criou conceitos e terminologias distintas que, no fim, desaguaram na mesma área. É por isso que até hoje a Análise de Discurso é tão multifacetada e dispensa um marco fundador.

Se em seu solo de origem a Análise de Discurso já é bastante plural e controversa, nos processos de tradução para a língua portuguesa, os conceitos se tornaram ainda mais complexos. Cada autor que formulou pesquisas sobre o assunto adotou nomenclatura própria e procedimentos analíticos distintos. Entretanto, ao verter-se esses termos do francês ou do inglês para o idioma do Brasil, termos e teóricos foram frequentemente confundidos e mesclados.

O linguista neerlandês Teun van Dijk, por exemplo, concebeu a Análise Crítica de Discurso (ACD), que detém olhares cognitivistas e sociocognitivistas. Para ele, é preciso conhecer a interface cognitiva do produtor de uma mensagem antes de relacionar o texto a um contexto. De acordo com o autor, cada indivíduo possui uma visão própria de um mesmo fato. Isso justificaria a produção de discursos diferentes em situações sociais idênticas (Van Dijk, 2008). Já o linguista britânico Norman Fairclough ajudou a dar vida à Análise de Discurso Crítica (ADC), que está amparada na linguística sistêmico-funcional, conforme será detalhado mais adiante. Contudo, segundo Jovânia Santos (2020, p. 58): “É possível encontramos trabalhos que não seguem essa correlação. Vemos, por exemplo, artigos usando a abreviação ACD, mas citando como fundamentação teórica as pesquisas de Fairclough”. Além de os nomes das duas correntes serem muito parecidos, ambas as vertentes adotam a perspectiva multidisciplinar, têm interesse em grupos minoritários e se voltam a questões sociais — mas não são a mesma coisa. Cada escola tem um jeito próprio de entender, por exemplo, como o contexto influencia a produção e a análise de um discurso.

Conforme pôde ser visto até aqui, a Análise de Discurso é uma área vasta e seria impossível realizar um trabalho que contemplasse todos os ramos que compõem essa

disciplina. Inviável também seria recorrer a todos os procedimentos analíticos e a todas as obras sobre o assunto — devido ao recorte epistemológico escolhido. Por isso, no presente artigo, adota-se como caminho metodológico apenas a Análise de Discurso Crítica, defendida pelo britânico Norman Fairclough. Acredita-se que ela será útil para interpretar o texto barretiano porque analisa o funcionamento da linguagem, a influência do contexto social e as relações de poder contra as minorias.

Segundo as pesquisadoras de linguística Viviane de Melo Resende e Viviane Ramalho (2019), o termo “Análise de Discurso Crítica” foi cunhado por Norman Fairclough em 1985. Tal expressão aparece pela primeira vez em um artigo do *Journal of Pragmatics*. A ADC, contudo, só vai se consolidar como disciplina em um simpósio realizado em Amsterdã no início da década de 1990.

É válido lembrar que, embora seja considerado o grande expoente da ADC, Fairclough não é o único nome da área. É comum, todavia, referir-se à proposta teórico-metodológica criada por ele — a Teoria Social do Discurso — como ADC. De acordo com Resende e Ramalho (2019), não há problema em chamar a Teoria Social do Discurso de ADC⁴, mas é preciso ter consciência de que os estudos da Análise de Discurso Crítica não se reduzem às pesquisas de Fairclough.

Utiliza-se, na Teoria Social do Discurso, um modelo que considera três dimensões no momento da análise: a prática social, o texto e a prática discursiva (Fairclough, 2001). Texto e prática discursiva correspondem, respectivamente, à materialização do discurso em si e aos seus modos de distribuição. Já a prática social focaliza o ambiente e as circunstâncias nos quais a atividade discursiva foi gerada. Cada uma dessas dimensões do modelo tridimensional de Fairclough se subdivide em categorias.

A dimensão do texto compreende, assim, o vocabulário, que investiga como palavras individuais e neologismos foram usados; a gramática, isto é, o estudo da combinação de termos numa frase; a coesão, que verifica os mecanismos de referência; e a estrutura textual, um olhar para a organização das informações, a ordem das ideias e a aproximação dos elementos.

Na prática discursiva, investigam-se os modos de produção, consumo e distribuição do texto. Para isso, são analisadas a força, a coerência e a intertextualidade. A força está relacionada aos atos de fala, à situação pragmática e ao “peso” dos verbos

⁴ Neste artigo, segue-se a convenção adotada pelas autoras Resende e Ramalho (2019): a Teoria Social do Discurso é chamada de ADC e de modelo tridimensional em muitos momentos.

escolhidos. Na categoria da coerência, observam-se as conexões e insinuações estabelecidas para relacionar uma descrição a um fato ideológico. Para fechar a dimensão da prática discursiva, tem-se a intertextualidade. Esta busca perscrutar no texto diálogos com outras obras que abordaram o assunto de forma semelhante.

A terceira dimensão, a prática social, por fim, engloba as seguintes categorias: ideologia e hegemonia. Faz parte da primeira categoria identificar as marcas ideológicas impressas no texto. Para isso, analisam-se o estilo do autor e os significados das metáforas e das palavras utilizadas. À categoria hegemonia cabe verificar as visões políticas, econômicas e culturais que permearam a produção da obra. Apesar de todas essas divisões em tópicos diversos e categorias distintas, não é preciso separá-las em blocos autônomos no momento da análise — tudo pode ser examinado de forma pulverizada e simultânea (Resende; Ramalho, 2019).

Na obra *Análise de Discurso Crítica: um método de pesquisa qualitativa*, Izabel Magalhães, André Ricardo Martins e Viviane de Melo Resende (2017) apresentam, além das dimensões e categorias analíticas, um percurso metodológico para consumir a análise. Segundo os autores, é preciso, inicialmente, selecionar a situação ou o problema que se pretende abordar. Em seguida, deve-se definir o texto que servirá de *corpus* para a investigação. Na sequência, destacam-se os aspectos gramaticais e discursivos mais relevantes. Por fim, deve-se examinar os textos e relacioná-los ao contexto social e discursivo com o apoio da pesquisa etnográfica. Assim, realizando todo esse itinerário analítico, o campo das Letras e outras áreas correlatas poderão ajudar a sociedade a evoluir, pois, como escreveu Fairclough (2003, p. 8), “os textos podem também iniciar guerras ou contribuir para transformações na educação”.

RETIRANDO AS SOMBRAS D’O CEMITÉRIO: O CONTO DE LIMA BARRETO ILUMINADO PELA ADC

O Cemitério é, aparentemente, uma simples e sutil história de terror: um homem vai a um enterro e se descobre atraído pelo retrato de uma jovem morta. Ao submeter essa curta trama ao modelo tridimensional de Fairclough, contudo, o conto revela numerosos sentidos que geralmente são ignorados numa leitura superficial. Doravante, tais significados serão expostos e analisados.

Logo no primeiro período do parágrafo inicial do texto, lê-se a seguinte declaração: “Pelas ruas de túmulos, fomos calados” (Barreto, 2010, p. 241). A oração tanto serve para descrever a cena de pessoas caminhando silenciosamente entre as tumbas (por ato de contrição e respeito ao falecido) quanto pode significar que os personagens foram emudecidos por alguém (no caso, as ruas, que representam o poder dos governantes). A presença do verbo na voz passiva confere ambiguidade ao enunciado — e isso tem, intencionalmente, um motivo.

Sabe-se que a ficção barretiana é profundamente engajada e que o autor criticou o processo de urbanização do Rio de Janeiro. Essa questão é tão pungente que Lilia Moritz Schwarcz (2017b) chegou a escrever um artigo apenas para analisar a relação de Lima Barreto com a geografia carioca. Segundo ela, em toda a produção do autor, as ruas da cidade ganham enorme protagonismo. Sem levar em conta as vielas de um grande cemitério, a pesquisadora defende, por exemplo, que “para Lima, os subúrbios eram uma estratégia discursiva” (Schwarcz, 2017b, p. 126).

O autor Cristiano Mello de Oliveira (2011) realizou considerações similares. De acordo com o pesquisador, o conhecimento de Lima Barreto a respeito da cartografia do Rio de Janeiro é tão grande que ele se utiliza de termos bastante técnicos e específicos para caracterizar a topografia dos subúrbios, em especial no romance *Clara dos Anjos*. Parte da narrativa de Clara é perpassada pelos bairros circunvizinhos à Central do Brasil — ocupando algumas descrições detalhadas: ruas, vielas, logradouros, largos, estações de trem, becos, praças. Em outras palavras, o espaço romanesco na obra de Lima Barreto exerce papel preponderante e dinamiza a ação de alguns personagens principais e secundários, conforme defende o crítico literário Osman Lins (1978). Diante de tudo isso, é possível afirmar que o período inicial do conto remete não só as fileiras de túmulos, mas também às ruas da cidade, que agem para exilar pobres e negros, retirando-lhes a voz e a participação na nova metrópole que se formava.

No modelo tridimensional de Fairclough, existe uma categoria da dimensão textual destinada a investigar como se constrói a função metaideacional numa obra. Entre os elementos que a compõe, Fairclough (2001) destaca o tema e a transitividade, conceitos extraídos da linguística crítica e funcional de Halliday. Nesse sentido, deve-se observar como as frases do texto foram estruturadas. Ao refletir sobre o assunto, a autora Alessandra Fernandes (2014, p. 104) enumera questões que podem ser feitas durante a análise desse tópico:

Ao investigarmos um texto em termos de organização temática, podemos nos perguntar: será que as orações começam da forma usual, com a indicação dos participantes responsáveis pelos processos, como ocorre na voz ativa? Será que as orações iniciam de forma não usual, como no caso da voz passiva? Quais efeitos de sentido essas inversões na ordem usual de uma oração podem gerar? (Fernandes, 2014, 104)

Pautando-se nas provocações acima, identifica-se, mais uma vez, a ênfase que o conto de Lima Barreto dá às ruas. A ordem normativa da frase em língua portuguesa é o sujeito seguido do verbo e depois dos seus complementos. No início de *O Cemitério*, todavia, houve uma inversão dessa sequência. De forma consciente ou inconsciente, ao trazer “pelas ruas” para encabeçar o período, o autor revela o intuito de destacar o local ou o agente da ação.

Ainda no primeiro parágrafo do conto, Lima Barreto cria relações entre os jazigos e os seres humanos. Ele afirma, por exemplo, que havia uma “multidão de sepulturas” (Barreto, 2010, p. 241). Embora o termo “multidão” apareça, hodiernamente, sendo usado em outros textos para se referir a objetos e animais, a palavra vem do latim e significa, originalmente, apenas “aglomeração de pessoas”, conforme constataram os filólogos e lexicógrafos Silveira Bueno (2018) e Antenor Nascentes (2018). Desse modo, verifica-se que o autor usou, de propósito, um substantivo geralmente atrelado a figuras humanas para criar um vínculo entre homens e sepulcros.

Fairclough (2001) chama bastante a atenção para o exame da categoria “significado das palavras”, parte da dimensão textual. De acordo com o autor britânico, baseado nos estudos de Raymond Williams, o produtor de um discurso precisa escolher e associar palavras para transmitir um significado. Ainda segundo o pesquisador, essas escolhas não são meramente individuais — elas são fruto de um contexto social e revelam uma intenção.

A ligação entre túmulos e seres humanos é ainda mais realçada no terceiro período do primeiro parágrafo do conto. Nesse trecho, Lima Barreto dá, nitidamente, características humanas aos jazigos. O narrador da história afirma que as lápides trepam, tocam, lutam, olham e roçam. Mais adiante, ele ainda observa que alguns sepulcros são arrogantes enquanto outros são vaidosos. Verifica-se, portanto, que o escritor faz largo uso da prosopopeia, a figura de linguagem que serve para humanizar elementos inanimados.

Na obra *Figuras de Retórica*, o doutor em linguística José Luiz Fiorin (2020, p. 51) declara que a prosopopeia serve para “intensificar o sentido” de uma afirmação. Segundo o autor, é mais forte dizer que algo inanimado ou qualidade abstrata age como humano do que afirmar que um homem executou aquela ação. Como é incomum objetos terem atitudes sociais, isso instiga muito mais o leitor e captura a atenção dele. Para a ADC, as figuras de linguagem, em especial a metáfora, são pontos importantes da análise de um texto, pois revelam ou encobrem aquilo que se deseja representar (Fairclough, 2001).

O segundo parágrafo do conto *O Cemitério* se detém na decoração do local. De acordo com o narrador, havia um amontoado de estátuas, vasos, cruzes, plantas e inscrições fúnebres. Todos os adjetivos dados pelo personagem aos elementos que deveriam adornar a necrópole são ruins. Ele, inclusive, arremata dizendo que tudo era “de um mau gosto que irritava” (Barreto, 2010, p. 241). Ao usar o verbo “amontoar” para se referir à maneira como as esculturas estavam dispostas, Lima Barreto lança uma crítica à falta de organização do cemitério. De acordo com o lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010, p. 41-42), “amontoar” significa “ajuntar ou empilhar sem ordem”. Nota-se, nesse caso, outro ponto pertinente à Teoria Social do Discurso: o “peso” dos verbos. O autor teria uma gama de palavras mais suaves à sua disposição, mas optou por esse termo para ressaltar a feiura do campo fúnebre.

A ADC vê uma pertinente dimensão de análise na prática discursiva. Nela, dentre outras questões, duas perguntas devem ser feitas: por que o autor escreveu esse texto? E em que circunstâncias ocorreu essa escrita? (Fairclough, 1994). Ao pensar nisso e ao mergulhar no passado, verifica-se que, novamente, tem-se no texto barretiano uma crítica ao processo de urbanização.

A autora Jamille Coelho Barbosa (2015), mestra em urbanismo, concebeu uma pesquisa na qual ela analisa a estética e as condições dos cemitérios do Rio de Janeiro ao longo do tempo. Quando se detém na Primeira República, o período em que Lima Barreto viveu e escreveu ativamente, a autora constata que as necrópoles, assim como os hospícios, careciam de cuidados, pois foram excluídos do projeto de transformação da Cidade Maravilhosa. A morte, segundo ela, era um assunto que ninguém queria tocar nessa época. Não é à toa que Lima Barreto, sempre crítico e mordaz, associa esses dois lugares malditos — o hospício e a necrópole — no título do incompleto *Cemitério dos Vivos*.

O conto *O Cemitério* apresenta o enterro de um contínuo⁵ da Secretaria dos Cultos. Essa instituição é fictícia e aparece também em outras obras de Lima Barreto, especialmente em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Sem funções muito bem delineadas, a Secretaria dos Cultos se encarrega basicamente de fiscalizar se a reverência que deve ser dada aos líderes religiosos está sendo respeitada. Em suma, ela representa o excesso de bajulação e burocracia, que não leva a lugar algum.

No conto, durante o enterro do contínuo, observa-se uma abordagem irônica. Embora trabalhasse no órgão que deveria zelar pela reverência ao sagrado e aos representantes divinos, o homem tem seu corpo depositado em um lugar desordenado e esquecido. O local, ironicamente, teria de ser bem cuidado, pois os cemitérios têm uma função importante para a crença da maioria das religiões. Assim, tem-se novamente um diálogo da trama com a ADC, pois a ironia faz parte da categoria da “intertextualidade manifesta”, que está no bojo da dimensão chamada de prática discursiva (Fairclough, 1994).

De acordo com Resende e Ramalho (2019, p. 65), a “intertextualidade é uma categoria de análise muito complexa e potencialmente fértil”. Embora, conceitualmente, tenha raízes implícitas no trabalho de Bakhtin, o termo “intertextualidade” nasce com a filósofa e crítica literária búlgaro-francesa Julia Kristeva. Concebida na década de 1960, essa palavra foi retomada por Fairclough e acoplada ao seu modelo tridimensional de análise. A intertextualidade, dentro da ADC, desdobra-se em várias ramificações, mas, resumidamente, pode-se dizer que ela corresponde ao diálogo estabelecido entre os diversos textos.

Conforme foi visto anteriormente, *O Cemitério* evoca uma instituição fictícia presente em outras obras de Lima Barreto — a Secretaria dos Cultos. Esse é um caso de intertextualidade. Mas há outros. Quando o narrador da história se põe a refletir sobre a vida da jovem morta que o atraiu, ele se pergunta: “Que resultados teve a sua beleza na terra? Que coisas eternas criaram os homens que ela inspirou? [...] foi breve, instantâneo e fugaz” (Barreto, 2010, p. 243). Logo adiante, o protagonista declara que estava meditando “como um cientista profeta hebraico” (Barreto, 2010, p. 243). Tais afirmações se configuram como mais um exemplo de intertextualidade.

⁵ Contínuo era um profissional encarregado de levar material de escritório, como tintas e papéis, para as várias salas de um departamento. No livro *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, o protagonista também exerce inicialmente essa função no fictício jornal *O Globo*.

Nesse trecho, porém, a intertextualidade é classificada como constitutiva (ou interdiscursiva), pois não há referências específicas ao discurso anterior (Fairclough, 1994). A observação do estilo das frases e a menção ao profeta hebraico leva, contudo, o leitor a reconhecer no texto uma relação com o *Eclesiastes*⁶, livro sagrado para judeus e cristãos e parte do cânone bíblico. Na Edição Pastoral da Bíblia Sagrada (1990), os organizadores da publicação escreveram uma introdução ao *Eclesiastes* que explica o desejo do autor⁷ em desmontar uma sociedade cheia de ilusões, explorações e estruturas sociais injustas. Curiosamente, esse também é o mote da obra de Lima Barreto. Além disso, o *Eclesiastes* afirma que o *Sheol* (a sepultura comum da humanidade) equaliza todos os seres humanos. Em *O Cemitério*, o autor também traz essa reflexão, mas enfatiza como os túmulos continuam sendo a maneira que alguns homens têm para perpetuar o seu poder e se sobrepor aos demais.

A HORA DO ÚLTIMO ADEUS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Situado historicamente no período pré-modernista, Lima Barreto concebeu uma obra que dialoga profundamente com a realidade da época. Nas páginas dos seus escritos ficcionais, descortinam-se figuras que fizeram parte do início da República no Brasil. Pobres, coronéis, deputados, moradores de subúrbios, comerciantes, jornalistas — diversas classes sociais transitam no universo criado pelo autor. Os ambientes típicos do Rio de Janeiro no começo do século XX também aparecem descritos em suas histórias, que mesclam sempre ironia, humor, denúncia e grandes doses de realidade.

No conto *O Cemitério*, o escritor carioca conduz o leitor por uma trama curta e aparentemente sombria. Todavia, o objetivo do autor não é apenas incutir medo em seus leitores. Novamente, ele utiliza sua escrita para criticar o projeto de urbanização que se instalou no Rio de Janeiro sob influência das metrópoles europeias, como Paris. Tal

⁶ Lima Barreto já fez referências à *Bíblia* em outras obras suas. De acordo com Maria Zilda Kury (2009), no *Dicionário de Personagens Afro-Brasileiros*, o nome do protagonista de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* foi inspirado no profeta bíblico homônimo, pois o personagem do Velho Testamento, assim como o escrivão, tinha a função de cobrar os líderes políticos e divulgar a voz de uma comunidade oprimida e marginalizada.

⁷ A autoria do *Eclesiastes* normalmente é atribuída ao rei Salomão, o mesmo autor dos *Provérbios*.

constatação não é evidente numa leitura corriqueira, mas é perceptível quando se aprecia o texto à luz da Análise de Discurso Crítica.

Esse método de pesquisa qualitativa, empregado pelo linguista britânico Norman Fairclough, é bastante útil para escavar o texto barretiano e promover olhares originais para a sua obra. Por meio da Teoria Social do Discurso, foi possível ampliar a interpretação de um conto minúsculo e sem grandes reviravoltas em seu enredo. Assim, conjugando vários campos do conhecimento e submetendo a história às três dimensões do modelo tridimensional de análise, foi possível identificar as ruas da cidade como símbolos do poder que oprime.

Além disso, é notório a crítica à desorganização do campo fúnebre e à hipocrisia dos homens que trabalham na manutenção dos espaços sagrados. Lido sob a perspectiva da ADC, *O Cemitério* revela ainda diálogos intertextuais que enriquecem o seu significado sobre a função social das necrópoles: há menções à obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (escrita pelo próprio Lima Barreto) e ao *Eclesiastes*, livro judaico-cristão cujo autor reflete sobre a morte.

Apesar de existirem numerosas correntes teóricas e metodológicas que fornecem elementos contundentes e interdisciplinares para a pesquisa em literatura brasileira, o modelo apresentado por Norman Fairclough se revelou um caminho bastante assertivo para investigar uma produção barretiana pouco conhecida. Talvez, no futuro, toda a obra de Lima Barreto seja revisitada pelo prisma da ADC. Que este artigo instigue novas buscas para que o ambíguo e prolífico escritor carioca siga sendo discutido, estudado e lembrado. Afinal, embora o seu túmulo se encontre esquecido — tal qual os dos personagens da história —, o tempo tem mostrado que Lima Barreto é dono de um indelével epitáfio: imortal.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. Introdução. In: *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Sol Editora, 2004.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. Solfieri. In: *Noite na Taverna*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 421p. (Coleção Ensino Superior).

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

BARBOSA, Jamille Coelho. *Nécropole X MetrÓpole: os cemitérios no ordenamento urbano do Rio de Janeiro*. 2015. 170p. (Dissertação de mestrado – Curso de Pós-graduação em Urbanismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/21/teses/833032.pdf>. Acesso em 28 de julho de 2023.

BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1990.

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Pref. de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BARRETO, Lima. O Cemitério. In: *Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*. Organização de Lainister de Oliveira Esteves. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.

BARRETO, Lima. *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos*. prefácio Alfredo Bosi; organização e notas Augusto Massi, Murilo Marcondes de Moura. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BHABBA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOTELHO, Denilson. Sobre os Meios e Modos de Fazer Jornalismo na Primeira República: Lima Barreto Entre a História e a Ficção. *Revista Antíteses*, n. 11, v.6 p. 32-52, jan-jun de 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/15590/12799>. Acesso em 28 de julho de 2023.

BOURDIEU, Pierre. *Meditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.

BUENO, Francisco Silveira. *Minidicionário escolar da língua portuguesa*. São Paulo: DCL, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 3ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

ESTEVES, Lainister de Oliveira (org.). Uma literatura envolta em sombras. *In: Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1994.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães (coord.). Brasília: Editora da UNB, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. Londres/Nova York: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. *Análise do discurso e análise crítica do discurso: desdobramentos e intersecções*. Tradução Iran Ferreira Melo. Letra Magna, v. 5, n. 11, p. 1-18, 2. sem. 2009.

FERNANDES, Alessandra Coutinho. *Análise de discurso crítica: para leitores de textos da contemporaneidade*. Curitiba: InterSaberes, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*; coordenação Marina Baird Ferreira. 8ª ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de Retórica*. 1ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Os líderes e as massas: escritos de 1921 a 1926*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Rita Coitinho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.

HABERMAS, Jürgen. *Técnica e Ciência como “Ideologia”*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

HALLIDAY, Michael. *Explorations in the functions of language*. London: Edward Arnold, 1973.

KURY, Maria Zilda. Isaías Caminha. *In: Dicionário dos Personagens Afro-brasileiros*. (Org. Lícia Soares de Souza). Salvador: Quarteto, 2009.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1978.

MAGALHÃES, Izabel; MARTINS, André Ricardo; RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso crítica: um método de pesquisa qualitativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

MELTON, John Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2003.

MOISÉS, Massauad. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário de sinônimos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. O espaço geográfico suburbano na obra Clara dos Anjos. *Conhecimento Prático Geografia*, v. 39, p. 50-59, 2011.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. Trad. Eni Orlandi. In: GADET, Françoise & HAK, Tony. (Orgs.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3ª edição. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 1997.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise do Discurso Crítica*. 2ª ed; 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

SANTANA, Suely Santos. *Uma Voz Destoante na Rua do Ouvidor: Lima Barreto e a Representação das Relações Raciais no Início do Século XX*. 2005. 122p. (Dissertação – Mestrado em Letras/Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11415/1/Suely%20Santos%20Santana.pdf>. Acesso em 28 de julho de 2023.

SANTOS, Jovania Maria Perin. *Análise do discurso*. Curitiba: InterSaberes, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução – Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: *Contos de Lima Barreto*. Organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: Triste Visionário*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios*. Revista Urbanismo, Sociedade e Cultura, n. 31, p.124-142, set-dez, 2017b. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/8RjyzQjS7RVHFMdHxRQj8nG/?lang=pt>. Acesso em 28 de julho de 2023.

VAN DIJK, Teun. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

Recebido em: 21/09/2024

Aceito em: 14/05/2025

Cristiano Mello de Oliveira: é pós-doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ. Doutor e mestre em Literatura pela UFSC (2010-2016). Doutorado realizado com apoio de bolsa da Capes (2015). Especialista em Literatura Brasileira e Historia Nacional UTFPR (2010). Graduação em Letras (Português e Inglês). Atua como professor no ensino superior desde 2016, com experiência em cursos de graduação (presenciais e EAD). É professor universitário na área de Humanas do Centro Universitário Unifael.

Rair Rosa de Oliveira: bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo em Multimeios, licenciado em Letras (Português e Inglês) e graduando em Publicidade e Propaganda. É especialista em Língua Portuguesa, Redação e Oratória, em Revisão de Textos e em Escrita Criativa.

Do barro e do corpo: a travessia das personagens femininas de Conceição Evaristo

From clay, from the body: the journey of Conceição Evaristo's female characters

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

Escola de Aplicação da UFPA

andrealeitao@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0002-1307-5648>

RESUMO

O presente artigo pretende estabelecer um diálogo interpretativo entre as protagonistas do romance *Ponciá Vicêncio* (2003) e do conto “Luamanda”, de *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo. A escritora constitui-se como uma das vozes pungentes da literatura afro-brasileira, conferindo protagonismo à trajetória das mulheres negras. As existências das suas personagens inscrevem-se sob a experiência da contradição (Souza, 2022), visto que oscilam entre os valores da hegemonia branca e o legado da ancestralidade negra. Ponciá Vicêncio e Luamanda perfazem experiências de dor e de alegria, de violência e de amor na busca, respectivamente, de recuperar as suas origens e de afirmar a dimensão do desejo em seu corpo.

Palavras-chave: Contradição; amor; mulher negra; literatura afro-brasileira; Conceição Evaristo.

ABSTRACT

This paper aims to establish an interpretative dialog between the protagonists of the novel *Ponciá Vicêncio* (2003) and the short story “Luamanda”, from *Olhos d'água* (2014), by Conceição Evaristo. The writer is one of the most poignant voices in Afro-Brazilian literature, giving a leading to the trajectory of black women. Her character's existences are inscribed under the experience of contradiction (Souza, 2022), as they oscillate between the values of white hegemony and the legacy of black ancestry. Ponciá Vicêncio and Luamanda have experiences of pain and joy, of violence and love in their quest, respectively, to recover their origins and affirm the dimension of desire in their bodies.

Keywords: Contradiction; love; black woman; afro-Brazilian literature; Conceição Evaristo.

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende estabelecer um diálogo interpretativo entre as protagonistas femininas do romance *Ponciá Vicêncio* (2003) e do conto “Luamanda” – pertencente ao livro *Olhos d’água* (2014) –, de Conceição Evaristo¹, a partir do prisma da ambivalência. O foco volta-se fundamentalmente para as personagens negras, cujas existências repousam na experiência da contradição, em conformidade com o estudo de Neusa Santos Souza (2022). Em outras palavras, tais indivíduos encontram-se clivados por universos extremos: de um lado, o paradigma hegemônico branco; de outro, a ancestralidade de herança negra. Nas narrativas supracitadas da autora mineira, essas extremidades traduzem-se textualmente na concepção de pares antitéticos: urbano e rural, escrito e oral, choro e riso, dor e prazer, realidade e sonho, morte e vida. Ao longo da travessia das personagens, o que se percebe é a afirmação de uma nova identidade à medida que encarnam os valores que possuem como referência a sua própria história.

Conceição Evaristo constitui-se como uma das vozes pungentes da literatura negra, da literatura negro-brasileira ou da chamada literatura afro-brasileira (Bernd, 1988; Lobo, 1993; Evaristo, 2009; Cuti, 2010; Duarte, 2021). Esta é aqui entendida como a produção escrita baseada na condição das mulheres e dos homens negros, especificamente partindo do seu lugar enunciativo, ou melhor, do seu ponto de vista. Nesse sentido, a literatura de Conceição Evaristo oferece um olhar especial para a realidade das mulheres negras brasileiras na sua árdua jornada em direção à emancipação. As personagens Ponciá Vicêncio e Luamanda precisam atravessar experiências de dor e de alegria, de violência e de amor na busca, respectivamente, de recuperar as suas origens e de viver a plenitude do desejo em seu corpo.

¹ A escritora nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Na década de 1970, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde graduou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e atuou por anos como professora. A autora prosseguiu nos estudos acadêmicos, desenvolvendo pesquisas de pós-graduação no âmbito dos estudos literários. A sua tese de doutoramento interpreta os textos de Nei Lopes, de Edmilson Almeida Pereira e de Agostinho Neto, a partir de uma chave comparatista entre a escrita afro-brasileira e a angolana. Conceição Evaristo aproximou-se do grupo Quilombhoje, responsável pela edição da série *Cadernos negros*, cuja publicação potencializou a produção literária afro-brasileira, tornando-se um relevante veículo de divulgação no Brasil. A sua estreia, como escritora de ficção, se deu, em 1991, no número 14 de tal série com os contos “Di Lixão” e “Maria” (Arruda, 2021, p. 143). Esses textos foram incorporados posteriormente a *Olhos d’água*. Além de poemas e de romances, escreve também ensaios publicados em diversos países.

A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: PERCURSOS

Muitos estudiosos já se debruçaram na problemática envolvendo a concepção da literatura negra, da literatura negro-brasileira² ou por vezes designada como afro-brasileira. Dentre eles, destaca-se o importante estudo intitulado *Introdução à literatura negra* (1988), de Zilá Bernd. A pesquisadora assinala que o aspecto essencial desse segmento literário se situa no surgimento de um sujeito de enunciação identificado com o indivíduo negro. Este assume a própria fala e conta a sua história sob o seu ponto de vista. Conforme as suas palavras,

Neste sentido, é preciso sublinhar que o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer negro. Assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos (Bernd, 1988, p. 22).

Ao “assumir a condição negra” e recuperar uma memória ancestral e coletiva, a emergência de um “eu enunciador” legitima a escritura negra, de natureza transgressora, na medida em que desconstrói os princípios e os estereótipos alinhados com a hegemonia branca. No que diz respeito ao discurso literário nacional, Domício Proença Filho divisa duas vertentes distintas: “*a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada*” (2004, p. 161, grifos do autor). Quanto a este último ponto, a literatura negra apresenta, de acordo com o crítico, duas acepções:

Em sentido restrito, considera-se *negra* uma literatura feita por negros ou por descendentes assumidos de negros e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais, e históricas condicionadoras, caracteriza-se por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural. *Lato sensu*, será *negra* a arte literária feita por quem quer que seja, desde que centrada em dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros (2004, p. 185, grifos do autor).

Entretanto, Proença Filho argumenta que se torna mais apropriado e pertinente que, no lugar de literatura negra, seja mantida a referência ao negro ou à condição negra na literatura brasileira. Aqui, optou-se pela denominação de literatura afro-brasileira, cujo conjunto compreende basicamente as produções literárias orientadas para a diversidade

² Cuti (2010, p. 44) defende o emprego de tal designação, justificando que ela “nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil”. Logo, para o escritor, não existe um vínculo entre a produção literária nacional e a tradição africana.

étnica existente no país e, em específico, nas condições de existência dos indivíduos afro-brasileiros. Luiza Lobo (1993, p. 206-207) define “como a produção literária de descendentes de africanos que se assumem ideologicamente, como tal”. Desse modo, o negro deixa de ser objeto para assumir o lugar de sujeito de enunciação próprio no campo da literatura e na sua própria história.

Conceição Evaristo (2009, p. 17) defende, por sua vez, a presença de uma literatura afro-brasileira, a qual se relaciona com a “produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira”. A escritora mineira argumenta, especialmente, a favor de uma vertente negra feminina, da qual faz parte inclusive e, de forma criativa, contribui por meio da diversidade da construção das suas protagonistas, como é o caso por exemplo de Ponciá Vicêncio e de Luamanda.

Em consonância com Eduardo de Assis Duarte (2021, p. 25), o termo afro-brasileiro reporta-se ao “tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridização étnica e linguística, religiosa e cultural”. Nesse contexto, importa que a voz enunciativa assuma o ponto de vista afroidentificado, de sorte a manifestar a sua visão de mundo. O estudioso elenca alguns elementos identificadores, os quais distinguem esse modo de fazer literário:

uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista ou lugar de enunciação* política ou culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (2021, p. 29, grifos do autor).

Levando em conta os textos literários selecionados da Conceição Evaristo, esse trabalho intenta explorar mormente a construção do último elemento arrolado por Duarte ou – para retomar as expressões de Zilá Bernd e de Luiza Lobo, respectivamente – do “eu enunciator” ou do “sujeito de enunciação próprio” forjado segundo a condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira. Paralelamente a isso, oportuniza o acesso a uma profunda riqueza cultural, trazendo a lume as histórias, os conhecimentos, as tradições, as mitologias e as religiosidades de matrizes africanas. Vale pontuar que as obras de vários autores negros foram esquecidas ou ignoradas pelo cânone e a historiografia literária tradicional devido ao parâmetro racista imperante nas letras nacionais e às suas instâncias de legitimação. Estas priorizaram desde sempre escritores homens e brancos em detrimento particularmente das mulheres negras escritoras.

Na esteira dessa questão, Conceição Evaristo relata, em nota introdutória à obra *Ponciá Vicêncio*, a dificuldade e os percalços encontrados no momento de editar um livro, principalmente quando diz respeito a uma autora negra. Logo, o gesto de escrever e de publicar para as mulheres encontra-se impregnado de um sentido político diante de um panorama editorial majoritariamente masculino e branco. Para as escritoras negras, tal sentido torna-se redobrado. Nos termos da escritora,

O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (Evaristo, 2022, p. 9).

Nessa direção, importa oferecer, com este artigo, uma perspectiva interpretativa a respeito do instigante fazer literário de Conceição Evaristo, de modo a colaborar no sentido de conduzi-lo ao proscênio do espaço crítico e de avolumar os seus estudos acadêmicos. Ao percorrer a profusão das imagens presentes nas suas narrativas e a potência da sua escrevivência, propõe-se a enriquecer a investigação em torno da experiência das suas personagens, tendo em vista que a escritora concede protagonismo ao testemunho e às histórias tecidas pelas mulheres negras.

A “ESCREVIVÊNCIA” DAS MULHERES NEGRAS E A SUA IDENTIDADE CONTRADITÓRIA

As mulheres enfrentam, em geral, toda sorte de preconceitos, de coerções e de silenciamentos. As negras padecem ainda mais em virtude das discriminações de caráter social e racial, com sérios danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima. Por essa razão, em concordância com Luiza Lobo (1993, p. 247), as que ousam se aventurar pelas veredas da escrita são consideradas duplamente culpadas: “por ser pobre, com relação ao meio social de onde proveio; e por ser mulher, com relação à família que abandonou ao se tornar escritora e intelectual”. A produção literária de Conceição Evaristo – na prosa, na poesia ou na crítica literária – encontra-se não apenas atenta a isso, bem como denuncia todo esse lamentável cenário.

Nesse viés, os seus volumes refletem intensamente acerca da condição feminina, provocando questionamentos acerca da opressão na intersecção dos fatores relacionados à raça, ao gênero e à classe social. Na elaboração das personagens, a escritora mineira

confere humanidade a elas ao assumir e incorporar a voz das mulheres negras a partir do que cunhou de “escrevivência”. Essa noção, vinculada à figura da mãe preta,

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 associa-se à concretização, em registro escrito, das experiências do “corpo-voz” dessas mulheres para além dos cerceamentos de qualquer ordem. Em síntese, corresponde à reivindicação pelo direito à enunciação dos indivíduos negros e, por extensão, à liberdade de manifestação que, por muito tempo, foram alijados desse direito. Posto isso, a verve criativa de Conceição Evaristo combate o rastro de violência e de apagamento sobre a coletividade negra. Simultaneamente, ressignifica os valores cristalizados pela história oficial e opera uma autorrepresentação negra. Com efeito, valoriza as tradições e as narrativas de matrizes africanas.

No entanto, é notório que a formação da individualidade da comunidade negra é atravessada por experiências radicalmente contrárias, visto que transita entre o oral e o escrito, o rural e o urbano, a periferia e o centro, o passado e o presente, a religiosidade e a laicidade, a autonomia e a domesticação. Se, por um lado, existem os saberes, os costumes, os mitos e as culturas ancestrais; por outro, as instituições, os discursos e os espaços de poder continuam sendo moldados pelas lentes do pretenso universalismo do homem branco. Em relação à tal conjuntura, Neusa Santos Souza (2022, p. 112-113) discorre sobre o impasse pelo qual passam os seres afrodescendentes do seguinte modo:

Numa sociedade de classes em que os lugares de poder e tomada de decisão são ocupados por brancos, o negro que pretende ascender lança mão de uma identidade calcada em emblemas brancos, na tentativa de ultrapassar os obstáculos advindos do fato de ter nascido negro. Essa identidade é contraditória; ao mesmo tempo que serve de aval para o ingresso nos lugares de prestígio e poder, o coloca em conflito com sua historicidade, dado que se vê obrigado a negar o passado e o presente: o passado no que concerne à tradição e cultura negras e o presente no que tange à experiência da discriminação racial.

As personagens de Conceição Evaristo exibem essa identidade contraditória de que fala a estudiosa. Na tentativa de dar conta desse fenômeno, os narradores empregam expressões antitéticas que traduzem esse estado de oposição e de conflito interior vivido pelas mulheres negras. O trânsito entre dimensões divergentes ou ambíguas acompanha,

na verdade, o fluxo e o refluxo contínuo da vida. Nesse vaivém, Ponciá Vicêncio e Luamanda descobrem ou, mais do que isso, afirmam um novo modo de ser, alinhado à história da sua própria negritude. Esse traço contraditório revela-se, textualmente, na utilização do procedimento denominado por Eduardo de Assis Duarte (2006, p. 306) de “brutalismo poético”. Em suas obras, instala-se uma tensão entre o lirismo e a brutalidade, a poeticidade e a violência, como uma das principais linhas de força da literatura de Conceição Evaristo. No tópico seguinte, toda essa discussão será aprofundada partindo do exame de passagens dos textos escolhidos.

A VIAGEM INTERIOR DE PONCIÁ VICÊNCIO: A BUSCA DAS ORIGENS

Ponciá Vicêncio foi publicado em 2003, pela editora de Belo Horizonte Mazza, e contou com o financiamento da própria Conceição Evaristo. O texto já havia sido escrito por ela há quase dez anos. Um livro que traz, em seu título, o nome de uma protagonista feminina é igualmente dedicado a mulheres: irmã, filha, mãe, entre muitas outras anônimas. Como afirma a autora em nota introdutória à obra, as suas personagens compõem membros da sua família. Portanto, Ponciá Vicêncio torna-se, mais do que um ser de papel, uma parente com a qual se comoveu tanto a ponto de, “não poucas vezes, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita” (Evaristo, 2022, p. 7). A personagem-título, dotada de um fulgor humano, dá vida a tantas outras mulheres negras que, como ela, seguem movidas pelo elã da resistência apesar das agruras as quais lhes são destinadas.

O romance acompanha episódios marcantes da vida de Ponciá Vicêncio desde a infância até a fase adulta, assim como a sua residência na comunidade rural até a partida rumo à cidade. O relato em terceira pessoa presentifica, por via das reminiscências, a busca de Ponciá pela sua própria identidade, a qual se confunde com a história da sua família, sobretudo com a figura do avô. No recordar, a personagem concebe a sua forma de viver. Consoante Eduardo de Assis Duarte (2006, p. 306), “a narrativa configura-se como um *Bildungsroman* feminino e negro ao dramatizar a busca quase intemporal da protagonista, a fim de recuperar e reconstituir família, memória, identidade”. O terreno do passado e da rememoração, das histórias e das cantigas, apresenta uma importância fundamental para a constituição da personagem:

Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada. Às vezes se distraía tanto, que até esquecia da janta e quando via o seu homem estava chegando do trabalho. Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento (Evaristo, 2022, p. 18).

Embora o tenha conhecido muito pouco em razão da sua tenra idade, a protagonista guarda muitas semelhanças com o avô, sobremaneira no tocante ao seu comportamento evasivo de ficar “olhando o nada”. Em outros termos, Ponciá mantém-se agarrada com a recordação do tempo passado e, por assim dizer, preserva uma profunda relação com a ancestralidade, personificada no Vô Vicêncio. Inclusive, este destina a ela uma herança. Em direção oposta, Ponciá carrega no nome a insígnia da violência do período da escravidão, dado que nasceu no seio de uma família de ex-escravizados que trabalhavam e continuam trabalhando nas terras dos brancos: “Na assinatura dela a reminiscência do poderio do senhor, um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens” (Evaristo, 2022, p. 26-27). É muito provavelmente por esse motivo que a personagem-título se sente destituída de nome, esvaziada, ninguém, nada. Com a plena consciência da desigualdade social existente, a personagem enxerga os limites que separam brancos e negros, os primeiros – os proprietários – nascem para mandar, ao passo que os segundos – as propriedades –, para obedecer:

Crescera na pobreza. Os pais, os avós, os bisavós sempre trabalhando nas terras dos senhores. A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. Alguns saíram da roça, fugiam para a cidade, com a vida a se faltar de miséria, e com o coração a sobrar esperança (Evaristo, 2022, p. 70).

Por isso, Ponciá decide, jovem ainda, partir, ou melhor, “fugir” do povoado a que pertencia e seguir de trem para a cidade na busca de melhores condições de vida a fim de escapar da miséria. Quanto a este aspecto, Aline Alves Arruda interpreta tal deslocamento e, de modo geral, a procura de Ponciá como uma metáfora da diáspora, cujo termo se reporta à história dos ancestrais da personagem. A obra de Conceição Evaristo apropria-se e parodia as características tradicionais do “romance de formação” (*bildungsroman*)³

³ Em relação à estrutura clássica do gênero romance de formação (*bildungsroman*), Aline Alves Arruda (2007, p. 20) esclarece que “o herói dessa forma de romance vive um ciclo no qual seu amadurecimento é o objetivo final. Ele sai da casa paterna, passa por transformações que o mundo lhe proporciona até chegar ao autoconhecimento e autodescobrimento. Em sua trajetória, passa por percalços, dificuldades, instabilidades e normalmente tem sua formação através de instrutores, mentores, pessoas mais velhas e encontros com a arte, com a política e com a vida pública”.

ao lhe conferir traços identitários: feminino e negro. A pesquisadora considera essa viagem como “uma espécie de ‘diáspora interna’, ou seja, a viagem de Ponciá e de tantos brasileiros dentro do seu próprio país em busca de uma vida melhor” (Arruda, 2007, p. 48).

O livro *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, é citado como um outro representante do *bildungsroman* feminino brasileiro. Macabéa, a protagonista inócua e de “alma rala”, larga Maceió, segue para o Rio de Janeiro com anseios semelhantes aos de Ponciá e sofre, como ela, os infortúnios de uma “cidade toda feita contra ela” (Lispector, 1998, p. 15). É digno de nota que, em 2023, Conceição Evaristo lança uma narrativa chamada *Macabéa: flor de Mulungu*. Esta que, com a sua “sapiência ancestral”, reúne a pujança de vida de todas as mulheres: “Flor de Mulungu tinha a potência da vida. Força motriz de um povo que vai emoldurando o seu grito. Mulheres como Macabéa não morrem. Costumam ser porta-vozes de outras mulheres, iguais a elas” (Evaristo, 2023, p. 32).

Para Ponciá Vicêncio, mudar-se representa estabelecer uma ruptura com o ciclo de exploração e de empobrecimento de gerações da sua família pelos “senhores” brancos. Em contrapartida, significa afastar-se e desconectar-se da potência contida nos familiares e na terra, isto é, das suas raízes mais genuínas. Ainda que envolvida por sentimentos contraditórios, a protagonista aposta na promessa do novo que se abre e parte ao encontro do desconhecido:

Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer a todos os dias. Ela acreditava que podia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E, avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado. Nem tempo de se despedir do irmão teve. E agora, ali, deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava se valera a pena ter deixado a sua terra. O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia (Evaristo, 2022, p. 30).

Ponciá Vicêncio alimenta a expectativa de estar “inventando uma vida nova”, a saber, um novo destino para si. Todavia, distante do seu lar e dos costumes, angustiada e esvaziada das certezas que a conduziam, resta-lhe investir-se de uma faceta paradoxal ao viver como uma “morta-viva”. Ao longo da narrativa, a personagem sente-se constantemente com um profundo vazio ou uma ausência na forma de um buraco no peito, como se vivesse apartada de si e dos outros. A letargia e o alheamento tomam conta do seu corpo, sem perder de vista que a sua viagem é antes introspectiva. É sintomático o

fato de Ponciá ter esquecido de trazer consigo, como uma espécie de amuleto, o homem-barro, artefato que ela mesma produziu e que, segundo dizem, lembra a figura do avô Vicêncio, com o seu braço cotó, como também imita com o próprio corpo as gesticulações deste. Do mesmo barro que sustenta as vigas da casa em que morava com a família, que serve de matéria-prima para os utensílios utilizados para o preparo do alimento e a confecção dos objetos de afeto que transmitem as histórias do seu povo.

No ambiente urbano, consegue inicialmente o emprego na casa de uma família, como doméstica, como tantas mulheres negras no Brasil, inseridas em uma dinâmica herdada dos processos de escravização.⁴ O seu propósito consiste em trabalhar, guardar dinheiro, comprar uma casa e retornar ao povoado a fim de buscar a sua mãe, Maria Vicêncio, e o seu irmão, Luandi José Vicêncio, para morarem com ela. Enquanto isso não acontece, Ponciá vive com um companheiro “sempre calado, silencioso, morno”, com o qual possui uma relação amorosa bastante superficial e marcada pela brutalidade, entre socos e pontapés, até mesmo com ameaça de morte: “Ao ver a mulher tão alheia teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe o nome” (Evaristo, 2022, p. 19). Ou como o narrador expressa, de maneira cruel, no seguinte trecho:

Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue escorrer pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado (Evaristo, 2022, p. 82-83).

Um homem fechado e taciturno que, em momentos difíceis, entrega-se ao álcool e desconta toda a sua frustração em Ponciá, sem contar com qualquer reação de defesa. Contudo, em um dado momento da narrativa, o companheiro é capaz de abrir-se para uma nova dimensão: a solidão constitutiva do humano. Em vista disso, desponta em si um espírito de irmandade para com a mulher, deparando-se com a verdade inexorável de que o âmago de cada ser repousa na profundidade de um abismo:

Descobriu como eram sós. Percebeu que cada um tinha seus mistérios. Sentiu que apesar de estarem vivendo juntos anos e anos, como eram estranhos um para o outro. [...] ela e ele eram desesperadamente sozinhos. Desde então, ao

⁴ No ensaio “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Lélia Gonzalez (2021, p. 82-83) problematiza a imagem da mulher negra associada às noções de mulata, de doméstica e de mãe preta. A intelectual e ativista destaca que a doméstica – figura servil atrelada ao tempo da escravidão – “nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse sentido que podemos constatar que somos vistas como domésticas”.

perceber a solidão da companheira e a sua própria, o homem viu na mulher o seu semelhante e tomou-se de ternura intensa por ela (Evaristo, 2022, p. 93).

Além da protagonista, o romance ilustra outros casos de violência cometidos contra a mulher, culminando infelizmente em situações de feminicídio: em um acesso de loucura (ou seria de desespero?), Vô Vicêncio assassina a mulher e Negro Climério, imbuído de um sentimento de posse, mata a Biliza – a “dona-estrela”, a prostituta por quem Luandi apaixonara-se e estava se relacionando amorosamente. No que se refere ainda ao primeiro caso, a fúria do avô volta-se também contra a integridade da sua própria vida. Porém, arrebatada com uma foice apenas uma das suas mãos: “Estava louco, chorando e rindo” (Evaristo, 2022, p. 45). Paira, sob a figura do avô, uma aura enigmática e indecifrável. O que poderia justificar a sua ação? Seria uma insanidade voraz ou uma revolta acumulada? Sendo um texto atinente à literatura afro-brasileira, a narrativa da autora mineira manifesta, por excelência, o ponto de vista da personagem negra em tom de indignação, conforme é possível depreender do excerto a seguir:

De que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram para trás? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô Vicêncio? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida (Evaristo, 2022, p. 71-72).

No seu “ato de coragem-covardia”, Vô Vicêncio reside no limiar entre a justiça e a violência. O seu inconformismo provém de um estado de permanência das hierarquias e dos jogos de poder, cujo funcionamento lhe é impossível derrotar. Ponciá, assim como o seu avô, sente-se enredada por uma condição perpétua de servidão, “escrava” das circunstâncias, como se a sua vida jamais a pertencesse, mas a outrem. Somado a essa atmosfera de desconsolo e de perversidade, Ponciá perde setes filhos que morrem logo após o nascimento. Esses acontecimentos tristes acabam piorando o relacionamento do casal e amplificando a lacuna interna da personagem, seguindo como uma “morta-viva”. O luto pela prole une-se paralelamente à sensação de uma orfandade. Separada dos seus antepassados, a protagonista parece não conseguir se resolver com a sua descendência. Em seu desterro, compreende que é necessário retornar às origens – ao barro, ao rio das águas-mãe.

No seu regresso à vila Vicêncio, encontra a casa vazia, já que os seus entes queridos partiram para a cidade com o fito de procurá-la. Na errância desses encontros e

desencontros, “não suportava viver a ausência deles, no jogo esconde-aparece que eles estavam fazendo” (Evaristo, 2022, p. 51). A morada desabitada reflete a solidão do seu próprio vazio interior. Nesse instante, é invadida por “sentimentos confusos”, pois “não queria ir, não queria ficar. Ia, a sua casa estava vazia dos vivos e dos mortos” (Evaristo, 2022, p. 55). Além disso, o seu retorno guarda um outro desígnio: recuperar o seu homem-barro – que não deixa de ser o seu “morto”. Este passará a ser o seu guia na viagem para encontrar finalmente os seus “vivos”:

O homem chorava e ria. Ela beijou respeitosamente a estátua sentindo uma palpável saudade do barro. Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos. Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos. E era sinal de que encontraria a mãe e o irmão vivos (Evaristo, 2022, p. 65).

O elemento do arco-íris, referido nas primeiras linhas do livro, causa em Ponciá um assombro e um temor diante daquilo que é da ordem do insondável. Tal elemento conserva, por assim dizer, semelhança com a imagem do avô graças ao fato de que cada um a seu modo sugere um vestígio de ligação entre o céu e a terra, a mediação entre os deuses e os homens ou, no limite, o elo que costura as gerações dos vivos e dos mortos. À luz desse concerto de diferentes cores, esse “sinal” a acompanhará durante a travessia até a reunião com os seus familiares, a ser efetivada no tempo certo.

Se o Vô Vicêncio, com seu riso-choro, é quem conduz Ponciá no seu caminho, Luandi é guiado e abençoado por Nêngua Kaínda, uma “mulher sempre velha, muito velha como o tempo”, que ecoa a “língua que só os mais velhos entendiam” (Evaristo, 2022, p. 80-81). É por meio desta personagem ancestral que o filho reencontra a mãe. Na narrativa de Conceição Evaristo, o poder emanado pelo feminino exerce uma soberania primordial, construído por intermédio das histórias, dos saberes, das cantigas de outrora:

Eram só mulheres que naquele momento se acercavam de Luandi. E dentre elas uma orientando os passos das demais. Uma era guia de todas, a velha Nêngua Kaínda. E era ela que entregava Maria Vicêncio pra ele. E acordando do torpor causado pela força da realidade-sonho, Luandi percebeu então que a mãe tinha chegado (Evaristo, 2022, p. 103).

Mais do que um simples reencontro, esse evento sela o despertar de Luandi do “torpor causado pela força da realidade-sonho”, entregue como estava ao fervor da sua busca. Logo em seguida, toda a família reestabelece contato na estação de trem do povoado, espaço de chegadas e partidas. Ao reconhecer que é “tempo de reconduzir”, Maria Vicêncio desempenha o seu papel de guiar a filha às raízes: “O tempo indo e vindo.

E neste ir e vir, Ponciá Vicêncio voltava para ela. Para ela, não! A menina nunca tinha sido dela. Voltava para o rio, para as águas-mãe” (Evaristo, 2022, p. 107). O destino, enfim, cumpre-se: pelas mãos de sua mãe, a protagonista torna à beira do rio, ao local que jamais deveria ter se afastado, ao “lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para o seu viver” (Evaristo, 2022, p. 108). O húmus, a terra, o barro – a casa.

A herança destinada a Ponciá Vicêncio não se constitui como um bem material ou de valor estimável como, a princípio, pode-se pensar, mas trata-se de uma riqueza de uma outra natureza; habita antes a seara da sabedoria, da autorreflexão, da experiência vivida e, sobretudo, do que é compartilhável entre os seres humanos. Conhecimento esse que se entretece em uma infinita rede vital e hereditária, em um imenso tecido cerzido com as linhas do passado, do presente e do futuro. Quando o legado do avô se realiza, por fim, no irmão, Luandi

Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar construir a história dos seus. E era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser (Evaristo, 2022, p. 109-110).

O irmão entende que a vida nunca é apenas única, porém uma experiência de cunho coletivo, que arrasta consigo tantas outras. A aprendizagem resume bem a lição instaurada pela escrevivência: “Era preciso autorizar o texto da própria vida, bem como era preciso ajudar construir a história dos seus”. Ou seja, inscrever perenemente no tempo as suas histórias e as da sua comunidade ao enredá-las sob a urdidura de um profuso traçado “dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser”. Ponciá, como artesã do barro, molda as suas narrativas com o desvelo das “suas mãos [que] seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda” (Evaristo, 2022, p. 110). A convergência entre arte e vida, história e memória alarga os horizontes, como também compõe novas tessituras de sentido, novas formas de estar e de se perceber no mundo.

Eis que, no desfecho, surge tal como no início da narrativa, “no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido [que] se diluía lentamente”. O “angorô” – termo africano de origem bantu – remete-se ao arco-íris e também representa uma serpente ou,

para empregar os termos do romance, uma “cobra celeste”, a qual delineia uma ligação entre o céu e a terra. Destarte, esse componente insinua que Ponciá consumou a missão e os seus mistérios: “elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não haveria de perder jamais, se guardaria das águas do rio” (Evaristo, 2022, p. 111). A protagonista torna-se aquela que se figura como o “elo e herança”, o elemento de coesão das diferenças, a argamassa que sedimenta as existências anteriores e as que virão ainda, a um só tempo, em uma mesma unidade. Nela, o arco, pois, plenifica-se.

OS AMORES DE LUAMANDA: UMA APRENDIZAGEM PELO CORPO

Em “Luamanda”, a sétima narrativa que integra *Olhos d’água*, é a lua que rege o percurso da personagem-título, incorporando o seu próprio nome: “Lua, Luamanda, companheira, mulher” (Evaristo, 2016, p. 59). A lua assegura companhia a ela em vários momentos dos seus quase cinquenta anos. O narrador revela a vida amorosa de Luamanda à guisa das fases da lua, principalmente pelas transformações pelas quais o seu corpo atravessa, desde a sua iniciação sexual, as gestações nas suas “barrigas-luas”, até a maturidade. Cada encontro carnal incita “novos ritos em seu corpo” (Evaristo, 2016, p. 60). Na infância ainda, já se rascunham as primeiras desventuras amorosas, tendo em conta os “amores platônicos” e não correspondidos. Daí o questionamento: “O amor é terra morta?” (Evaristo, 2016, p. 60).

Aos trezes anos, em um terreno baldio, a lua “espia” do alto e, com o seu facho de luz, alumia a primeira experiência sexual de Luamanda: “o corpo-coração espetado por um falo, também estreante”. A protagonista descobre a dimensão contraditória e arrebatadora do erotismo, de modo que a sua materialidade é tomada pelo “gozo-dor [que] entre as suas pernas lacrimuginava no falo intumescido do macho menino, em sua vez primeira no corpo de uma mulher. O amor é terremoto?” (Evaristo, 2016, p. 60). Na ambiguidade suscitada entre a dor e a satisfação, o órgão feminino se fertiliza ao se deleitar na água do orgasmo e, chorando de prazer, “lacrivevagina”. Eis que, então, a menina se torna uma mulher. O jogo de palavras – por exemplo, “terra morta” e “terremoto” – e o expediente de criar neologismos, quer dizer, de conceber novos vocábulos – seja por justaposição, seja por aglutinação, como é o caso: a fusão de

“lacrimejar” e de “vagina” – engendram recursos estilísticos muito utilizados nas obras de Conceição Evaristo.

A cópula sexual e, por extensão, o amor envolvem a transgressão e a dissolução das formas humanas em direção à comunhão dos amantes. Nessa dissolução, existe um traço inexorável de destruição dos contornos, de aniquilamento, de morte. Por conseguinte, conjugam-se com o excesso, com aquilo que transborda, que provoca um verdadeiro abalo interior, uma comoção desmedida – o “terremoto”. Sob esse viés, é possível distinguir a violência fundante do erotismo. De acordo com Georges Bataille (2017, p. 116), essa convulsão erótica

libera os órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tensiona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade.

Os corpos entregues a tal violência se orientam pela desordem dos sentidos, cuja “explosão” culmina em seu estado de apogeu: o gozo, a *petite mort*. Tal como se verifica na seguinte passagem do conto “A gente combinamos de não morrer”, também de *Olhos d’água*: “A morte às vezes tem um gosto de gozo? Ou o gozo tem um gosto de morte?” (p. 106). No momento de intimidade, Luamanda deixa-se ser penetrada e, na fúria do êxtase erótico, perde a lucidez de quem se é: a “força do moço a atravessar o corpo de Luamanda, que ensandecida, às vezes, quando ele estava lá embaixo no buraco-perna, ela pensava que o intumescido bastão ia penetrar no seu corpo, desde lá de baixo e lhe vazar pela boca afora” (Evaristo, 2016, p. 61). Mais do que penetrá-la, parecia que o ímpeto sexual do moço lhe causaria uma fissura com toda a radicalidade de uma perfuração.

Nas suas incursões amorosas, Luamanda não se relaciona somente com homens, mas também com mulheres. A protagonista está inteiramente disposta a experimentar; rendendo-se, sem qualquer preconceito, à fruição da sua volúpia: “estava tão úmida, tão aquosa aquela superfície misteriosamente plana, tão aberta e igual a sua, que Luamanda afundou-se em um doce e feminino carinho” (Evaristo, 2016, p. 61). Na “dança-amor”, Luamanda e seus amantes de diversas faixas etárias obedecem à coreografia do desejo, dado que seguem os movimentos complementares de excitação e de relaxamento.

Dentre as várias mudanças que acontecem com Luamanda, encontra-se o pleno florescimento do seu corpo feminino: a gravidez. Diferentemente de Ponciá Vicêncio, a personagem teve filhos, em meio à “navegação íntima de seu homem no buraco-céu de seu corpo” (Evaristo, 2016, p. 61). Se a água do orgasmo já era sua conhecida, agora se

depara com o líquido amniótico presente nas gestações. O amor que se resplandece na maternidade, a saber, na gestação de cinco filhos: três mulheres e dois homens.

Como contraposto a esse amor, Luamanda acolhe também, em seu ventre, um “grande fardo de dor”; sendo violentada, de maneira truculenta, por um companheiro que não aceita o final da relação, como se o corpo da mulher fosse a sua propriedade. Tal violência escala, muitas vezes, para o feminicídio quando o crime de homicídio baseia-se no fator gênero, isto é, na condição do sexo feminino. A personagem passa por cenas de brutal atrocidade ao sofrer um abuso sexual ou um estupro:

A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma que vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso (Evaristo, 2016, p. 62).

A imagem da sua “vagina ensanguentada” simboliza a mácula de uma violência interna. Vale ressaltar que a agressão direcionada particularmente à mulher negra ocorre na interseccionalidade entre raça e gênero. Consoante Angela Davis (2016, p. 180), o racismo outorga aos homens brancos o “direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras”. Dito isso, havia uma licença para o estupro, que aflora como uma marca da escravidão. Quanto ao segundo aspecto, os corpos femininos são subjugados ao controle masculino, de sorte que os “homens da classe trabalhadora, seja qual for sua etnia, podem ser motivados a estuprar pela crença de que sua masculinidade lhes concede o privilégio de dominar as mulheres” (Davis, 2016, p. 202). Nesse contexto, Luamanda suporta duas vezes os efeitos da violência. Situação esta parecida com a vivida pela protagonista de outro conto de Conceição Evaristo “Quantos filhos Natalina teve?”. Violada por um homem desconhecido, assassina-o, contudo dá um novo sentido ao ato de violência ao decidir manter a “semente invasora” e levar adiante a gestação de um “filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte” (Evaristo, 2016, p. 50).

Luamanda sabe também que é imperativo ressignificar a experiência traumática e respeitar o tempo da cura, “um tempo que precisou exercitar a paciência com o seu próprio corpo” (Evaristo, 2016, p. 63). Desse modo, reaviva a memória do poder de resistência que corre no seu “sangue-mulher”,⁵ da dádiva que vige no seu “útero-alma”.

⁵ Referência ao poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, dedicado à memória de Beatriz Nascimento. Segue a última estrofe: “A noite não adormecerá/ Jamais nos olhos das fêmeas,/ pois do nosso sangue-mulher,/ de nosso líquido quebradiço/ em cada gota que jorra/ um fio invisível e tônico/ pacientemente cose a rede/ de nossa milenar resistência” (Evaristo, 2021, p. 27).

Abre-se para si mesma e para o amor, pois tem a consciência de que “era preciso convencer-se na sua floresta espessa e negra de que o prazer era uma via retornável, de que o gozo ainda era possível. O amor comporta variantes sentidos?” (p. 63). A personagem afirma o seu direito ao prazer enquanto uma “via retornável” e intercambiável. Afinal, nem tudo é tão somente dor ou amor, crueldade ou gozo. Eis a aprendizagem do contraditório que se dispõe como condição indispensável ao propósito de colar-se ao “mistério maior da vida”. Esse exercício significa eminentemente apropriar-se do conhecimento do amor – de amar e de ser amada – e, em absoluto, do corpo que é seu: “Entre encontros e desencontros, Luamanda estava em franca aprendizagem. Uma aprendizagem no por dentro e fora do corpo” (Evaristo, 2016, p. 63). No tocante ao primeiro aspecto, não se pode deixar de mencionar a presença de indagações acerca do amor no final de alguns parágrafos, as quais tentam dar conta, em termos de sentido, de tal acontecimento.

O texto de Conceição Evaristo ressignifica Luamanda para além das imagens que vinculam o corpo feminino negro à imagem sensual e sedutora da mulata, como uma “tentativa de desconstrução da imagem hipersexualizada destinada às mulheres negras feita pela tradição literária brasileira. Ela sai do lugar de objeto de desejo para ser alguém que deseja” (Mendonça; Barbosa, 2019, p. 857). Na sua travessia desejante, acumula diversas faces ou fases, sem se reduzir a nenhuma delas: “Luamanda, avó, mãe, amiga, companheira, amante, alma-menina no tempo” (Evaristo, 2016, p. 63). É, antes de mais nada, o amor que transborda em inesgotáveis facetas.

Ao contrário do que é sugerido no poema de Cecília Meireles⁶, Luamanda contempla-se no espelho e reconhece ou redescobre a sua versão de maior plenitude: o corpo maduro, já com o despontar dos cabelos brancos, e as vicissitudes da idade. A personagem-título compreende “a necessidade de se perceber mulher, a necessidade de se perceber negra, necessidade de perceber as suas potências” (Lima, 2022, p. 118). Para a mulher negra, a aceitação do seu corpo e a conquista do seu prazer legitimam a luta por emancipação.

As narrativas operam, por caminhos distintos, o resgate da autoestima e do autoconhecimento das protagonistas. Ao retornar à vila, Ponciá Vicêncio irmana-se com o barro, sua origem e matéria-prima da sua arte. No curso da aprendizagem, Luamanda

⁶ Em “Retrato”, publicado em *Viagem*, de 1939, a voz poética não reconhece mais o próprio rosto, como quem não aceita as transformações impulsionadas pelo devir temporal: “Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ – Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (Meireles, 1977, p. 84).

recupera o seu “corpo-corção” como meio privilegiado de atingir o prazer. Conhecer-se significa apoderar-se de quem autenticamente se é. Antes de ser um corpo, é o lugar existencial, o modo de ser no mundo, a posição social que, acima de tudo, ocupa enquanto indivíduo negro:

Ser negro é, além disso, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que assegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração.

Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro (Souza, 2022, p. 115).

As protagonistas desvelam a maior descoberta possível: o que é ser negro. Especificamente, o que representa ser uma mulher negra na sociedade brasileira. Para Neusa Santos Souza, ser negro é descortinar a “imagem alienada” e estereotipada de si, com papéis estanques e pré-determinados, e desconstruí-la de forma crítica. Ademais, “criar uma nova consciência” que lhe garanta o direito de viver com “dignidade”, autonomia e igualdade em suas diferenças. Em suma, inscrevem em seus corpos, como herança e memória, as marcas das conquistas e dos fracassos.

CONCLUSÃO

Conceição Evaristo consolida-se como um dos principais nomes da literatura afro-brasileira contemporânea. A sua obra concede protagonismo às personagens negras para que se constituam como agente da sua história e do seu destino. O sujeito da enunciação assume um ponto de vista afroidentificado, quer dizer, centrado na condição das mulheres negras. Logo, restitui-lhes a voz e a liberdade de ser quem são, de modo a ressignificar suas identidades e seus corpos, desvinculando-os de uma imagem tradicionalmente atrelada à subserviência ou a um traço sexual, enquanto objeto do prazer alheio. Os leitores acompanham a jornada das personagens, as quais perfazem a experiência da contradição, na medida em que transitam entre os valores da hegemonia branca e o legado da ancestralidade negra.

Nas narrativas selecionadas, Ponciá Vicêncio e Luamanda suportam uma ampla gama de adversidades e os reveses da vida. Cruzando os domínios do oral e do escrito, do rural e do urbano, do passado e do presente, do choro e do riso, entendem que se deslocar entre esses universos torna-se um exercício necessário, sem que isso resulte em

uma síntese dos contrários. Trata-se, enfim, da dinâmica de ambiguidade da própria existência. A primeira vive uma realidade marcada por resquícios do período da escravidão. Os seus familiares carregam o nome do antigo senhor de escravizados, o coronel Vicêncio, e ainda trabalham nas terras que pertencem a este. Diante desse cenário de dominação dos brancos, Ponciá decide romper com esse ciclo de opressão e parte em direção à cidade em busca de condições melhores de vida. Ao ser tocada pela solidão e o vazio, abandona a condição de “morta-viva”, de desterrada, e retorna de uma viagem interior, principalmente, para reencontrar os seus e a si mesma – as origens –, uma vez que se percebe como aquela que concilia “elo e herança”, história e memória da sua família, função ofertada pelo seu avô. Sob a ascendência do angorô, a neta aprende a lição deixada pelo vô Vicêncio que, com seu riso-choro, ensina que as alegrias e os infortúnios fazem parte igualmente da existência.

A segunda, por seu turno, mantém desde muito nova relacionamentos amorosos. Por ser regida pela lua, Luamanda apresenta um modo de ser em constante transmutação e renovação, sem deixar de corresponder aos influxos do desejo. Nesse sentido, a cada fase da vida, a cada relação, a cada gestação, explora novas experiências com o seu corpo e empreende novas aprendizagens, mormente acerca dela mesma. Os vínculos estabelecidos inscrevem-se sob a chave antitética do “gozo-dor”, a saber, ora do deleite, ora da violência. O encontro erótico por si só já impele os amantes a arrebatamentos impetuosos e à perda dos seus contornos. Sob outro ângulo, recai sobre o corpo feminino negro uma dupla sujeição na intersecção de gênero e de raça, isto é, por ser mulher e por ser negra. No entanto, Luamanda encara, com sabedoria, os riscos de amar, libertando-se de qualquer amarra aprisionante. A natureza da personagem desenha-se em linhas indomesticáveis, bem como o amor que não cabe nos limites de uma definição ou de um corpo. À vista disso, de caráter imensurável, transforma-se, ganha novos matizes e cintilações de sentido.

O amor consiste em uma dimensão fulcral da produção literária de Conceição Evaristo, não raro emparelhado com o espectro da violência e da morte. Nos textos em questão, esse elemento move o tempo da viagem, o tempo da procura, o tempo da cura. Mais do que tão somente um sentimento, configura-se como uma ação⁷ que se traduz em gestos e movimentos: seja no exercício artístico com o barro que, manualmente moldado,

⁷ Com base nas formulações de bell hooks (2021, p. 197), o amor é uma prática, “uma ação, uma emoção participativa. Quando nos engajamos num processo de amor-próprio ou de amar os outros, devemos nos mover além do reino do sentimento para tornar o amor real”.

sedimenta a unidade entre os vivos e os mortos; seja na tessitura do corpo que, com as ranhuras de cicatrizes e os vestígios do tempo, doa-se em comunhão. Ponciá Vicêncio, Maria Vicêncio, Biliza, Luamanda, Maria, Natalina, Ana Davenga, Macabéa, entre tantas outras personagens, congregam-se na força motriz que resiste e engendra a vida: a mulher negra.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. 2007. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ARRUDA, Aline Alves. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2021, p. 142-146.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

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

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 305-308, abr. 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2021, p. 17-45.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

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

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*. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. 8ª reimp. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

EVARISTO, Conceição. *Macabéa*: Flor de Mulungu. Ilustrações de Luciana Nabuco. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaio, intervenções e diálogos. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. 5ª reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 75-93.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor*: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

LIMA, Alyne Barbosa. *Olhos d'água, de Conceição Evaristo*: Memória e Ancestralidade para agência do feminino negro. 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*: ensaios. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*: volume único. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

MENDONÇA, Fernanda de Quadros Carvalho; BARBOSA, Adriana Maria Abreu de. Luamanda e suas “sete faces”: um olhar sobre o conto “Luamanda” de Conceição Evaristo. *Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 11, n. 1, p. 845-859, jan./jun. 2019.

PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória negra na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Prefácios de Maria Lúcia da Silva e Jurandir Freire Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

Recebido em: 22/01/2025

Aceito em: 08/04/2025

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão: Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). Professora da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Entre o Afropessimismo e o Afrofuturismo: vozes da poesia afro-hispânica que ecoam formas outras para lidar com os (nossos) tempos

Entre el Afropesimismo y el Afrofuturismo: voces de la poesía afro hispánica que resuenan formas otras para lidiar con los (nuestros) tiempos

Phelipe de Lima Cerdeira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

phelipecerdeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9097-8250>

Caroline Azevedo Ferreira da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

portuguescarol@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-5031-8196>

RESUMO

Ao tomar cosmovisões africanas como o tempo espiralar e a ancestralidade (Martins, 2021), entendendo a literatura comparada como princípio crítico de análise, este artigo propõe o cotejo entre dois poemas de poetas afro-hispânicos, *Cuando yo vine a este mundo* (1947), de Nicolás Guillén, e *Un mundo sin miedo* (2007), de Shirley Campbell Barr. A palavra “mundo”, que se faz presente em ambas tessituras, convida-nos a pensar no ‘espaçotempo’ disponível para um corpo negro, em que cada eu-lírico submete os versos a si mesmo e aos seus semelhantes, como uma possível prática *escrevivente* (Evaristo, 2020). Ambas diegeses são lidas à luz do *Afropessimismo* e do *Afrofuturismo* (Freitas; Messias, 2018), sublinhando-as como construtos que lidam com a herança colonial escravocrata de formas singulares.

Palavras-chave: Afropessimismo; Afrofuturismo; Literatura Negra; Tempo espiralar; Literaturas Hispânicas.

RESUMEN

Al tomar las cosmovisiones africanas como el tiempo espiralar y la ancestralidad (Martins, 2021), en el marco de la literatura comparada como principio crítico del análisis, este artículo propone un cotejo entre dos poemas de poetas afrohispanicos, *Cuando yo vine a este mundo* (1947), de Nicolás Guillén, y *Un mundo sin miedo* (2007), de Shirley Campbell Barr. La palabra “mundo”, plasmada en los dos tejidos ficcionales, nos invita a

reflexionar sobre el ‘espaciotiempo’ disponible para un cuerpo negro, en que cada yo lírico somete sus versos a sí mismo y a sus iguales, como una posible práctica *escriviviente* (Evaristo, 2020). Las dos diegeses son leídas bajo la perspectiva del *Afropesimismo* y del *Afrofuturismo* (Freitas; Messias, 2018), subrayándolas como constructos que lidian con la herencia colonial esclavoclasta.

Palabras clave: Afropesimismo; Afrofuturismo; Literatura Negra; Tiempo espiralar; Literaturas Hispánicas.

INTRODUÇÃO, OU DA CRIAÇÃO OUTRA QUE BUSCAMOS TESTEMUNHAR

o passado torna-se nossa fonte de inspiração;
o presente, uma arena de respiração;
e o futuro, nossa aspiração coletiva.
(Provérbio africano)

Muito além de um fato histórico ser o resultado da sucessão de eventos recuperados e narrados por alguém que os testemunhou, o passado – e, pontualmente, a ideia em torno a sua manifestação – foi, durante muitos séculos, sedimentado através do exercício de se plasmar o que aconteceu a partir de uma perspectiva central e centralizadora. Não nos interessa, claro, versar a respeito dos limites do(s) discurso(s) histórico(s) e ficcional(is), tampouco enveredarmos através das querelas que passaram a tensionar o caráter comum de interpretação dos agentes responsáveis por contarem e fazerem o passado.

Fazemos eco, claro, às diferentes discussões entre os estudos da ficção histórica (Cerdeira, 2018, 2019), que tomam a busca por pensar as diferenças entre história e ficção (designada, então, como poesia) desde os tempos clássicos com Aristóteles; passando por fases de total comutação; pela fissura e divisão das áreas, com a alçada da história para a área das ciências no final do XVIII e representação do argumento positivista e organizador hanckeano no XIX; até a fase em que nos encontramos, iniciado desde a primeira metade do século XX pelos aportes de Le Goff e Ricouer na nova história, não inviabilizando diferenças epistemológicas entre história e ficção, mas lembrando que aquela deve ser tomada como plural, exercício de uma narratividade e que se faz e deve ser revisitada continuamente, expandindo os fatos a partir de perspectivas que transbordam os limites do escrito, valorizando as memórias privadas e coletivas, as microhistórias, os horizontes daqueles que não foram heroicizados.

A alusão, aqui, se deve a um convite simples e pragmático ao se pensar na construção semântica inevitável e majoritária para muitos interlocutores ocidentais ao tomar o lexema “Criação” (assim, em maiúsculo) como disparador. Dentre as distintas materializações artísticas que acabaram povoando – esqueçamos o eufemismo, afinal, sabemos que acabaram mesmo colonizando – os nossos imaginários e saberes (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007) ao pensar sobre a narrativa-mestra em torno da construção do universo, não seria exagero afirmar sobre a prevalência imagética das cores e formas acendidas no teto da Capela Sistina, assinadas por Michelângelo já no início do que seria a chamada Modernidade, em 1511. Como nossos leitores e leitoras poderão projetar como mapa visual, por inferência, reportamo-nos à pintura “A Criação de Adão”.

Na proposta do artista italiano, a conjunção do afresco se transforma em um evento pretensamente preciso, o segundo único em que criatura e o criador são tocados. À esquerda, em uma espécie de epifania e placidez, Adão estica o seu braço, esperando passivamente o responsável pela Criação, envolto por uma estrutura leve e côncava, como uma concha, na qual um conjunto de anjos atesta o poder da dita graça. A potência da imagem nos convida a um primeiro encontro com o eu lírico do afro-cubano Nicolás Guillén, ao testemunhar em *Cuando yo vine a este mundo* (1947) não apenas o seu nascimento, mas de outros iguais: “Miro a los hombres nacer, / Miro a los hombres pasar;” (Guillén, 1947, p. 14). A aproximação entre imagem e poema não findará aqui, como observarão, mas já adianta para a reflexão de alguém que, ainda que não totalmente submetido, sabe de certa impossibilidade de transformar seu destino.

Tamanho o poder colonizador da imagem descrita que, em nossa perspectiva, o apoio visual se faz redundante. Escolheremos, pois, uma perspectiva outra (Mignolo, 2003), não somente por justificar a nossa condição de críticos do entre-lugar americano (Santiago, 2000), mas por apostarmos na necessidade da ressignificação daquela narrativa visual do pintor renascentista pela *mirada* de uma artista que tem em sua gênese a fronteira do ser, a verve de expressar aqueles que foram olvidados pelo então discurso da história (não apenas da escrita, mas também da arte). Assim, antes de seguir, convidamos nossos leitores para a apreciação da obra da afro-cubana-estadunidense Harmonia Rosales a partir da Figura 1:

Figura 1 – *A criação de deus* (2017)



Fonte: Lucy Garrett/Harmonia Rosales (2017)

Confessadamente intertextual, a arte de Rosales eleva o hipotexto a uma nova grade semântica, permitindo a leitura crítica para uma criação – aqui, já não mais maiúscula – que inverte, logo pelo título, o *status* de criatura e do criador. Intitulada como *A criação de deus*, a imagem pictórica cria diferentes camadas de leitura, exaltando, de forma imediata, o destaque para os agentes mulheres, parecendo dialogar diretamente com os aportes da nova história e de pesquisadoras como Joan Scott (1993) ao dar destaque para a história das mulheres.

O condicionante racial (re)pensa a narrativa de uma história feita, contada e perpetrada por brancos, valorizando, na posição de quem cabe essa criação, a uma mulher altiva, de vestes em tons rosados e cabelos brancos, como uma inevitável exaltação à deusa-mãe-preta. Ou, ao evocar o eu lírico de outra autora mulher, a antropóloga e poeta afro-costa-riquenha Shirley Campbell Barr, passamos a escutar alguém que não apenas se resigna a ver os homens nascerem, como no caso do poema de Guillén, anunciando sem medo: “me niego a recibir sin resistencia / esas voces que anuncian” (Campbell Barr, 2007, s. n.). Negar-se está muito distante de uma posição reativa à realidade; ao contrário, a decisão do não aceite prevê o que, como veremos ao longo deste artigo, é a perspectiva de um futuro para sujeitos que se (auto)reconhecem e que não aceitam nenhum porvir apocalíptico.

Se voltarmos à epígrafe que marca esta reflexão, ficará mais evidente o fato de que o provérbio africano não cumpre com uma mera sistemática paratextual. Entre o cotejo dual de duas expressões e manifestações das artes (artes plásticas e literatura), situamos nossos leitores em uma discussão que encontra nos poemas de Nicolás Guillén e de Shirley Campbell Barr a possibilidade de se pensar em conceitos que regulam os sujeitos herdeiros afro-diaspóricos em um passado que se torna inspiração, mas, fundamentalmente, de um presente que é arena de respiração e um futuro que se exige consolidar “nossa aspiração coletiva”.

Ainda que pressupostos teóricos nos fundem e nos conduzam ao longo deste artigo, não nos parece demasiado dizer que esta reflexão tome como protagonista a literatura como tal. A ressalva se faz pertinente justamente para que esteja claro que não foi utilizado o caminho de tomar a crítica ou determinada categoria conceitual como disparadores, fazendo do literário meras especulações para a comprovação de algo. A partir da fricção de dois autores circunscritos ao universo das literaturas hispânicas – Nicolás Guillén e Shirley Campbell Bar – expandimos o que pode ser entendido como fronteiras da ficção, cotejando, assim, as contribuições advindas dos estudos da Teoria da Literatura, da Sociologia e da própria Negritude, todos responsáveis por fortalecer nosso interesse pela leitura literária.

Cientes de que nosso *corpus* de análise pode não ser exatamente transparente aos nossos interlocutores brasileiros implícitos, não familiarizados com as produções de ambos os autores, dedicamo-nos a linhas gerais das duas produções líricas. Mais uma vez, acreditamos em um contato com a nossa protagonista – a literatura – de maneira prazerosa. Por isso, não ‘usamos’ os textos, mas eles em si nos tomaram pelas mãos e nos fizeram caminhar em direção aos conhecimentos de novos cosmos: *Cuando yo vine a este mundo* (1947) e *Un mundo sin miedo* (2007). Em comum, distintos cronologicamente em termos de produção em exatas sete décadas, os dois poemas se fazem em versos que expandem nossos mundos, exigindo-nos, enquanto interlocutores, uma recepção não passiva, mas interativa.

Intitulado como *Cuando yo vine a este mundo*, o primeiro poema de autoria de Guillén está composto de oito estrofes, que nos convidam a assumirmos uma espécie de função de “leitores detetives” (Andruetto, 2014), colocando-nos curiosos para conhecer o mistério manifesto na figura do eu-lírico que está “con el alma en carne viva”, enquanto sente que “nadie [o] estaba esperando.” As rimas que se exibem nos versos em

gerundismos dão toda a ideia da continuidade, são como se estivéssemos diante de um “dolor profundo” que se “alivia caminando”. A forma nominal sinalizada não parece arbitrária, pois pode ser lida como a metaforização de um tempo reticente, que não se finda. A princípio, podemos, então, associar-nos ao melancólico e verdadeiro que se levantam de um eu poético que não está sozinho, já que seu anúncio é “la voz entera del sol”.

É verdadeiro afirmar que, entre os dois autores escolhidos, há um interesse na aproximação para suscitar também o exercício de tomar um nome tão canônico para as historiografias literárias hispânicas – caso de Guillén – para pensar, em certo sentido, quais efeitos e ecos podem ser ressignificados daquela então busca vanguardista de um negrismo em projetos literários contemporâneos como os de Campbell Bar. O caso de Guillén é paradigmático para que entendamos como o espírito da inovação tomava como pressuposto fusões com as formas e origens africanas, pensando o elemento social para além de uma expressão, fazendo-se valer do que historiadores da literatura como Oviedo irão intitular como “carácter combativo” (Oviedo, 2001, p. 439). Em poemas como o que selecionamos, pulsa um eu lírico que parece espelhar questões biográficas, assinalando ser consciente da sua posição-condição étnica, o fato de ser “[...] un mestizo con sangre africana en sus venas **que venía** a defender una cultura multirracial, la unidad de un pueblo dividido por prejuicios y desdenes basados en el color de la piel” (Oviedo, 2001, p. 440, negritos nossos). O signo de “ter vindo para cantar e testemunhar” é exatamente o que nos guiará no poema de Guillén.

Por outro lado, somos assistidos por outra voz, que se nega a seguir pela dor profunda, ou melhor, alguém que, desde o primeiro verso, anuncia sua resistência não puramente ligada ao infortúnio, cronotopo de “presagios y anuncios de Apocalipsis” (Campbell Bar, s. n.), mas por sua capacidade inata de existir enquanto mãe-voz, que canta e crê em um mundo diferente, feito para a dona daquela “brillante sonrisa sin dientes / que me ha cambiado la vida” (Campbell Bar, s. n.). Vale lembrar que disposição por levar à voz lírica um eu enfático e disposto a não se dobrar ao que lhe é (im)posto não se faz enquanto movimento de uma tessitura exclusiva no texto escolhido. Em outro poema, intitulado *Rotundamente negra*, seguindo aquele movimento detetivesco que citamos, poderemos constatar alguém que afirma convictamente: “Me niego rotundamente / a negar mi voz / mi sangre / y mi piel” (Campbell Bar, s. n.).

Em *Un mundo sin miedo* (2007), de Campbell Bar, o eu lírico se constitui enquanto um *griot* que não conta somente as histórias que nos desesperam, mas também

que nos canta “hermosas canciones de cuna” para que, em quatro estrofes amigas, conheçamos “un mágico encanto”. A divisão em estrofes não regulares e com nítida prevalência para a extensão da última, na qual o eu poético dará conta de sair de um passado e de um presente, isto é, de suas memórias, para *mirar* o futuro que não é apenas seu e que lhe pertence desde que a promessa de um mundo sem medo, foi devidamente registrada. Em um futuro outro, há de se frisar que a resposta se faz por um eu lírico que é intelectualmente dona de si, disposta a “desenterrar um Apocalipse” que, como explicado, dará lugar a outros livros de sua biblioteca, testemunhas de “las noches de lluvia [que] se convirtieron / no sé por qué mágico encanto / en hermosas canciones de cuna” (Campbell Bar, s. n.).

Portanto, é a encruzilhada entre a dor, o medo, o encanto e o alívio que os poemas de Nicolás Guillén e de Shirley Campbell Barr nos localizam possibilidades de mundos outros.

AINDA SOBRE PASSADO? SEMPRE SOBRE O PASSADO PARA SE REFAZER O PRESENTE E O FUTURO VIA LITERATURA

Como observamos a partir do tensionamento da evocação do afresco de Michelângelo anteriormente, a nossa herança colonial insiste em nos fazer acreditar em uma narrativa de início, meio e fim. Trata-se, pois, de um tempo linear, orquestrado pela máxima cristã de uma gênese na qual o mundo passava a ser submetido à onipotência de um deus-verbo único, não para assinalar a sua constituição e exclusividade em si, ao contrário, mas divinamente construído a partir de uma monologia disposta a moldar o etéreo na forma e à imagem de um prototipo de homem, cuja norma estava pautada por códigos de expressão e estéticos de uma arte necessariamente indo-europeia. Ao ser fruto do poder de língua(gem) e do código escrito de um evangelho de João, aquele que não apenas detinha, mas era o Verbo, transforma-se no Princípio (aqui, como se pode inferir, analogamente grafado em maiúsculo), o ponto zero, detentor de uma possibilidade para se contar.

Dono de todas as ações e disposto a reorganizar novos tempos, subtrai-se a possibilidade do tempo das emoções, do tempo sentido, privilegiando, como dito anteriormente, um tempo cronológico – nada inocente – e responsável por hierarquizar passado, presente e futuro de um mundo que inicia na criação e que termina com o

Apocalipse. É fruto – não o proibido – dessa narrativa judaico-cristã a proposta de convencimento de que há os escolhidos e os rejeitados, cujos corpos dos últimos seriam sujeitos ao trabalho, à humilhação (Freitas; Messias, 2018), enquanto os outros estariam destinados à intelectualidade e à dominação. Obrigaram-nos a nos esquecer do passado (Martins, 2021) e tentaram nos domesticar ao conformismo com o presente.

Ao vislumbrar diferentes poéticas circunscritas às produções das literaturas afro-hispânicas desde o final da primeira metade do século XX, passamos a quebrar o rigor de um tempo congelado, experienciando-o de forma espiralar, princípio em que o eu – não apenas o lírico – é também o seu ancestral, aquele que sofreu a fratura da diáspora e que está disposto a fazer a sua própria poesia. Não é aleatória, portanto, a proposta de leitura deste artigo ao aproximar um escritor canônico das literaturas hispânicas (caso de Nicolás Guillén) com a produção contemporânea da afro costa-riquenha Shirley Campbell Barr, valorizando as diferentes nuances plasmadas em suas poéticas, a partir de cada eu lírico, sobre as vozes de negros conscientes do seu passado, mas igualmente atentos a versar a partir de um presente da enunciação que é arena de respiração para a construção de um futuro aspirado, plural e coletivo.

Naquela perspectiva onde o tempo é linear, unívoco e submetido a um deus-verbo-branco, não fomos convidados, mas nossos corpos foram roubados para que pudéssemos viver debaixo da maldição da tolerância (Stangers, 2020). Isto é, aquele que se colocou como dominador não nos exterminou por completo, mas nos deixou viver em termos próprios. Impuseram novo nome. Impuseram nova religião. Impuseram nova língua. Impuseram um novo passado. Impuseram o medo. Os donos da narrativa desejaram que tivéssemos o sentimento de gratidão, afinal, a dádiva já se fazia valer pelo simples fato de nos terem deixado viver.

Apesar de a narrativa de um tempo de direção única, o nosso passado escravocrata e presente necropolítico (Mbembe, 2016) nos faz perceber que o choro apocalíptico não é uma ameaça vindoura, mas pode ser o aqui e o agora para um corpo negro. Nesse sentido, a ideia de futuro está intimamente relacionada à experiência da negritude, uma vez que se traçam dois caminhos: a crença de um devir melhor ou a certeza da inalterabilidade.

Ao ler os poemas *Cuando yo vine a este mundo* (1947), de Nicolás Guillén, e *Un mundo sin miedo* (2007), de Shirley Campbell Barr, ambos evocados na seção de introito deste artigo, notamos esses dois distintos caminhos. Nesse sentido, decidimos imprimir aos dois poemas propostas de leituras críticas que estão no campo de noções afrocentradas. Assim, é seguindo o caminho de um devir negro no mundo – não tutelado

por uma ideia hegemônica da branquitude (Bento, 2022) – que gostaríamos de ler histórias outras (Adichie, 2019), de um mundo sem medo.

Apesar da dor do passado e dos presságios apocalípticos, encontramos na literatura afrofuturista a história outra, a esperança, a reterritorialização do corpo negro no mundo. A fim de expor sobre esses conceitos pesquisados, propomos uma fundamentação teórico-metodológica que versa sobre os estudos do texto, na perspectiva da literatura comparada e das noções historiográficas afrorreferenciadas.

Entre o Afropessimismo e o Afrofuturismo: uma digressão necessária antes de voltarmos aos poemas

Os estudos afrorreferenciados têm sido crescentes na contemporaneidade. Existe uma urgência atual do corpo não branco assumir a agência sobre produções artísticas e teóricas. Isso é, sujeitos negros não são mais somente objetos de estudos, mas também são construtores de conhecimentos. Estamos de acordo com o eu lírico de Campbell Barr ao evocar a finalização de uma era: “sucede que se acerca / el fin de los finales tristes / y de las guerras perdidas” (Campbell Barr, 2007). Rasgamos as amarras, desenhamos pactos de branquitude – conceito não individual, mas coletivo sobre o acordo tácito que mantém indivíduos brancos com privilégios simbólicos e materiais (Bento, 2022) – e chegamos à academia, não todos, mas uma quantidade que faz barulho. Desses movimentos de inquietação, nascem correntes teóricas, tais como o *Afropessimismo* e o *Afrofuturismo*.

Os conceitos tratam de formas distintas de ver o sujeito negro no mundo. O *Afropessimismo* busca uma visão considerada realista, em que se entende o racismo como “uma essência inamovível que atravessa todos os tempos” (Wilderson III *apud* Natali, 2022, p.733). Segundo essa noção, não é possível superar o legado da escravização dos indivíduos afrodiaspóricos. Por isso, sob essa perspectiva, não há maneira de que vivamos negros e brancos em iguais condições, já que a sociabilidade étnico-racial do negro se constitui, na maioria das vezes, na sensação de que: “Hay gentes que no me quieren” (Guillén, 1947). Escolhemos, nesse sentido, ler Nicolás Guillén, ou melhor, parte de sua poética como afropessimista, uma vez que o eu lírico é sempre um ser distante, que mira “a los hombres nacer, [...] a los hombres pasar” e que ao olhar, percebe-se como um rejeitado, a quem “nadie [lo] estaba esperando” (Guillén, 1947, p. 14).

O Afrofuturismo não é exatamente o contrário do conceito anterior. Esse reconhece o passado escravocrata e todas as suas chagas, mas busca um futuro de libertação via objetos ficcionais. Dessa forma,

[...] sob a ótica afrofuturista podemos ler a arte, a teoria, o passado e o presente, resistindo à vida cotidiana, repleta de racismo e interdições. E isto não por mera utopia e construção de futuros improváveis, desejáveis ou hardcore per se, como o cânone os faz crer, mas pela elaboração do trauma recalcado, retomada de tecnologias do passado, busca presente pela cura, a fim de pavimentar um futuro plural, digno e sem medo. (Quiangala, 2021, s/p).

Essa é uma das atuais definições sobre *Afrofuturismo*, mas é importante destacar que foi uma expressão elaborada nos anos 1990 para fazer referência à ficção especulativa que tratasse de temas afro-estadunidenses. No entanto, o termo se expandiu para abraçar experiências afrodiaspóricas que não estivessem somente circunscritas aos estadunidenses. A maioria dessas narrativas estão baseadas na recriação de um mundo pós-apocalíptico, mas, entre os estudos afrofuturistas, perguntamos-nos se “as ficções especulativas distópicas do presente podem vislumbrar a existência de futuros negros para além do fim do mundo?” (Freitas; Messias, 2018, s/p).

A pergunta que se propõe não é fácil de ser respondida, mas tentaremos explicar que não precisamos do Apocalipse, uma herança cristã-colonial, para reconfigurar o devir negro no mundo. Isto é, queremos viver em um mundo sem medo sem que, para isso, o mundo precise acabar. Certamente, o *Afropessimismo* entenderia esse desejo como utópico. Justamente por isso, consideramos *Un mundo sin miedo* (2007), de Shirley Campbell Barr, um poema que constrói possibilidades de futuro enveredado pelos rumos do *Afrofuturismo*.

Essa voz poética é, além de inconformada – porque não escuta e não acredita em “señales de muerte / de nuestros tiempos...” –, uma voz que vê magia e beleza na sua passagem terrena e ainda mais na passagem dos seus frutos. Além disso, diferente do que costuma ser a vida encurtada do corpo e da intelectualidade negra, *Un mundo sin miedo* pode ser compreendido como afrofuturista porque enxerga a possibilidade de permanência. Um dos trechos que nos convida a refletir sobre essa conservação é: “sucede que tengo una niña en casa / que está decidida / a llegar a grande” (Campbell Barr, 2007). Trata-se de um futuro que se faz possível, sem “ser parte / del odio y del terror” (Campbell Barr, 2007).

Resta-nos, agora, uma proposta de análise mais atenta em relação a cada um dos poemas que fazem parte do *corpus* deste artigo, buscando, claro, não hierarquizar

passado, presente, futuro, já que nos insertaremos em uma proposição espiralar, em um horizonte de epifania em que os diferentes tempos-espacos, como naquela obra de Harmonia Rosales, se tocam a partir de agentes outros, capazes de pensar a chegada a esse mundo e, também, a resistência à ideia de um Apocalipse que também é feito para consagrar poucos.

Cuando vine a este mundo: e, no princípio, um eu-lírico de Guillén que também sabe ser verbo

“nadie me estaba esperando”

(Nicolás Guillén, 1947)

Não é segredo que, no âmbito dos estudos literários hispânicos e, sobretudo, do que diz respeito às produções hispano-americanas pós-vanguardas, o nome do afro-cubano Nicolás Guillén passou a ser recorrentemente buscado por parte de sua fortuna crítica para versar a respeito de uma poética que toma a condição e a natureza do indivíduo a partir também de sua condição enquanto sujeito(s) político(s). Ao lado do peruano César Vallejo e dos chilenos Gabriela Mistral e Pablo Neruda – cada um à sua maneira, mas todos com forte interesse para plasmar liricamente as vozes e cores que definem suas raízes e misturas –, Guillén insere uma proposição outra para a condução de sua poética, sobretudo em uma segunda fase, mais ligada ao ativismo negro.

Ainda assim, não é incorreto sublinhar que, já em sua obra *Sóngoro cosongo* (1931), o poeta demonstra a sua convicção para levar à poesia a digital de um intelectual que compreende o seu lugar de enunciação e a sua condição de afro-hispânico. Ao ironizar o fato de se render a um prólogo antes de apresentar os poemas da antologia mencionada, ganha destaque a voz de um autor empírico questionador:

No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero.

Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social

tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico (Guillén, 1931, s. n., itálico do autor, grifos nossos).

A constatação de que o escritor empírico e os leitores implícitos são, conjuntamente, um “poco nísperos”, metáfora que tenta demonstrar a ambiguidade e os contrastes do caráter cubano e, ainda, uma alusão direta a toda a problemática estabelecida desde a metade do século XIX¹ ponderando sobre as especificidades da pluralidade racial cubana e a impossibilidade de se pensar a realidade da ilha sem o condicionante negro, acabou se transformando em um ponto de inflexão ao pensar a literatura disposta a versar sobre os sujeitos afro-cubanos. Se no romantismo da ilha caribenha o poeta Cirilo Villaverde já transformava a questão como ponto central da constituição do seu romance de fundação (Sommer, 2004) *Cecilia Valdés* (1839), será no projeto lírico de Guillén que o destaque aos sujeitos afro-cubanos deixará de ser apenas fruto do exercício de retratar o outro, mas a condição da identidade daquele que sempre teve voz, mas não a atenção de um grupo de poder.

No já referido poemário *Sóngoro cosongo*, há uma marca majoritária pela construção de um eu lírico que decide cantar, justamente, para “decirlo antes de lo que vayamos a olvidar”. Poemas como *La canción del bongó*, *Canto negro* e *Caña* são capazes de oferecer leituras possíveis para o que já destacamos como verve do *Afropessimismo*, já que, em comum, plasmam o cantar de alguém que decide expressar-se via sua identidade negra e que, ao mesmo tempo, tem consciência de tal escolha não lhe irá garantir uma vida mais fácil, muito ao contrário.

Como aventado desde o início, nosso interesse na poética de Guillén, no entanto, está no poema *Cuando yo vine a este mundo*,² publicado pela primeira vez mais como parte da obra *El son entero*, em 1947. Em sua tessitura, ganha destaque a escolha por uma forma livre, apresentada ao longo de oito estrofes não regulares. Ainda que tenhamos predomínio para o uso de sextilhas no desenvolvimento do poema – divisão registrada entre a terceira e sexta estrofes –, Guillén leva para o tecido lírico justamente uma

¹ A condição identitária cubana baseada na diversidade e no processo de amálgama entre o colonizador branco europeu espanhol e os habitantes que provinham da fratura diaspórica africana é tema central entre os intelectuais cubanos. Dentre os pensadores, além da inevitável menção a Fernando Ortiz, autor do ensaio seminal *El contrapunteo del tabaco y el azúcar* (1940) e nome responsável por evocar a condição do “afro-cubano”, cabe destaque a Ada Ferrer e à sua obra *Cuba insurgente: raza, nación y revolución (1868-1898)*, publicada no ano de 2011.

² Para a realização desta leitura, vale aclarar que tivemos acesso ao poema a partir de uma Antologia especial publicada pela Editora Biblioteca Virtual Omegalfa, como parte da *Colección Antológica de Poesía Social*. Mais informações na seção de Referências.

proposta de quebra, valorizando justamente os três momentos de subjetividade de um eu lírico que é marcado em alto e bom som, um *yo*, pessoa primeira presente desde o título.

Assim, essa voz é interseccionada, sinalizando suas diferentes transformações ao longo do tempo, dividido por momentos em que, primeiro, é espectador de uma criação e um contexto anterior a sua chegada – “Cuando yo vine a este mundo, / nadie me estaba esperando” (Guillén, 1947, p. 14); depois, por um período mais amplo de existência, marcado justamente pelo olhar amadurecido e pela decisão de resistir a partir do riso – “Otros lloran, yo me río, / Porque la risa es salud.” (Guillén, 1947, p. 14); e, por último, resignado pela constatação de que o cenário inicial demandará seguir caminhando:

Cuando yo vine a este mundo,
Te digo,
Nadie me estaba esperando;
Así mi dolor profundo,
Te digo,
Se me alivia caminando,
Te digo,
Pues cuando vine a este mundo,
Te digo,
¡Nadie me estaba esperando! (Guillén, p. 15, grifos nossos).

A renitência, essa escolha e determinação em falar diretamente com um interlocutor claramente próximo – *Te digo* –, eleva a oitava e última estrofe do poema a uma espécie de impressão de eco capaz de propagar vozes em coro que, entre a dimensão do individual e do coletivo, declarando saber que aqueles que fazem parte do mundo criado e apresentado ao eu lírico não esperavam – ou, melhor, contavam – com a sua chegada.

Na quinta estrofe, a vivência dessa voz afirma que “Con el alma en carne viva, abajo / sueño y trabajo” (Guillén, 1947, p. 15). Nesse sentido, o eu lírico do poema se descreve como alguém humilde, de vida dolorosa. Essas duas instâncias da sua experiência no mundo estão relacionadas, segundo lemos nos versos, à rejeição. Quando os nossos ancestrais foram roubados de África, em direção às Américas, o estar no mundo encarnado numa pele negra esteve embutido o mesmo sentimento de rejeição, uma vez que os corpos africanos foram desterritorializados.

A partir dos processos de diásporas negras, o racismo criou o que Grada Kilomba (2019) entende como a exposição da *Outridade*. A escritora portuguesa explica esse conceito a partir da experiência na Europa, onde há uma defesa territorial hegemônica branca. Ao relatar o caso de Alice, uma mulher autodenominada afro-alemã, Kilomba traz as reflexões sobre “alguém de uma ‘raça’ que ‘não pertence’.” (p.111). Evidencia-se nos

testemunhos de Alice que, por ser uma mulher preta na Alemanha, o tempo todo a perguntavam sobre sua origem e sobre a data que voltaria.

Apesar de um exemplo europeu, ao ler Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg em *O lugar de Negro* (2022), notamos que a disputa territorial – mesmo que no ambiente micro, como as grandes empresas, cargos de chefias – expande-se pelo globo, para além de Europa. As práticas de racismo moderno mostram que há um choque quando o sujeito negro se apresenta em uma posição de destaque – seja intelectual, moral, profissional etc. Dessa forma, o corpo negro – fora de África –, é um ser incompatível, em que a “exclusão, isolamento e exposição racial” (Kilomba, 2019, p.118) são oferecidos como padrão de experiência.

É possível que duvidem sobre o vínculo entre o poema do cubano Nicolás Guillén e a questão da negritude, já que não há uma explícita declaração sobre a identidade étnico-racial desse eu-lírico. No entanto, lemos *Cuando yo vine a este mundo* como um material potencial que é inscrito nas noções da *Escrivivência* (Evaristo, 2020). Escrevemos noções propositalmente, a fim de evitarmos a anacronia. A partir do trecho “ya estará el de abajo arriba / cuando el de arriba esté abajo” (Guillén, 1947, p. 15), entendemos que se exhibe uma hierarquização de base capitalista. Portanto, racista.

Dessa forma, acreditamos que *Cuando yo vine a este mundo* é um poema abraçado pelas vivências negras. Observamos nele uma definição de Conceição Evaristo para *Escrivivência*, na qual “São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença.” (Evaristo, 2020, p. 31).

Não queremos aqui dizer que todo poeta negro – especificamente afro-cubano, no caso de Nicolás Guillén – escreve sobre as questões da negritude, sobre os preconceitos, sobre escravidão, sobre as religiosidades, sobre africanismo de maneira geral. No entanto, como leitores, os dilemas que se propõem de hierarquia, trabalho, sonho e vida em sociedade, fazem-nos pensar no lugar do corpo não branco no mundo.

Un mundo sin miedo: e, já na arena presente, um eu-lírico de Campbell Barr disposto a
buscar um futuro outro

me resisto a ser parte
del odio y del terror

(Shirley Campbell Barr)

E o convite de pensar no lugar do corpo não branco no mundo poderia ser, também, uma chave de entrada crítica para a poética da segunda escritora que compõe o *corpus* ficcional deste artigo. Tal como Nicolás Guillén, Shirley Campbell Barr está circunscrita ao campo intelectual caribenho, com destaque para a sua relevância às produções advindas da porção continental da América Central. Formada em Antropologia, a poeta afro-costa-riquena acabou se transformando em um marco do ativismo negro e das mulheres a partir da publicação de sua segunda obra, o poemário *Rotundamente negra*,³ no ano de 1994.

Sua proposta poética assinala, de forma predominante, poemas nos quais o eu lírico se apresenta diretamente, marcando a sua posição gênero-racial. A cada conjunto de versos, ganha(m) ênfase mulher(es) que contam sobre a sua vida, sobre sua ancestralidade, questões que tocam o feminino e a maternidade. Em comum, evidencia-se um cantar que transcende à consciência crítica e social já plasmada em poéticas como as de Guillén, sinalizando um eu que não está disposto a seguir com o seu corpo como espectador. Daí, por isso, que versos como “Con el alma en carne viva, abajo, sueño y trabajo” (Guillén, 1947), evocados no poema do afro-cubano assinalado anteriormente, simplesmente não se fazem possíveis.

Publicado pela primeira vez como parte integrante da Antologia *Desde el principio fue mezcla* (2007), o poema escolhido⁴ exemplifica diferentes nuances do projeto poético de Campbell Barr. Ademais da já prevalência de um eu lírico mulher, racializado e atuante, ganha evidência a escolha por formas não fixas e versos livres,

³ No ano de 2021, Campbell Barr ofereceu aos seus leitores uma nova versão da obra, acrescida de diferentes textos e menções críticas. O poemário ganhou, assim, o título *Rotundamente negra y otros poemas*, editado pela Encino Ediciones.

⁴ Para fins de análise, foi consultado o poema na versão online, devidamente disponibilizado na página da Biblioteca Nacional de Colombia. Daí, portanto, o fato de que todas as citações apresentadas não apresentarem número de página. Mais informações podem ser encontradas na seção de Referências.

emulando, em muitos casos, o jogo com a oralidade e uma dimensão de discurso propagado nas ruas, compartilhado com diferentes interlocutores implícitos:

Sucede que estamos arribando
a la era de la vida y la verdad
sucede que se acerca
el fin de los finales tristes
y de las guerras perdidas
sucede que tengo una niña en casa
que está decidida
(Campbell Barr, 2007, s. n.).

O excerto anterior corresponde à terceira das quatro estrofes do poema, que tem, por sua vez, o total de trinta e nove versos (a divisão não é equilibrada, já que temos seis, oito, sete e dezoito versos agrupados, respectivamente, ao longo das estrofes um, dois, três e quatro). Na estrofe assinalada, a marca da primeira pessoa do singular se multiplica via um “nosotros” (nós), flexionado a partir do verbo “estar”. A dimensão desse, aliás, sinaliza não apenas a sensação pragmática de um efeito comum, coletivo, mas, também, a definição de corpos que fissuram a ideia linear de um presente para compartilhar um porvir intitulado como “la era de la vida”.

A partir de uma espécie de promessa – aclarada, nos últimos dois versos e também na quarta estrofe, como o desabafo de um eu lírico que é mãe e que está disposta a lutar por sua filha –, passamos a vislumbrar que tal futuro far-se-á não como incógnita, mas como resultado de uma não possibilidade de volta a um determinado passado. Assim, o eu lírico, imerso no que poderíamos chamar de horizonte Afrofuturista, convida-nos a compreender que não há tempo para resignação, afinal, como já destacado neste artigo, “sucede que se acerca / el fin de los finales tristes / y de las guerras perdidas”.

Como sabemos, a imagem do trabalho e do sofrimento é constantemente vinculada à experiência negra. No apartado anterior, é possível que você, leitor e leitora deste artigo, se questione a respeito do porquê relacionamos a poética de Nicolás Guillén à negritude? Pensemos se faz parte do lugar comum essa relação, do estereótipo, do lugar de subserviência imposto aos não brancos.

Nesse sentido, entendemos que a imagem da negritude não poderia e não deveria somente estar amarrada ao tormento. Poderíamos, também, disfrutar de “un mundo sin miedo” (Campbell Barr, 2007)? Ou seria essa uma utopia, considerando um mundo fincado na colonialidade? Talvez. É por isso que escolhemos ler o poema de Shirley Campbell Barr como uma exemplificação de uma proposta epistemológica Afrofuturista,

isto é, uma expressão ficcional do campo especulativo. Esse último aspecto porque o eu lírico projeta uma nova forma de ser e estar no mundo.

Não somos ingênuos, sabemos que o racismo é parte inerente da herança escravocrata. No entanto, *Un mundo sin miedo* parece manifestar-se a partir de uma perspectiva contracolonial. O pensador Antônio Bispo (2019) nos ensina que a contracolonialidade é não se submeter às diversas formas de colonização, é não se vender. Assim, entendemos a escolha de não acreditar “en presagios y anuncios del Apocalipsis” e negar-se a “recibir sin resistencia esas voces que anuncian señales de muerte de nuestros tiempos” (Campbell Barr, 2007, s. n.) uma alternativa de comportamento que não admite a influência opressora e amedrontadora europeia.

O período escravocrata, no contexto das Américas, é atravessado pela figura da Mãe preta,

aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. (Evaristo, 2020, p. 30).

Enaltecemos, então, *Un mundo sin miedo*, onde as vidas negras, de fato, importam. Mas, não somente isso, vidas negras que não são responsáveis por “adormecer os da casa grande” (Evaristo, 2020, p. 30), mas que podem vislumbrar “hermosas canciones de cunas” (Campbell Barr, 2007, s. n.) para os seus, em que a *Orality* – repertório cultural “inscrito na grafia do corpo em movimento” (Martins, 2021, p.87) – se faz possível. Dito de outra forma, vidas negras podem viver de acordo com a contracolonialidade, um modo de vida autônomo, sem a tutela branca.

Além disso, neste mundo, a Mãe dá luz a uma nova vida, na qual é possível vislumbrar “el fin de los finales tristes y de las guerras perdidas” (Campbell Barr, 2007, s. n.). Esse é um anseio ancestral, visto que “nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois.” (Martins, 2021, p. 84). Ou seja, os nossos já clamavam “por la defensa de los mismos principios” (Campbell Barr, 2007, s. n.), por *Un mundo sin miedo*.

Esse mundo construído, portanto, no poema da afro-costa-riquenha convida-nos sutilmente a pensar no Tempo Espiral, no qual saberes e desejos ancestrais se repetem, em um “contínuo processo de transformação e devir” (Martins, 2021, p. 85). Dessa forma, o olhar para um futuro livre, como forma de voltar aos anseios dos nossos antepassados, apresenta-se como uma negação aos “presagios y anuncios del Apocalipsis” (Campbell Barr, 2007, s. n.), uma forma de fugir da narrativa de linearidade temporal.

VOZES NESTE MUNDO OUTRO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ANTES FINALIZAR

Tomamos o futuro a partir de uma aspiração coletiva, já que “camino sobre mis pies” (Guillén, 1947, p. 14), ou melhor, uma vez que caminhamos. Hoje, a partir deste artigo, caminhamos não somente sobre os nossos pés, mas sobre os pés da (nossa) ancestralidade. Aqueles que vieram antes de nós estiveram “Con el alma en carne viva” (Guillén, 1947, p. 14), a fim de que hoje pudéssemos enunciar “no estoy dispuesta a morir” (Campbell Barr, 2007, s. n.).

Após a leitura comparativa dos poemas, sentimos a provocação de um tempo que não se apresenta dividido em início, meio e fim. Do contrário, trata-se, pois, de um tempo que se repete em vários começos. Viver em um mundo onde “hermosos sueños” (Campbell Barr, 2007, s. n.) sejam possíveis é um convite – resistente ao tempo – que as literaturas especulativas podem nos fazer. Observamos em Campbell Barr ecos dos versos de Guillén porque, de alguma forma, cada um dos eu lírico entende que “hay que andar” (Guillén, 1947, p. 15) para viver.

Esse caminhar, não nos parece unidirecional, mas espiralar, não pode ser coincidência somente que leiamos a afrodiapóricos escreventes sobre seus mundos e sobre seus sonhos. Por isso, como sujeitos insatisfeitos com a colonialidade, mas, ao menos tempo, afogados por ela, seguimos buscando, entre o Afropessimismo e o Afrofuturismo, as vozes da poesia que ecoam formas outras para lidar com os (nossos) tempos.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda N. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [2009].
- ANDRUETTO, María Teresa. *Elogio de la dificultad: formar un lector de literatura*. México: FCE, 2014.
- BENTO, Cida. *Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAMPBELL BARR, Shirley. Un mundo sin miedo. Biblioteca Nacional. Disponível em: https://www.bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/01-poemas.html?id_poeta=Shirley_Campbell Acesso em: 03 jan. 2025.
- CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- CERDEIRA, Phelipe de Lima. *Luz que vem do interior: a guerra civil argentina ganha um novo capítulo em “Como vivido cien veces”*. Campinas: Pontes Editores, 2018.
- CERDEIRA, Phelipe de Lima. *Argentum Córdoba: diálogos, fissuras e soslaio entre ficção e história sob as miradas de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. 569 p.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constança Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Imagofagia*, [S. l.], n. 17, p. 402-424, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18706/20446>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- GONZALEZ, Lélia. *Lugar de Negro*. / Lélia Gonzalez, Carlos Hasenbalg. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GUILLÉN, Nicolás. *Cuando yo vine a este mundo*. In: GUILLÉN, Nicolás. *Entre los poetas míos...* Colección Antológica de Poesía Social. Biblioteca Virtual Omegalfa, 1947.
- KILOMBA, Grada. Políticas espaciais. In: KILOMBA, Grada / Isabel Diegues. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. [1968] p. 111-119.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro. n. 32, p. 122-151, 2016.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NATALI, Marcos. *O AFROPESSIMISMO E A ANTINEGRITUDE DO MUNDO*. São Paulo: Afro-Ásia, n. 66 pp. 729-739, 2022.

OVIEDO, José Miguel de. *Historia e la literatura hispanoamericana*. 3. Postmodernismo, Vanguardia. Regionalismo. Madrid: Editorial Alianza, 2001.

QUIANGALA, Anne. Prefácio: as raízes do amanhã plantamos agora. In: SOUZA, Waldson (Org.). *Raízes do amanhã: 8 contos afrofuturistas*. São Paulo: Gutenberg; Plutão Livros, 2021.

ROSALES, Harmonia. *Harmonia Rosales Art*. Disponível em: www.harmoniarosales.art. Acesso em: 13 jan. 2025.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Antonio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: Anderson Ribeiro Oliva [et. al] (orgs.). *Tecendo redes antirracistas*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SCOTT, Joan. Historia de las mujeres. In: BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993. p. 59-88.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STENGERS, Isabelle; ASSUNÇÃO, Helena Santos. A Maldição da Tolerância. *Revista de Antropologia da UFSCar*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 393-400, 2020. DOI: 10.52426/rau.v12i1.343. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/343>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Recebido em: 27/02/2025

Aceito em: 26/04/2025

Phelipe de Lima Cerdeira: Professor Adjunto do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Departamento de Letras Neolatinas, Área de Língua Espanhola. Pós-doutor em Literatura Comparada (UNIOESTE). Doutor em Letras - Estudos Literários pela UFPR, com temporada sanduíche na Universidad Nacional de Córdoba (UNC-Argentina). Entre 2017 e 2018, foi bolsista Capes - Programa Internacional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). Mestre em Letras - Estudos Literários e Licenciado em Letras-Espanhol pela UFPR. Especialista em Língua, Literatura e Tradução em Espanhol pela Universidade Tuiuti do Paraná. Possui também graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2006). Em 2017, participou como professor convidado da Universidad Nacional de Córdoba, na cátedra Teoría y Crítica del Discurso Latino-americano. Como investigador, integra diferentes grupos de pesquisa no Brasil e na Argentina, concentrando a sua produção bibliográfica nas áreas de ficção histórica e, ainda, no ensino e aprendizagem de ELE. Autor de livros didáticos para o ensino de espanhol como língua estrangeira para as séries do Ensino Médio. Em 2019, a sua tese de doutorado recebeu a menção honrosa do Prêmio Dirce Côrtes Liedel, ofertado pela ABRALIC. Em 2016, a sua dissertação de mestrado recebeu o Prêmio ANPOLL de Teses e Dissertações. Atual coordenador do Curso de Letras Espanhol UERJ.

Caroline Azevedo Ferreira da Silva: Graduada em Letras, com habilitação para Português/Espanhol e suas respectivas literaturas pela UERJ. É pós-graduanda de especialização em Relações Étnico-Raciais e Educação pelo CEFET/RJ e mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ.

Falar de nós, escrevendo a vida: escrevivência, memória e a (re)escrita da favela em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo

Speaking of Ourselves, Writing the Life: Escrevivência, Memory and the (Re)Writing of the Favela in Conceição Evaristo's Becos da Memória

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa
Universidade Federal de São João del-Rei
leonardo_junio@live.com
<https://orcid.org/0000-0002-4424-1418>

RESUMO

O presente artigo propõe-se a investigar a obra *Becos da Memória* (2018), de Conceição Evaristo com o objetivo de analisar o conceito de escrevivência como instrumento criativo que busca elaborar novos sentidos para experiências individuais e coletivas para além do que está registrado em arquivos ou na memória. A escrevivência pode ser entendida como um exercício imaginativo que aponta para a responsabilidade ética inerente ao ato de narrar histórias, demonstrando a busca por um modo estético apropriado de retratar a vida dos espoliados. Dessa forma, o texto se desloca de um objeto de prazer meramente especulativo para uma atitude política, concretizada na maneira como a escrita vasculha e se apropria de histórias e vivências.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Escrevivência; Memória; Exercício imaginativo.

ABSTRACT

This article aims to investigate *Becos da Memória* (2018) by Conceição Evaristo, with the goal of analyzing the concept of *escrevivência* as a creative instrument that seeks to construct new meanings for individual and collective experiences beyond what is recorded in archives or memory. *Escrevivência* can be understood as an imaginative exercise that points to the ethical responsibility inherent in the act of narrating stories, demonstrating the search for an appropriate aesthetic mode of portraying the lives of the dispossessed. In this way, the texts shifts from being a mere object of speculative pleasure to a political stance, materialized in the way writing explores for and appropriates stories and lived experiences.

Keywords: Conceição Evaristo; Escrevivência; Memory; Imaginative exercise.

O ofício da palavra é sublime, pois criador; inventa o sentido que assegura nossa diferença, nossa especificidade humana – o modo como não somos iguais a nenhuma outra forma de vida. Nós morremos. Talvez seja esse o sentido da vida. Mas fazemos linguagem. O que bem pode ser a medida da nossa vida.

(Toni Morrison)

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

(Gloria Anzaldúa)

Além de contar histórias, não tenho uma missão específica. Gosto de contar ao mundo a nossa parte da história usando as vozes das mulheres.

(Buchi Emecheta)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo propõe uma investigação do romance *Becos da memória*, da escritora negro-brasileira Conceição Evaristo com o objetivo de analisar a utilização da escrevivência pela protagonista da obra como mecanismo para (re)construir a favela e estabelecer uma nova forma de narrar as experiências vividas por sujeitos subalternos. Composto por uma série de fragmentos de histórias de homens, mulheres e crianças, o romance descreve o processo de desfavelamento e o impacto dessa ação sobre as diferentes personagens que povoam e interagem no espaço da favela. Por trás de cada barraco, são despertadas memórias que, ao serem costuradas na narrativa, compõem um panorama das dificuldades e das lutas diárias dessa população sistematicamente excluída.

Maria-Nova, narradora-personagem do romance, recria os becos da favela por meio de suas recordações. Apoiando-se nas narrativas orais contadas por personagens como Bondade, Maria-Velha e Tio Totó, a menina, que gostava de ouvir histórias tristes, percorre os becos de sua memória. Busca, assim, os antigos moradores, os aguardados campeonatos de bola, a dureza, a miséria e a felicidade presentes nas coisas simples. A personagem entrelaça os retalhos de memória daquelas pessoas que ficaram esquecidas nos escombros da favela. Por isso, a memória configura-se como o principal elemento dessa obra, ao mesmo tempo em que atua como fio condutor na costura das diferentes histórias das personagens. Ao evocar a memória daqueles que já se foram, Maria-Nova procura reescrever uma história que durante um longo período permaneceu suprimida pelo discurso histórico oficial, dando voz, portanto, aos moradores da favela.

Ao aflorarem no âmbito discursivo, essas memórias provocam interferências na transmissão oficial dos fatos e na maneira como o social é construído a partir do represamento de experiências de pessoas ocupantes de lugares periféricos. O silêncio infligido aos subalternos e àqueles esquecidos é rompido por meio de ações que vasculham o que foi ocultado. Ao emergirem em espaços delineados pelo poder da escrita, as memórias rasuram os grandes feitos e possibilitam a criação de outras histórias nascidas em espaços marginalizados. O florescimento de memórias antes confinadas ao silêncio permite a escuta de vozes que emanam “do corpo dos espoliados, dos indivíduos acossados pela dor da pobreza extrema” (Fonseca, 2018, p. 153). Essa atitude desloca o texto de um objeto de prazer meramente especulativo para “uma atitude política concretizada na maneira como a escrita procura vasculhar as vidas dos que lutam por sobreviver em condições intensamente desfavoráveis” (Fonseca, 2018, p. 153).

Escrevivências

A escrita articulada às experiências vividas tem por objetivo trazer para a discussão as vivências da população negra, que, durante longo período, permaneceu relegada às margens. Essas vivências são marcadas por inúmeras formas de violência. Esse fato nos leva a refletir sobre a possibilidade de narrar essas histórias sem, ao mesmo tempo, reproduzir tais violências. Quais seriam os tipos de histórias a serem contadas? Como podemos revisitar as cenas de sujeição sem replicar a gramática da violência? Como recuperar as vidas atravessadas pelos terrores da escravidão e pelos enunciados

que as afirmaram como mera propriedade, destituídas de características humanas e de direitos sociais e políticos? Seria possível construir um relato ou narrativa a partir de ruínas e vestígios?

Para tentar responder esses questionamentos, considero a escrevivência como um modo estético e político de recontar essas memórias que evocam a história de um povo. O termo advém da associação entre os termos “escrever” e “viver” e “dos sentidos permitidos pela expressão ‘escrever vivências’ ou mesmo de escrever fatos vividos pelo eu que os recupera pela escrita” (Fonseca, 2020, p. 59). As narrativas que se fundamentam nesse conceito partem da “compreensão da realidade experiencializada pela população negra, trazem a dor, a falta e a violência no âmago da fruição” (Santos, 2018, p. 29). Nesses textos, há o compartilhamento de experiências cotidianas por meio da escrita. Nesse processo, ela não é apenas uma “testemunha daquilo que relata, mas também depositária da experiência dos seus – e a sua escrita se faz, então, mais uma vez espaço de luta e de empoderamento” (Dalcastagnè, 2014, p. 296).

Por isso, a escrevivência pode ser entendida como a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil que funde e, ao mesmo tempo, confunde vida e obra, passado e presente, visto que essa escrita está comprometida com as experiências vividas e exige das escritoras negras uma “consciência do seu lugar e suas especificidades na sociedade enquanto mulheres e negras” (Santos, 2018, p. 28). No entanto, “nenhum episódio pode ser lido exatamente como aconteceu; na escrita tudo se modificou. Quem conta um conto inventa um ponto e quem recria uma história a partir do real cria outra realidade para a realidade recriada” (Evaristo, 2014, p. 31). Por meio das experiências individuais das personagens e das experiências da autora, essa escrita abarca o coletivo. Conjuga, assim, voz autoral e escrevivência.

O inerente diálogo existente entre o texto literário e a experiência de vida demanda mais do que uma repetição da realidade, pois a perspectiva da escrevivência alcança uma dimensão cultural e política “sem recair nas armadilhas da literatura puramente engajada, preservando a potência da realidade social na ficção. É uma literatura que suplementa aquela habitual, não deseja golpeá-la, mas sabotá-la, repetir para transformá-la” (Cortês, 2016, p. 54). Assim, ao articular as experiências vividas, a escrita busca discutir as experiências da população negra, que durante um longo período, esteve relegada às margens. Embebida em matéria “viva”, a escrevivência de Conceição Evaristo reinscreve novos significados sobre a experiência negra no Brasil, ao passo que assinala seu caráter

múltiplo e heterogêneo, enquanto possibilita à escritora se posicionar crítica e politicamente dentro da literatura negro-brasileira.

MEMÓRIA

A característica memorialística de *Becos da memória* nos permite refletir sobre questões relativas à memória. A busca por uma definição de memória levou diferentes pensadores a procurar uma concepção que conseguisse explicitá-la corretamente. Henri Bergson, em *Matéria e memória*, foi um dos primeiros teóricos a explicitar a ação da memória. De acordo com Ecléa Bosi (1979, p. 14), o intuito de Bergson é demonstrar a liberdade da memória em oposição a esquemas mecanicistas que alojam a memória em um canto obscuro do cérebro. Nesse sentido, Bergson entende a memória como instrumento de conservação do passado no espírito, “que embora ocorra de modo inconsciente, não pode ser erroneamente assumido assim como o faz a psicologia” (Maringolo, 2014, p. 67).

Na argumentação desenvolvida pelo historiador Jacques Le Goff, a memória detém um relevante papel na composição de narrativas, pois ela possui a propriedade “de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 2013, p. 387) e que podem ser acessadas no presente e no futuro. A ideia de memória foi posta em jogo na luta das forças pelo poder. Tornar-se um senhor da memória e do esquecimento é “uma das grandes preocupações das classes sociais, dos grupos e dos indivíduos que dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (Le Goff, 2013, p. 387). A memória é o fruto de disputas e manipulações sendo extremamente necessária para a conservação do poder de determinado grupo. Os silêncios presentes na história confirmam o trabalho realizado por grupos com a finalidade de manter-se no poder, pois a construção de um passado coletivo homogêneo e estável apaga qualquer tipo de contradição e diferença.

Maurice Halbwachs atribui um caráter social a construção da memória, pois “para se lembrar, precisa-se dos outros”. As lembranças individuais estarão sempre atravessadas por memórias coletivas, uma vez que “jamais estamos sós” (Halbwachs, 2003, p. 30). As rememorações de um indivíduo nunca lhe pertencem totalmente, mas sim ao grupo social

no qual está inserido, mesmo que cada integrante possua um ponto de vista sobre uma mesma lembrança. Desse modo, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (Bosi, 1979, p. 55).

A lembrança enquanto finalidade do ato de memória delinea-se como uma luta contra o esquecimento. Tomada em sua capacidade de conservação – de imagens, fatos, sentimentos, sensações, entre outros – a memória evita que eles sejam sepultados no esquecimento, já que a luta contra o esquecimento é mais importante que a busca por recordações. “A memória, tida como depositária de experiências, é o elixir da imortalidade para essas personagens” (Maringolo, 2014, p. 63).

Becos da memória constrói-se como uma memória coletiva de uma comunidade, pois:

Ao se narrarem histórias de submissão, opressão e violência racial, etária, de gênero e de classe, como de Ditinha e Fuizinha. E a narradora-personagem, Maria-Nova, percebe que outra história é possível, mas para isso será necessário (re)contá-la e (re)nascê-la mediante a construção de uma nova história, permeada pela constatação da dura realidade vivida, mas marcada pelo desejo de transformação dessa mesma realidade (Santos, 2018, p. 94).

A favela de Maria-Nova é o alicerce para a (des)construção da narrativa. As lembranças da favela são, de fato, baseadas em percepções coletivas e não somente em memórias e lembranças individuais. Isso implica dizer que as lembranças da narradora-personagem, em relação à favela e aos seus moradores, constituem representações construídas pelo grupo ao qual ela pertence e em que habita. Maria-Nova tem suas memórias construídas a partir da relação social com as personagens que habitam os becos e vielas. A favela é o espaço onde as vozes anônimas dos moradores ganham espaço na narrativa, trazendo à tona narrativas silenciadas pelo discurso histórico oficial. A memória, por ser seletiva, faz com que o passado não seja conservado em sua totalidade. Porém, a memória pode ser preenchida por rastros, por pedaços do passado, que são costurados por Maria-Nova como uma grande colcha de retalhos. Essas memórias subterrâneas, ao emergirem, assinalam momentos de instabilidade social. Nesses momentos, a história oral passa a privilegiar as minorias. Com isso, ressalta-se a importância das memórias subterrâneas que, por serem parte de culturas minoritárias, se opõem a memória oficial.

COSTURANDO TEMPOS E MEMÓRIAS

Becos da memória traz à luz o duro cotidiano de moradores da favela. Sem qualquer qualidade de vida, empregadas domésticas, prostitutas, diaristas, pedreiros, escravizados e desempregados convivem na comunidade. Todas essas diferentes narrativas são articuladas por Maria-Nova mediante suas próprias observações e por meio das histórias contadas por personagens como Bondade. Maria-Nova se incube da tarefa de reconstruir a história local ao mesmo tempo em que constrói sua história a partir da reorganização da memória coletiva. Maria-Nova toma para si a tarefa de guiar o leitor através dos becos, dos barracos, das roupas a quilar, das lavadeiras iniciando mais um dia de trabalho, dos homens indo para o trabalho, das crianças correndo para escola, dos bares e armazéns que bem cedo já se encontram abertos para fornecer bebidas. A favela é sinônimo de miséria, pobreza, sujeira. Remete, portanto, à precariedade das habitações humanas.

Independente de todas as mazelas rotineiras, a favela é construída por Maria-Nova como um espaço de luta, resistência e trabalho. Viver na favela é conviver em comunidade. É dividir as torneiras de lavar roupa, é fazer a gentileza de conceder algumas noites de pouso para Bondade, é ter curiosidade de ver a Outra que morava com Vó Rita. Mesmo em meio à exclusão, ao esquecimento dos governantes e à indiferença da sociedade, a favela é o lar de todos os moradores, um espaço que transforma as relações sociais. No romance, o lar encontra-se tanto na instância familiar como na coletiva. O relacionamento de Bondade com os moradores pode ser tomado como exemplo de uma relação harmônica que fazia como que todos se sentissem bem. Mesmo com toda a infraestrutura deficiente, a favela é rica em afetividade. Seja no aconchego encontrado por Bondade na casa dos moradores ou na paz transmitida a todos por Vó Rita, a favela significa lar e união.

O romance, como afirma Evaristo (2018, p. 16), é dedicado aos que habitam a favela: “aos homens, mulheres, crianças que amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela”. Essas personagens que foram desterritorializadas de seu espaço expressam a diversidade dos que habitam esse local. Dessa forma, a favela é o ambiente por excelência onde confluem memórias, experiências e discursos. A homenagem feita aos habitantes demonstra a tentativa de cristalizar as diferentes histórias das personagens, de modo a evitar o esquecimento e, em última

instância, imortalizar a favela já não existente fisicamente. Esse tributo póstumo reforça como o ambiente da favela é tão caro a Maria-Nova, mesmo que faça parte do passado. O desfavelamento e seus efeitos devastadores – principalmente entre os mais velhos – são o tema central de *Becos da memória*. Maria-Nova narra os momentos finais dos moradores na comunidade e a consequente mudança de todos para novos lugares que, na maioria das vezes, são piores do que o local onde se encontravam. A narração dos meses que se seguem até a destruição total da favela é permeada de histórias dos moradores, como a volta de Ditinha:

As vozes, as emoções se liberaram. Ditinha! Era Ditinha! A mulher havia voltado! Ela cobriu o rosto com as mãos! Parou! Grandes e crianças que nem estavam acostumados a grandes demonstrações de carinho correram para ela e a pegaram no colo. Andaram com ela ali em volta feito santo em andor. Gritando, chorando, rindo. Que bom, Ditinha havia voltado! Ditinha havia voltado! Depois solenemente colocaram a mulher no caminhão como se colocassem um santo no altar. Todos choravam. O motorista do caminhão enxugou uma lágrima no canto dos olhos. Ditinha, que se mantivera o tempo todo com o rosto entre as mãos, olhou para todos e sorriu. Era o primeiro sorriso desde aquele dia em que escondera no seio a pedra verde-bonita suave que até parecia macia (Evaristo, 2018, p. 135-136).

O desfavelamento incita a narradora-personagem a rememorar as personagens que habitam os becos da favela. Esse espaço, onde cada pessoa tenta encontrar maneiras de sobreviver a mais um dia, é carregado por lembranças. As histórias dos moradores fornecem cores, movimentos e sensações à tristeza do desfavelamento. Rememorar é um ato subversivo de resgatar o passado, de trazer à tona uma memória negada. Trata-se de tornar vivas as personagens esquecidas pelo discurso histórico oficial. A memória é o meio com que Conceição Evaristo divulga a riqueza cultural, econômica e histórica da população negra. Para Maria-Nova, o ato de rememorar simboliza a tentativa de imortalizar os habitantes da favela que habitava quando era criança. Tecida a partir das recordações de seus moradores, a narrativa se estrutura de maneira fragmentada e polifônica. *Becos da memória* apresenta rasuras que refletem o fluxo de pensamento empreendido pela narradora-personagem, no qual as lembranças chegam de forma não-cronológica. Essa não-linearidade temporal acarreta rupturas no fluxo narrativo e evidenciam que a narradora-personagem recorda acontecimentos que não seguem uma ordem.

Rememorar é a tarefa empreendida por Maria-Nova de modo a imortalizar a vida das personagens que por tanto tempo permaneceram esquecidas. No romance, a memória garante que essas personagens sejam ouvidas e não esquecidas. A lembrança, enquanto

finalidade do ato de memória, delinea-se como uma luta contra o esquecimento. Tomada em sua capacidade de conservação – de imagens, fatos, sentimentos, sensações, dentre outros – a memória evita que esses elementos sejam sepultados no esquecimento, já que a luta contra o esquecimento é mais importante que a busca por recordações.

A favela de Maria-Nova é o alicerce para a construção da narrativa. As lembranças da favela são, de fato, baseadas em percepções coletivas e não somente em memórias individuais. Isso implica dizer que as lembranças da narradora-personagem, em relação a favela e seus moradores, constituem representações construídas pelo grupo ao qual a menina pertence. Maria-Nova tem suas memórias construídas a partir da relação social com as personagens que habitam os becos. A favela é o espaço onde as vozes anônimas dos moradores ganham destaque na narrativa. A narradora-personagem traz à tona narrativas silenciadas pelo discurso histórico oficial. A memória, por ser seletiva, faz com que o passado não seja conservado em sua totalidade. Porém, a memória pode ser preenchida por rastros, por pedaços do passado, que são costurados por Maria-Nova como uma grande colcha de retalhos. Essas memórias subterrâneas, ao emergir, assinalam momentos de instabilidade social. Nesses momentos, a história oral passa a privilegiar as minorias. Com isso, ressalta-se a importância das memórias subterrâneas, que, por serem parte de culturas minoritárias, se opõem à memória oficial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grafia-desenho performada por diferentes mulheres da favela é um ato discursivo que aponta para o caráter poético da escrita escreviente de Evaristo. As lavadeiras da favela, nos dias chuvosos, costumavam desenhar a imagem de um imenso sol no chão com o intuito de espantar a tempestade, afinal, dias de chuva significam falta de alimento, menos dinheiro e a destruição dos barracos mais frágeis. Essa simpatia é “o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus os mais antigos ainda?” (Evaristo, 2007, p. 16). Esse ritual de escrita é “composto de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito” (Evaristo, 2007, p. 16).

Becos da memória baseia-se em experiências comuns e na vida em comunidade. Maria-Nova transforma o espaço da favela no centro da narrativa. Esse espaço também media experiências coletivas, como a ameaça de despejo, a pobreza, a injustiça, a fome e o desfavelamento. Entram em cena personagens únicos, como Filó Gazogênia, Mãe Joana, Negro Alírio, Bondade e Dora. A memória, tomada em sua capacidade de conservar lembranças, é o aparato por meio do qual o passado é conservado, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte com o presente. A memória é também uma ferramenta de sobrevivência frente às adversidades cotidianas. Ela institui um espaço na memória oficial e desvela, assim, outra realidade aos olhos do leitor. Contudo, a memória é composta por lacunas e dolorosos silêncios. Ciente de que o passado é composto por muitas histórias e o que silêncio sobre esses acontecimentos o conduz ao esquecimento, Maria-Nova encontra na escrita um meio de imortalizar o efêmero, pois “um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo” (Evaristo, 2018, p. 140). A ação de recuperar o vivido atenta-se para os elementos mais simples e sutis. A reescrita dessa história é permeada pela simplicidade das personagens.

A construção de *Becos da memória* ocorre pelo colecionamento de histórias. Maria-Nova percorre os becos da favela em busca da palavra, tanto oral quanto escrita; por esse motivo ela está sempre atenta aos acontecimentos que a circundam. Ávida pela palavra oral, Maria-Nova absorve cada “gota” de história que lhe é contada pelos moradores – os *griots* da favela. O ato de narrar histórias é entendido como um ato político e de resistência, pois evita que essas memórias se percam no esquecimento. A oralidade é um fato imprescindível para a conservação da história, pois o narrador benjaminiano recorre à experiência que passa de pessoa em pessoa. A favela, enquanto paisagem já não existente, é reconstruída pela narração das histórias dos moradores. O esquecimento, que atrai para si as lembranças, não consegue apagar completamente a favela de Maria-Nova. Ciente disso, a narradora-personagem escreve e recria visando preencher as lacunas da memória com a palavra poética. Essa colcha narrativa, tecida pelas mãos de Maria-Nova, é a materialização de histórias e lembranças surgidas por meio da emergência dessas memórias subterrâneas.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-213.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. Para não ser trapa no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, s/v, n. 44, p. 289-302, jul. 2014.

FONSECA, Maria Nazaré Soares. Costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro, Pallas, 2018, p. 152-158.

FONSECA, Maria Nazaré Soares. Escrevivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58-74.

EMECHETA, Buchi. *Cabeça fora d'água*. Trad. Davi Boaventura. Porto Alegre: Dublinense, 2024.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro, Pallas, 2018.

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 Edições, 2007, p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. Nos gritos d'Oxum quero entrelaçar minha escrevivência. In: DUARTE, Constância Lima et. al. *Arquivos Femininos: Literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014, p. 25-33.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et. al. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 2003.

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva. *Ponciá Vivência e Becos da memória de Conceição Evaristo: construindo histórias por meio de retalhos de memórias*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, São Paulo, 2014.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.

SANTOS, Miriam Cristina dos. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

Recebido em: 13/01/2025

Aceito em: 20/03/2025

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa: mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural, pelo Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (PROMEL/UFSJ). Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

Fragmentos de uma escrevivência poética: discriminação racial nas relações de trabalho, confronto ao epistemicídio e ancestralidade afrodiaspórica em Juliana Sankofa

Fragments of a Poetic Escrevivência: Labor Relations, Racial Violence, and AfroDiasporic Ancestry in Juliana Sankofa

Rafael Lucas Santos da Silva

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

rafaellsilva.prof@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1245-8284>

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo crítico da poesia de Juliana Sankofa. Partindo inicialmente da fundamentação do materialismo cultural e do conceito de escrevivência, a hipótese que direcionou a abordagem é a de que é possível identificar um movimento reflexivo em direção a um projeto de identidade poética, com a construção de um eu-lírico racializado e uma linguagem lírica que, inseridos no campo da literatura negro-brasileira, operam enfrentamentos ideológicos e simbólicos. A construção da análise tem como eixo quatro poemas de Juliana Sankofa — “Sutileza”, “Anúncio”, “Não mirem na cabeça” e “Corpo-África” — a partir dos quais se busca discutir a atitude lírica nos recursos poéticos e estratégias discursivas frente à tematização de questões de relações de trabalho, epistemicídio e ancestralidade afrodiaspórica.

Palavras-chave: Autoria feminina negra; Literatura negro-brasileira; Escrevivências; Juliana Sankofa.

ABSTRACT

This article presents a critical study of the poetry of Juliana Sankofa. Grounded in the theoretical frameworks of cultural materialism and the concept of *escrevivência*, the central hypothesis guiding the analysis is that it is possible to identify a reflective movement toward a poetic identity project, marked by the construction of a racialized lyrical subject and a lyrical language that, situated within the field of Afro-Brazilian literature, engages in ideological and symbolic confrontations. The analysis is structured around four key poems by Juliana Sankofa — “Sutileza,” “Anúncio,” “Não mirem na cabeça,” and “Corpo-África” — through which the study examines the lyrical attitude as manifested in poetic devices and discursive strategies that address themes such as labor relations, epistemicide, and Afrodiasporic ancestry.

Keywords: Black female authorship; Afro-Brazilian literature; Escrevivências; Juliana Sankofa.

A “SUTILEZA” DE JULIANA SANKOFA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição.

(Walter Benjamin)

A nossa escrevivência não pode ser lida como história para “ninar os da casa-grande” e sim para acordá-los de seus sonos injustos.

(Conceição Evaristo)

O blog não surge para Juliana Sankofa como um espaço de “diário íntimo” adaptado à lógica da comunicação pós-moderna. Se, como afirma Lobo (2007, p. 53), os blogs seriam apenas instrumentos de “interação emocional” imediata e ordenação “frágil” da memória sob a égide do “instante”, o blog para Sankofa, ao contrário, é um espaço em que a escrevivência se realiza como práxis. Ao se deparar com a poesia de Juliana Sankofa, logo se percebe uma tensão profunda de um esforço para transformar o código da linguagem em um campo de luta política e simbólica. O poema “Sutileza” (2015a), sendo o primeiro poema publicado no blog da autora, surge como um ponto de partida para se pensar esse esforço que percorre sua produção poética. Publicado em 27 de setembro de 2015, ele permanece, até o presente momento, como a publicação inaugural do que a própria autora denomina em seu Instagram como “blog poético”:

Necessito sutileza
para responder a altura toda a aspereza
daquela gente que se acha branca realeza
Preciso de preciosa sutileza
para com quem possui uma falsa gentileza
[...]
Eu necessito de sutileza
para permitir que a minha palavra ofereça
Liberdade para os pensamentos
Sabedoria por meios de ancestrais ensinamentos
Eu necessito de sutileza
Enquanto na favela ao pobre preto alvejam
[...]
(Sankofa, 2015a, s./p.).

O poema expõe a tensão entre os valores que estruturam o mundo dos que “se acha[m] branca realeza” (Sankofa, 2015a) e a experiência concreta de quem sofre as consequências da violência advinda da discriminação racial. Vê-se que o eu-lírico busca

estabelecer um contraponto entre essa brutalidade e a necessidade de uma resposta que vá além da reação instintiva, necessitando configurar com argúcia estratégias de enfrentamento e resistência. O eu lírico não ignora o dispositivo disciplinador que impõe à população negra uma dimensão perversa: ou a passividade resignada ou a lógica que o discurso hegemônico enquadrada como desvio ou ameaça. Por isso, reivindica o domínio sobre sua própria reação, buscando na prática da sutileza um meio de reverter a lógica da subalternização. A sutileza, nesse contexto, é arma, não concessão; não é suavidade, mas força.

Note-se que o eu-lírico se afirma a partir do que precisa (“eu necessito”) e não do que já possui, o que evidencia uma subjetividade em processo, em luta por sua própria constituição. Publicado quando Juliana Sankofa tinha apenas 25 anos, esse processo de constituição também já indicava a percepção da poeta dos processos estruturais que, ao longo do tempo, condicionaram as exclusões e determinaram os limites do campo literário para vozes que, como a sua, emergem das margens históricas da literatura e da sociedade. Como constituir essa sutileza justamente dentro de um espaço que tradicionalmente silencia, relega ou domestica certas formas de expressão?

Sendo assim, este artigo, em viés ensaístico e interdisciplinar, visa apresentar um estudo crítico da poesia de Juliana Sankofa. Para isso, reconhecemos a poesia como prática social, que se insere em um processo dinâmico de interação com as estruturas e ideologias sociais, concordando, por isso, com Williams (2011) de que “não se pode compreender plenamente um projeto artístico sem considerar a formação que o sustenta”, isto é, os contextos históricos, sociais e materiais que possibilitam e condicionam o surgimento desse projeto (Williams, 2011, p. 121). Tal compreensão é um dos eixos da perspectiva teórico-crítica do Materialismo Cultural, “uma teoria das especificidades da produção material de cultura e literatura dentro do materialismo histórico”, conforme definiu Williams (1979, p. 11). Sobre o materialismo cultural, Cevalco (2003, p. 148) esclarece que essa perspectiva não considera “os produtos da cultura ‘objetos’, e sim práticas sociais: o objetivo da análise materialista é desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes de uma obra”.

A subjetividade em processo da poeta em busca da sua sutileza não é um ponto de partida isolado, mas um campo de forças atravessado por determinações históricas, sociais e políticas, que atinge não apenas o domínio da criação intelectual e poética, mas a própria constituição da subjetividade racializada enquanto produtora de sentido.

Conforme Souza (2017), a reação ao apagamento histórico sempre ocorreu na busca por um espaço de resistência e rearticulação de vozes, de modo que “as mulheres negras reagiram e reagem”, expressando-se por meio da fala, do canto e da escrita. Nesse processo, lutaram e insistiram em “manter acesa a chama de sua criatividade”, tornando-se referência para outras “mulheres negras que contemporaneamente fazem uso da palavra em livros, sites, blogs, jornais e revistas, compartilhando suas leituras do mundo, do Brasil e das suas histórias” (Souza, 2017, p. 23-24).

Diante desse cenário, a poesia de Juliana Sankofa se insere como um ponto crucial de análise. Ela é uma dessas autora negras que tem utilizado, sobretudo, seu blog e Instagram para publicação de seus poemas. Souza (2017) constatou em seus estudos que, impulsionada pelos avanços tecnológicos, a produção literária de mulheres negras tem se manifestado em múltiplos suportes, que permitem a circulação de textos para além do livro impresso. Nesse cenário, a escrita de Juliana Sankofa exemplifica essa nova configuração. Souza (2017) compreende que “o século XXI já apresenta quantidade expressiva de mulheres negras escrevendo sites, blogs, no Facebook, em revistas e jornais e também declamando nos saraus e slams”, destacando, assim, que, além do Cadernos Negros e outras antologias, “as autoras negras fazem dos blogs, individual ou coletivamente, o principal veículo de circulação de seus textos” (Souza, 2017, p. 26-27).

Esse processo ativo de insurgência justifica a proposta desse estudo crítico da poesia de Juliana Sankofa. Sua produção poética insere-se na cena contemporânea da poesia brasileira como uma voz singular, cuja trajetória, ainda em desenvolvimento, já indica uma contribuição instigante no fazer literário contemporâneo da literatura negro-brasileira. Nesse contexto de produções contemporâneas, Souza (2017) esclarece que “a poesia negra contemporânea pode ser lida como resultado da reação histórica de mulheres negras ao epistemicídio, ao silenciamento” (Souza, 2017, p. 24). É precisamente nesse sentido que a sutileza, tal como abordamos inicialmente, surge como uma estratégia de afirmação em meio a um contexto de exclusão e silenciamento histórico, em que o poema “Sutileza” já antecipava a postura crítica que atravessa a produção da poeta.

Buscou-se, assim, analisar esse projeto artístico em pontos de articulação a partir de três poemas: “Anúncio” (2019), “Não mirem na cabeça” (2017) e “Corpo-África” (2016). O objetivo é discutir suas respectivas atitudes líricas nos recursos poéticos e as estratégias discursivas frente à tematização de questões de relações de trabalho, epistemicídio e ancestralidade afrodiaspórica, que emergem dos próprios poemas, estruturando suas dinâmicas internas, de forma a delinear experiências que apontam para

a construção do eu-lírico. Para alcançar o objetivo, dividimos o artigo em quatro passos. Inicialmente, partimos da articulação entre o Materialismo Cultural e a escrevivência; em seguida, cada poema é examinado individualmente; por fim, reflete-se sobre as implicações desse processo para produção de sentido dentro da literatura negro-brasileira contemporânea.

Acreditamos que esses poemas encerram uma intrincada rede de força poética, que, em sua relação dialeticamente fecunda com o presente, configura o ato de produção criativa de Juliana Sankofa. Por isso haverá um esforço para situá-los na sua trajetória poética, de modo que cada análise dialogue com outros textos da autora, com interesse de identificar recorrências, deslocamentos e inflexões que possam esclarecer a lógica interna da sutileza desse projeto artístico. A hipótese que orientou esta leitura é a de que é possível identificar um movimento reflexivo em direção a um projeto de identidade poética, com a construção de um eu-lírico racializado e uma linguagem lírica que, inscrevendo-se no âmbito da literatura negro-brasileira, operam enfrentamentos ideológicos e simbólicos. Espera-se com essa abordagem possibilitar uma reflexão de como sua poesia opera em um processo contínuo de reelaboração e aprofundamento das contradições que tematiza. Uma das chaves para tratar esse processo será o conceito de escrevivência, compreendendo-o como uma das condições da sua prática poética.

A PRÁTICA SOCIAL DA ESCRIVIVÊNCIA

A noção de escrevivência foi criada por Conceição Evaristo, pesquisadora e escritora negra-brasileira. Para Evaristo (2020), a escrevivência não se restringe a uma técnica literária ou a uma abstração da experiência, mas é uma prática profundamente inserida na materialidade das vidas e histórias. “Em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras”, reafirmando a escrita como um direito conquistado que rompe com a supressão histórica de suas vozes (Evaristo, 2020, p. 30).

Mas não se contenta com a posição de um testemunho passivo ou com um lugar de mera representação de subjetividades subalternizadas. De acordo com a autora,

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida (Evaristo, 2020, p. 35).

É crucial retomar essa definição para pensar a articulação da proposta do presente estudo. Já subjaz a essa afirmação que a literatura não é um campo neutro de construção estética. Tais implicações possuem pontos que desejamos fazer contato com o materialismo cultural, fundado por Raymond Williams, bem como se articula com o modo como Juliana Sankofa tem insistido no seu fazer poético, buscando radicalizar a poesia como campo de disputa cultural.

Williams (1979) destaca a importância de compreender a “linguagem como ‘consciência prática’”, que é caracterizada por um conjunto de sentimentos e pensamentos que são profundamente sociais e materiais (Williams, 1979, p. 211). Nesse aspecto, sempre recomendou que a análise cultural deve estar atenta a esses movimentos emergentes na vida social – as experiências vividas que ainda não foram totalmente reconhecidas ou expressas nas formas culturais predominantes. A consciência prática representa o que ainda está por vir, um tipo de potencialidade social que pode oferecer novas possibilidades ou reorganizar as práticas e valores já estabelecidos, como é o caso justamente do projeto artístico escolhido para o presente estudo.

Juliana Sankofa é o nome artístico de Juliana Cristina Costa, nascida na cidade mineira de João Monlevade, em 1990. Conforme revelou em entrevista, escreve desde os doze anos de idade (Sankofa, 2024a). Iniciou sua carreira literária em 2014, aos vinte e quatro anos, com publicações na antologia *Cadernos negros*. Fundou e dirige o projeto literário *Pretas das letras*, é pesquisadora-pretativista especializada em Literatura Brasileira de autoria negra, com mestrado (atualmente, realizando o doutorado) na área dos Estudos Literários. Ainda sem um livro impresso autoral publicado, sua obra circula principalmente em espaços virtuais e coletivos, como seu blog pessoal, instagram e antologias como *Cadernos Negros*.

Se, por um lado, a presença digital amplia o alcance de sua poesia, por outro, ela enfrenta o desafio de uma estrutura editorial que ainda opera por meio de filtros excludentes. Por exemplo, Dutra (2023) considera essa ausência de publicação em livro impresso autoral como parte dos desafios ideológicos e econômicos que restringem sua inserção nos meios tradicionais de publicação, uma condição comumente enfrentada por autoras negras. O autor argumenta que, embora a literatura negro-brasileira produzida por mulheres tenha ganhado certa visibilidade nos últimos anos, o acesso restrito e elitista ao reconhecimento literário continua relegando muitas autoras ao anonimato, especialmente aquelas que não possuem recursos para a publicação impressa, limitando-se à produção em plataformas digitais.

No contexto desse assunto, Souza (2017) defende que o deslocamento da autoria negra feminina para outros espaços — blogs, redes sociais, saraus e antologias coletivas — deve ser lido não apenas como uma alternativa imposta pela exclusão do mercado editorial, mas como um movimento estratégico que tensiona as fronteiras da literatura enquanto campo institucionalizado. Como destaca Souza, “as conquistas advindas dos avanços tecnológicos permitem que publicações circulem para além do suporte livro e favorecem que se efetivem diálogos entre leitores e autores” (Souza, 2017, p. 27).

É interessante destacar a importância dessa publicação para a própria autora. Em entrevista, é afirmado que “a minha escrita é grito com vários sussurros. É uma necessidade, para mim, vital de expressão, tanto literária como acadêmica” (Sankofa, 2024). Há, portanto, uma urgência que torna a publicação um gesto vital, mesmo que ainda não se realize pelo suporte tradicional do livro. O próprio nome artístico da autora já anuncia essa dimensão simbólica: “Sankofa” é uma palavra-provérbio oriunda da tradição Akan, cujo provérbio associado — “Se wo were fi na wosankofa a yenkyi” — pode ser traduzido, ao pé da letra, como “volte e pegue”. Escrever, nesse sentido, é gesto que confronta o esquecimento; é insistência em recordar aquilo que a história oficial silenciou. É também, por isso mesmo, um ato que encontra nas redes sociais e nos blogs um espaço estratégico de circulação: diante das barreiras do mercado editorial, a autora se vale desses meios como forma de inscrever sua voz no presente, sem esperar a chancela do livro impresso.

Em julho de 2024, Sankofa publicou o ensaio *Para além das letras, minha voz reexiste*, abordando justamente a necessidade da autodefinição como um gesto epistemológico essencial, contrapondo-se à posição subalterna imposta: “Acredito que desde que aprendi com nossas/os intelectuais negras/os sobre a relevância da autodefinição [...] pude entender que vozejar é necessário em todos os espaços que ocupamos” (Sankofa, 2024b, s./p.). A insurgência da voz poética advém mesmo independente do suporte tradicional do livro impresso. Segundo Lorde (2019), a “poesia não é um luxo” justamente porque a poesia permite nomear o que ainda não tem nome, possibilitando novas formas de pensamento e ação. Para a autora, a poesia atua como uma “luz” que permite às mulheres negras articular suas esperanças, sonhos de sobrevivência e mudança: “cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível” (Lorde, 2019, p. 40).

Um dos principais espaços ocupados é o seu blog pessoal, que Sankofa denomina como “Blog poético”. Com publicações desde 2015, seu blog totaliza atualmente 328 publicações. Assim, o blog emerge como um espaço em que o vivido resiste à abstração e reivindica, no interior da escrevivência, contra os mecanismos de apagamento, a centralidade de sua voz poética. A trajetória de publicação de Sankofa em seu blog carrega em si uma dimensão radical de ruptura, situa-se no campo de disputa que Williams (1979) identificou como central ao materialismo cultural: a cultura como arena de lutas e contradições, onde as formas culturais são, ao mesmo tempo, expressão e contestação das forças materiais que as configuram.

O materialismo cultural implica uma prática de análise que busca compreender as obras como manifestações de relações sociais ativas e de convenções culturais específicas (Cevasco, 2003). Essa postura de publicação no blog, de buscar a regularidade de compartilhar seus poemas, pode ser compreendida como uma prática social de escrevivência. Essa escrevivência, enquanto prática social, não pode ser plenamente compreendida sem se atentar à racialização como elemento estruturante das relações sociais nas sociedades multirraciais de origem colonial (Carneiro, 2023). A análise e interpretação que o materialismo cultural propõe partem de uma rejeição à separação rígida entre a esfera cultural e a material. De acordo com Cevasco (2001), destaca a centralidade da “historicidade” na análise materialista cultural, algo que permite iluminar os conflitos concretos, como a resistência e a hegemonia que permeiam produções culturais.

Sendo assim, o horizonte de análise é a leitura dos poemas “Anúncio” (2019), “Não mirem na cabeça” (2017) e “Corpo-África” (2016), orientada inicialmente pela busca daquilo que Kayser (1976) descreveu como a “atitude lírica”. Kayser (1976) desenvolveu a ideia de que o lírico não é apenas um gênero literário, mas uma “atitude básica” dentro da linguagem poética, associada a uma fusão entre objetividade e subjetividade. A intenção é compreender como a atitude lírica, que organiza as relações entre interioridade e objetividade no poema, se configura como um modo específico de inscrição histórica e cultural, operando enfrentamentos em um espaço onde o simbólico e as relações raciais se entrelaçam em disputas que definem as condições de existência social. A interrogação, que é característica da escrevivência, torna-se uma prática social internalizada na atitude lírica que tensiona a subjetividade ao inseri-la em uma luta pela reinscrição da experiência racializada no campo cultural.

“ANÚNCIO”

O poema “Anúncio” foi publicado em 2019. A forma hostil como o mercado de trabalho se estrutura é motivação do eu-lírico para composição:

Nunca há vagas,
Mesmo que elas existam.
Há quem prefira assinar minhas costas
Ao invés da minha carteira de trabalho.

É preciso ser capacitado

mesmo quando duvidam do seu diploma
que atesta que possui o Ensino Superior.

Sem vagas

Pedem-nos que mantenhamos a esperança
“O desemprego afeta todo mundo”
mesmo que as estatísticas informem
Que todo dia é um pedaço da noite que

perde a função...
(Sankofa, 2019, s./p.).

O eu-lírico racializado é central para compreender a atitude lírica no poema. Temos na composição do poema uma enunciação lírica na qual o eu-lírico se defronta com a realidade objetiva da discriminação racial no mercado de trabalho. Essa enunciação aponta para a estrutura objetiva, trazendo uma atitude “épica” dentro da lírica para expressar a experiência cultural. Os versos “Nunca há vagas, / Mesmo que elas existam” encapsulam essa confrontação, apresentando uma verdade objetiva percebida e enunciada pelo eu.

Note-se que a sentença “Nunca há vagas,” surge como um enunciado absoluto, uma negativa categórica que parece prescindir de qualquer justificativa. No entanto, o segundo verso imediatamente corrige essa afirmação, revelando uma contradição essencial: “Mesmo que elas existam”. Desse modo, o poema explicita a especificidade da dimensão excludente do mundo do trabalho, onde mesmo havendo oportunidade de emprego, essas oportunidades não se traduzem em acesso efetivo particularmente para a população negra. Essa dinâmica entre afirmação e negação atravessa toda a composição, produzindo um efeito de instabilidade e questionamento.

A construção sintática do poema reforça essa tensão. O uso da segunda pessoa do plural em “Pedem-nos que mantenhamos a esperança” inscreve o sujeito poético em uma

coletividade que é coagida a crer em um futuro que os fatos desmentem. O discurso oficial, representado na fala entre aspas — “O desemprego afeta todo mundo” —, surge como uma tentativa de diluir a especificidade da exclusão econômica, equiparando injustamente realidades distintas.

Destaque-se ainda como o lirismo consegue justamente apontar essa lógica que funciona em busca de despolitizar a questão racial no mercado de trabalho. Uma característica que encontramos em outros poemas de Sankofa, como é o caso de “Classificados” (2018a). Publicado em 2018, o poema é construído com ironia cortante, evidenciando como os critérios aparentemente neutros, como “currículo com foto” e “boa aparência”, funcionam como mecanismos de exclusão racial:

[...]
Nos classificados a lógica é bem nítida
“currículo com foto”
“boa aparência”
A cada dia você se sente deslocado
ou melhor desclassificado.
Não basta ter currículo
Se o que o elimina é a cor da sua pele.
Mas o discurso é o mesmo
“A outra candidata estava mais qualificada para a vaga”
Afinal, o que faz um bom profissional
não a formação...
Aprenda a competir
[...]

Se não há vagas...
Tudo bem!
É melhor eu continuar sorrindo
E nos encontros com os “amigos”
Receber o conselho
De que é melhor não ver o racismo em tudo
(Sankofa, 2018a, s./p.).

A atitude lírica transita para a apóstrofe, quando o eu lírico responde implicitamente às vozes sociais que negam a existência do racismo: “Nos encontros com os ‘amigos’ / Receber o conselho / De que é melhor não ver o racismo em tudo”. Essa interpelação é marcada pela tensão entre o eu e um “tu” coletivo que representa as forças normalizadoras da sociedade racista. A apóstrofe carrega o conflito entre a experiência do eu e a tentativa externa de silenciá-lo, criando um dinamismo que, segundo Kayser (1976, p. 28), caracteriza a manifestação lírica na “excitação desta atuação recíproca”. Portanto, o tom performativo dessa conclusão reforça a violência simbólica que permeia o cotidiano do sujeito negro.

Nos poemas “Anúncio” (2019) e “Classificados” (2018a), o eu-lírico lança luz para uma dimensão fundamental do processo histórico-social brasileiro, ainda não totalmente compreendida conforme assinalam Zullo e Almeida (2024), no estudo que fizeram da situação dos trabalhadores negros no mercado de trabalho brasileiro entre 1982 e 2022. O trabalho dos autores parte de uma percepção fundamental que também atravessa o eu-lírico dos poemas: a negligência do racismo como fator estruturante no mercado de trabalho brasileiro por parte das ciências econômicas e de instituições acadêmicas e internacionais:

Como no Brasil a maior parte das análises sobre o mercado de trabalho não incorpora a fundo o racismo como estrutura estabilizadora das desigualdades, as estatísticas de emprego e renda parecem apenas revelar uma mera desigualdade entre grupos raciais, escondendo os seus mecanismos sociais, culturais e políticos de perpetuação. Perde-se de vista a gravidade do assunto [...]. Embora o racismo seja amplamente reconhecido no Brasil, política e cientificamente, ele não foi incorporado em sua profundidade nos estudos sobre o mundo do trabalho, o que revela os obstáculos para se avançar no combate à segregação social no país — que é herdeiro de um dos sistemas de escravidão mercantil mais longevos da história da humanidade (Zullo e Almeida, 2024, p. 206).

Outro ponto fundamental na argumentação dos autores é a impossibilidade de se compreender as condições de trabalho no Brasil sem considerar o racismo como uma variável estrutural e dinâmica. No estudo de Zullo e Almeida (2024), a análise do vínculo entre industrialização periférica, desindustrialização e crescimento do emprego informal revela que as transformações econômicas globais não apenas mantiveram, mas aprofundaram as desigualdades históricas do país. A consolidação de ocupações de baixa produtividade, aliada à expansão da informalidade, produziu um cenário em que a exclusão dos trabalhadores negros se tornou uma constante, perpetuando um regime de segregação racial sob novas formas.

Assim, no poema “Anúncio” (2019) a ideia de que as “vagas” existem, mas não estão acessíveis, reflete a exclusão sistêmica descrita pelos autores, que analisam como os negros são empurrados para a informalidade, mesmo em tempos de expansão econômica.

No verso “É preciso ser capacitado / mesmo quando duvidam do seu diploma”, o poema expõe a contradição enfrentada por trabalhadores negros no mercado formal. Assim como no caso do poema “Classificados” (2018a), no qual identificamos a oposição entre “ter currículo” e “ser eliminado” explicita a falácia da qualificação como critério imparcial. No caso específico do poema “Anúncio”, o verso “É preciso ser capacitado /

mesmo quando duvidam do seu diploma” reitera que mesmo a qualificação não é suficiente para superar a discriminação racial; mas a ironia é acentuada pelo *enjambement*, ampliando a carga expressiva da lógica perversa da frase, apontando para um cenário em que a educação, inclusive a superior, não garante o reconhecimento social prometido.

Note-se que há momentos em que o poema se aproxima da apóstrofe lírica, especialmente ao endereçar implicitamente a sociedade que perpetua as desigualdades: “Há quem prefira assinar minhas costas / Ao invés da minha carteira de trabalho.” Aqui, o “tu” implícito é, justamente, a estrutura social discriminatória, que é confrontada pelo eu-lírico. Como Kayser (1976) destaca, a apóstrofe lírica surge no encontro entre subjetividade e objetividade, criando dinamismo na composição de valor semântico-histórico: estabelece a imagem poética a partir da evocação histórica da exploração e desumanização de corpos negros no Brasil, enquanto a omissão da carteira de trabalho destaca a negação do reconhecimento formal e da dignidade profissional.

O lirismo do poema “Anúncio” (2019) deixa evidente, assim, que não apenas representa uma queixa individual do eu-lírico, mas uma experiência coletiva racializada dentro do capitalismo brasileiro. Conforme destacam Zullo e Almeida (2024, p. 211), “os trabalhadores negros continuam ausentes das ocupações que oferecem mais possibilidades de valorização e ascensão social”.

Por fim, lemos no poema a estratégia de deslocar o tempo do dia para uma metáfora do esvaziamento do futuro. O verso “Que todo dia é um pedaço da noite que / perde a função...” condensa o efeito de sentido de uma fusão entre tempo e inutilidade, entre um presente estagnado e um futuro que se dissolve antes de se concretizar. A escolha de encerrar o poema com reticências não apenas prolonga esse efeito de suspensão, mas também reforça a sensação de incerteza e desamparo que permeia toda a composição. Ou seja, mais do que um simples recurso estilístico, aponta para uma continuidade histórica não interrompida, de uma lógica capitalista que não supera, mas reconfigura a herança colonial. As reticências, assim, tornam-se marca da repetição, do ciclo não rompido, e da falsa promessa de superação — uma promessa que oculta a permanência estrutural da violência e da exclusão racial na sociedade brasileira.

“NÃO ATIREM NA CABEÇA”

A dimensão da injustiça epistêmica e violência do epistemicídio também são experiências que tensionam a subjetividade lírica, conforme podemos ler no poema “Não mirem na cabeça” (2017a):

Como dói a cabeça
alvejada
pelas ideias que tentam nos convencer.
Descobriram que nunca dominaram
de fato todos os territórios que nos pertencem.
A mente é um território
o qual querem forçar a entrada
e até mesmo nele levantar suas bandeiras.
Vivem um medo do eterno inóspito,
pois não conseguem construir em nossas cabeças
As suas capitânicas hereditárias
E lá é o único território em que não podem
construir senzalas.

Por gentileza, ao atirar
Não nos mirem na cabeça.

Como dói a minha cabeça
O Ori é meu general de guerra
Ouço suas estratégias
Para que não pereçam todas as razões
Que me fazem ainda consciente
Neste mar cheio de pedras
Cujas ondas tentam nos afogar na nossa própria dor

Ou no nosso próprio sangue
(Sankofa, 2017a, s./p.).

O poema organiza-se em blocos distintos, cada um com um arranjo próprio de versos que reforça a sua construção discursiva, totalizando vinte e três versos. A escolha de uma enunciação sentenciosa para abrir o poema — “Como dói a cabeça” — instaura uma afirmação categórica, estruturada de forma a conduzir o leitor a uma experiência concreta de sofrimento. A cabeça é o alvo não apenas de balas, mas de ideias, de projetos de domínio, de estratégias que buscam transformar a consciência em espaço conquistado.

Em nível semântico, é articulada, assim, a metáfora territorial para discutir a violência epistemológica. O eu-lírico não descreve um sentimento vago, mas enuncia uma condição objetiva, um estado de violência que se impõe e cuja dor precisa ser comunicada. A expressão das “capitânicas hereditárias” introduz a imagem histórica que remete à colonização, conferindo um caráter memorialístico. A materialidade da violência

se inscreve no corpo do texto como um espectro, não apenas da repressão física, mas da colonização do pensamento. A cabeça, lugar simbólico da consciência e do pensamento, torna-se alvo de um ataque persistente: ideias que “tentam nos convencer” funcionam aqui como projéteis, investidas para colonização. A metáfora territorial é reforçada pelo campo lexical de ocupação e dominação: “forçar a entrada”, “levantar suas bandeiras” e “senzalas”, promovem um encadeamento de imagens que articula a história colonial brasileira com a violência epistêmica, que se reproduz ainda contemporaneamente.

O poema foi publicado no blog de Juliana Sankofa em março de 2017, apesar de que, ao final do texto, consta a assinatura da autora com a data de 20 de março de 2016. Em novembro de 2017, a poeta publicou um ensaio intitulado *O ambiente acadêmico nos mira na cabeça*, no blog *Blogueiras Negras*, abordando uma série de problemas estruturais e comportamentais que reforçam a marginalização da intelectualidade negra, enfatizando que esse comportamento é uma forma de epistemicídio, que rebaixa as experiências de alunos e alunas negras, dentro do campo acadêmico:

Em meus diálogos com pesquisadores (as) brancos(as) observo uma série de coisas, dentre elas a exaustão de explicação que é exigido de nós, pesquisadores e pesquisadoras negrxs, quando eu percebi que eu havia assimilado como natural esta postura exaustiva de explicitação de coisas que entre interlocutores brancos não era exigido tamanho esforço, atinei que era mais um mecanismo do racismo dentro do ambiente acadêmico. [...] Enquanto mulher negra presente no âmbito das relações acadêmicas da pós-graduação percebo que é visível o desconforto diante do meu discurso coerente acerca das teorias da intelectualidade branca (Sankofa, 2017b, s./p.).

Sankofa utiliza de sua própria experiência, refletindo e denunciando o racismo epistemológico que permeia suas interações acadêmicas, inscrevendo, assim, sua vivência de maneira crítica e estratégica no debate de resistência contra o epistemicídio. E também em um trabalho de resgate histórico e revalorização epistêmica, conforme Gonzalez declarava:

A produção científica dos negros desses países do nosso continente tem se caracterizado pelo avanço, autonomia, inovação, diversificação e credibilidade nacional e internacional; o que nos remete a um espírito de profunda determinação, dados os obstáculos impostos pelo racismo dominante. Mas, como já disse antes, é justamente a consciência objetiva desse racismo sem disfarces e o conhecimento direto de suas práticas cruéis que despertam esse empenho, no sentido de resgate e afirmação da humanidade e competência de todo um grupo étnico considerado ‘inferior’. (Gonzalez, 1988, p. 74).

Diversos poemas e ensaios de Sankofa dialogam diretamente com esse espírito de resistência descrito por Gonzalez. Carneiro (2023) considera necessária a noção de epistemicídio para tratar desse processo de múltiplos modos de anulação e

desqualificação da capacidade cognitiva e confiança intelectual. Segundo a autora, “para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, [configura-se como] um processo persistente de produção da indigência cultural” (Carneiro, 2023, p. 83). Esse fenômeno não se dá de maneira passiva, mas como campo de batalha no qual as escritoras negras reivindicam sua voz e sua historicidade, rompendo com a imposição de silêncio e invisibilidade. Tal campo de batalha encontra um diálogo intertextual poderoso com o poema “A branquitude ama o Cânone” (2023):

[...]
A branquitude ama o Cânone
porque Ele não se parece comigo
O Cânone já levantou a chibata
O Cânone é puro Engenho
O Cânone não entendeu o Machado
Afiado em Lima,
escondeu o pioneirismo de Maria
O Cânone criou sombras,
direcionou o clarão
e definiu entre si quem tinha o mesmo sangue semiótico
para se sentar a mesa
nos chás nas terças-feiras.
[...]
(Sankofa, 2023, s./p.).

Aqui, a crítica ao cânone literário revela como a estrutura dominante impôs exclusões históricas, apagando contribuições de autores negros e autora negras. A afirmação de que “o Cânone não entendeu o Machado” e que “escondeu o pioneirismo de Maria” expõe a seletividade e o caráter excludente da produção cultural hegemônica, sublinhando a violência simbólica que Gonzalez (1988) e Carneiro (2023) reconhecem como elementos centrais do racismo.

Se em “Não mirem na cabeça” (2017a) o eu-lírico buscar a atitude lírica da insurgência contra a tentativa de construir “capitanias hereditárias” no pensamento, já em “Marionetes Negras” (2018b), a enunciação lírica é da constatação de quem não conseguiu resistir. A metáfora do teatro de marionetes denuncia um sistema que mantém pessoas negras como indivíduos subalternizados, produzindo conhecimento sob vigilância branca e sendo reconhecidos apenas quando se encaixam na lógica do ventriloquismo intelectual. A imagem das “marionetes que amam seu ventríloquo” revela uma relação de dependência e ilusão, onde indivíduos, ao reconhecerem que só podem agir “se as mãos que controlam os fios permitirem”, transformam esses fios em uma “veia vital” que perpetua o domínio e a subserviência (Sankofa, 2018b).

Consequentemente, evidencia-se agora a potência dos versos do poema “Não mirem na cabeça” (Sankofa, 2017a). A imagem da “cabeça alvejada” deve ser lida em dois níveis: de um lado, a violência concreta, material, que incide sobre corpos negros, e, de outro, a violência simbólica e epistemológica, que busca erradicar formas de pensamento e conhecimento não hegemônicos. Identificamos uma atitude lírica que se aproxima do que Kayser (1976) descreve como “apóstrofe lírica”, que ocorre quando a manifestação poética não apenas enuncia, mas se volta diretamente contra um “tu”, estabelecendo uma relação de confronto: se na primeira estrofe há uma enunciação da violência, na segunda parte emerge um endereço direto ao atirador, ainda que sob a ironia da expressão “Por gentileza, ao atirar / Não nos mirem na cabeça”. A ironia dessa interpelação reitera o deslocamento discursivo que desmascara a hipocrisia do discurso civilizatório. Como Kayser (1976) observa, há uma diferença fundamental entre a enunciação e a apóstrofe: enquanto a primeira tende a objetivar e descrever, a segunda dá corpo a um embate, criando o efeito de tensão e confronto direto. O fato de Sankofa mobilizar ambas as estratégias fazem com que o poema transite entre o testemunho e a denúncia ativa, recusando a passividade da mera observação.

O lirismo é combativo e insurgente. A estrutura do poema reforça essa dialética de opressão e resistência. Na segunda parte do poema, há uma mudança na atitude lírica: o tom da enunciação se intensifica e se transforma em um discurso de resistência, sustentado por uma dimensão espiritual e ancestral. O verso “O Ori é meu general de guerra” marca uma inflexão decisiva, deslocando a cena do confronto da relação entre dominador e dominado para uma reivindicação do poder interno do eu lírico. Ori possui significado central na cosmologia Yorùbá, implicando a busca do eu-lírico por conexão com forças espirituais e de ancestralidade afrodiaspórica. Como destaca Santos (2020), Orí é a portadora do destino, atuando como mediadora entre o sujeito e a realização de suas potencialidades. A ela é atribuída uma posição superior entre as divindades, sendo considerada determinante para o sucesso ou progresso do indivíduo, já que todo resultado positivo só pode ser efetivado com sua aprovação. Se o epistemicídio busca aniquilar referências e saberes ancestrais, o poema reitera a importância da escuta e da estratégia (“Ouço suas estratégias”), posicionando a tradição intelectual e espiritual negra como força combativa contra esse apagamento.

Dessa maneira, no poema a evocação de Orí como “general de guerra” sugere uma mobilização espiritual e simbólica para a resistência, conectando a subjetividade do eu lírico a uma tradição ancestral, cuja sabedoria e estratégias garantem a resistência do eu

lítico contra os ataques simbólicos (“alvejada pelas ideias que tentam nos convencer”) e materiais (“tentam nos afogar na nossa própria dor / Ou no nosso próprio sangue”).

“CORPO-ÁFRICA”

Assim como em “Não mirem na cabeça”, encontramos a ancestralidade afrodiaspórica também evocada como um elemento de resistência e afirmação em outros poemas de Juliana Sankofa. No poema “Descomplexos” (2015b), publicado em outubro de 2015, a busca pela ancestralidade é explícita, como um retorno ao que foi perdido e negligenciado pela opressão histórica:

[...]
Eu ainda insisto:
Que não quero ser regra
nem muito menos exceção
Quero apenas ser
Sem aqueles complexos, penitenciários ou de inferioridade.
Quero de volta a minha ancestralidade
Minha alma e dignidade
(Sankofa, 2015b, s./p.).

O sistema escravista despojou os negros de sua ancestralidade, impondo uma violência que destruiu suas referências essenciais, como família, território, identidade, língua e religião, além de difundir estigmas sobre suas práticas culturais. O “querer de volta” sugere que a ancestralidade, junto à “alma e dignidade”, é algo que foi violado, mas que ainda se mantém vivo e como algo a ser reconquistado. No poema “Pedras da cidade” (2015c), a menção à ancestralidade aparece especialmente nos versos: “Pois com sorrisos e cantos / Erguerão a ancestralidade e fé como mantos”. A evocação da ancestralidade é associada a um movimento de resistência e elevação espiritual, simbolizada como um “manto” que protege e sustenta as vozes negras na cidade marcada por “pedras” (metáfora para as barreiras sociais e o racismo). O poema sugere que a luta cotidiana das pessoas negras não se restringe ao presente, mas encontra respaldo e força em um passado ancestral que fornece fé, sabedoria e unidade (Sankofa, 2015c).

Desse modo, observamos a ancestralidade se tornar signo da resistência contra a violência racial. Embora não tenhamos exatamente memórias ancestrais afetivas, comunidades afrodiaspóricas e dimensões litúrgicas nas quais a ancestralidade se ritualiza nos poemas, compreendemos que esse signo surge com importância para subjetividade

lítica. Aspecto que ganha força especialmente no poema “Corpo-África”, publicado em 2016, no volume 39 dos Cadernos Negros:

Meu corpo é uma África
e o mundo, um navio negreiro.
Enquanto cantos que não entendo
oscilam dentro de mim,
eu vejo as atrocidades que ainda não tiveram fim.
“Vivemos tempos de Lei Áurea” – assim nos dizem
enquanto socialmente nos constroem
pelo cabelo crespo que adoramos
pela coroa simbólica que levantamos
e se ofendem quando nos amamos.

Meu corpo é uma África
que ainda grita
todos os crimes contra sua terra
e contra sua gente.
O racismo de nossa era
vem junto com uma boca sorridente
que dissimula
e tudo que é negro anula
como contribuição social.

Meu corpo é uma África
meu Ori vive comigo a resistir
Já que não podemos mais permitir
o silêncio a nos chicotear,
nem os discursos com outros termos a inferiorizar o que somos.
(Sankofa, 2016, 194).

O verso inaugural, “Meu corpo é uma África”, configura uma metáfora fundadora, que une o território físico (a África) ao corpo subjetivo, inscrevendo na subjetividade poética uma identidade que transcende o individual e se projeta sobre uma memória coletiva. Essa identificação estabelece uma atitude básica de enunciação lírica, na qual o eu-lírico observa e exprime o mundo externo como projeção de suas experiências internas: “Enquanto cantos que não entendo / oscilam dentro de mim”.

O ritmo do poema, ainda que livre, apresenta uma cadência marcada por pausas estratégicas e repetições que reforçam a oralidade do discurso. Com vinte e um versos, a estrutura do poema apresenta-se em três estrofes, cada qual organizado em torno de um eixo temático específico. Essa organização não apenas sugere um percurso argumentativo, mas reforça a progressão de um discurso que parte da constatação do passado, atravessa a denúncia do presente e culmina em uma afirmação combativa do ser. A musicalidade dos versos emerge especialmente nos encadeamentos rítmicos, como se vê em “oscilam dentro de mim, / eu vejo as atrocidades que ainda não tiveram fim”. A oscilação interna, que remete a um movimento involuntário e persistente, evoca tanto a instabilidade emocional quanto a herança trágica que ainda assombra a poeta. Essa

transição melódica dos versos sugere uma continuidade histórica dolorosa, acentuada pelo *enjambement* ampliando a carga expressiva da frase. A escolha de palavras como “cantos”, “oscilar”, “gritar”, “chicotear” remete a uma musicalidade tensionada pelo seu valor semântico-histórico: “oscilar” remete ao movimento do balanço dos navios negreiros, ao passo que “chicotear” evoca o som do açoite, estabelecendo uma rede de significações em que som e memória se interpenetram (Sankofa, 2016).

No poema, o eu-lírico confronta a violência histórica e sua permanência no presente. A oscilação dos “cantos que não entendo” remete a uma ancestralidade perdida e, ao mesmo tempo, persistente como traço identitário no corpo e na consciência do eu. A construção sintética e categórica dessa abertura antecipa a estrutura de equivalência que será utilizada ao longo do poema, onde a identidade negra se confunde com a história violenta da diáspora africana. A justaposição dessa imagem inicial com a do “navio negreiro” insere a experiência presente dentro de um eixo de continuidade histórica, recusando qualquer ilusão de ruptura entre passado e presente.

O uso reiterado da afirmação “Meu corpo é uma África” funciona como um refrão, fixando a identidade como centro de gravidade da composição. A dimensão da ancestralidade está presente na concepção do conceito de escrevivência elaborado por Evaristo (2020), implicando uma inscrição da experiência vivida como sujeito brasileiro de origem africana, em uma posição marcada por uma “nacionalidade hifenizada”. No caso da autora, essa condição de “hifenização” — que poderia ser lida como fratura — converte-se em potência: a escrevivência torna-se o meio pelo qual a memória coletiva é resgatada, renovada e refuncionalizada:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada (Evaristo, 2020, p. 30).

Dentro dessa perspectiva, nossa impressão é que o poema de Sankofa retoma essa dimensão da ancestralidade e condição de “hifenização” da escrevivência em uma forma de reconciliação negativa. Reconciliação, porque busca recuperar a ancestralidade e o vínculo perdido; negativa, porque não há, em seu horizonte, a expectativa de uma síntese apaziguadora que dissolva as contradições. Pelo contrário, o que está em jogo é a permanência da luta e da celebração simultânea.

Destaque-se que compreendemos que cada reiteração reforça não apenas uma identidade, mas um vínculo inescapável entre o corpo do eu-lírico e um espaço-tempo marcado pela diáspora e pela violência racial. Se na canção lírica tradicional a repetição das “palavras-chave” aprofunda um estado emocional subjetivo, como ensinou Kayser (1976) ao analisar a canção noturna de Goethe (“Wandrer's Nachtlied”), aqui, no poema de Sankofa (2016), a repetição é uma estratégia discursiva que evoca uma ancestralidade coletiva, ecoando o trauma e a persistência da luta contra a opressão racial. É nesse ponto que a relação entre poesia e memória histórica se torna inescapável. O poema não apenas evoca a violência do passado escravista, mas a reinscreve como uma continuidade na experiência contemporânea do racismo: “O racismo de nossa era / vem junto com uma boca sorridente”. A ironia dessa formulação desmonta o mito da democracia racial e da superação do passado colonial, evidenciando a permanência de estruturas opressivas travestidas de cordialidade.

Finalmente, a última estrofe estabelece um ponto de inflexão, rompendo com a passividade do lamento e afirmando uma insurgência: “meu Ori vive comigo a resistir / Já que não podemos mais permitir / o silêncio a nos chicotear, / nem os discursos com outros termos a inferiorizar o que somos”. a presença do Ori, tal como ocorre em “Não Mirem na cabeça”, reafirma a cosmovisão iorubá como parte constitutiva da subjetividade poética. A recusa ao “silêncio a nos chicotear” não é apenas uma recusa à passividade, mas à própria lógica discursiva que tenta reduzir a identidade negra a um lugar subalterno. A referência ao Ori, símbolo da cosmologia iorubá que remete à consciência e ao destino, desloca o poema de um registro exclusivamente político para uma dimensão espiritual, em que a resistência se dá também como afirmação ontológica. Aqui, a atitude lírica se transforma em uma tomada de posição definitiva, um gesto que, segundo Kayser (1976), caracteriza a enunciação como resolução formal: “a resolução representa uma pedra de fecho indispensável que é o que vem dar consistência à construção” (Kayser, 1976, p. 233).

De acordo com o encaminhamento da nossa leitura podemos observar nessa “resolução” da composição uma espécie de imperativo ético. Com efeito, no estudo de Fernandes (2020) sobre produção literária de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento, a autora argumentou, ao abordar a questão da ancestralidade, que existe uma dimensão ética na busca de estabelecer uma conexão entre a experiência afrodiaspórica e a herança cultural africana:

Esse diálogo ocorre especialmente pela intenção ética e estética de definir o ser e estar no mundo a partir de uma perspectiva afrodiaspórica, que busca conectar-se à herança africana (trazida para o Brasil pelos ancestrais das nações bantu, jeje, nagô, dentre outras etnias sequestradas pelo colonialismo português) para reinventá-la e revivê-la hoje. A diáspora fala da saída de um lugar de origem e do trânsito forçado para outro lugar que, justamente por ser forçado, guarda a intenção de retorno à terra natal. Esse retorno, no entanto, é impossível, pois a terra natal se transformou e modificou com o passar do tempo, assim como o sujeito diaspórico também mudou no contato com outras culturas (Fernandes, 2020, p. 66).

De maneira semelhante, podemos compreender a atitude lírica do poema “Corpo-África” de Sankofa (2016). Não apenas denunciando a violência histórica do colonialismo, mas também afirmando a possibilidade de recriar um espaço simbólico de pertencimento e identidade. Conforme argumenta Lorde (2019), ao enfatizar que “a poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade” (Lorde, 2019, p. 42), observamos que a escrita poética não é um mero reflexo da opressão vivida, mas uma forma de reorganizar o campo discursivo e abrir possibilidades concretas de transformação.

JULIANA SANKOFA E A “SUTILEZA” DA POÉTICA DO “COMBATE”

Partindo do materialismo cultural, a poesia de Juliana Sankofa se deixa afirmar como prática cultural ativa, situada em um campo de disputa. A aproximação ao materialismo cultural como orientação teórica nesta análise decorre do modo como a sua poesia se configura, em sua própria tessitura, como parte constitutiva de um modo de vida — não apenas como reflexo de uma realidade exterior, mas como forma que organiza, em linguagem sensível, a complexidade e as violências simbólicas da experiência histórica vivida. Foi possível compreender que o lugar social da subjetividade lírica está inserido nas camadas populares negras. Esse pertencimento, no entanto, não se apresenta como um simples lugar de enunciação, mas como um campo de luta no qual a voz poética se posiciona criticamente nesse campo de disputa. Em entrevista concedida em outubro de 2024, a poeta declarou: “eu faço é guerra, uma guerra contra denominações e cristalizações sobre o que eu sou e o que somos”. Podemos entender a construção desse combate, executado com toda a sua sutileza, como o “antídoto” requisitado por Cuti (2010, p. 41):

Certa mordaca em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por sucessivas gerações. Mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder e a literatura é um dos seus fios que mais oferece resistência, por isso quando vibra ainda entoa loas às ilusões de hierarquias congênicas para continuar alimentando com seu veneno o imaginário coletivo de todos os que dela se alimentam direta e indiretamente. *A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado* (Cutí, 2010, p. 41, grifo nosso).

Sankofa não apenas desafia as tradições que perpetuam as “ilusões de hierarquias congênicas”, mas também reivindica um espaço autônomo para a voz negra, oferecendo uma alternativa estética, política e ética.

A partir da compreensão da construção dos poemas “Anúncio” (2019), “Não mirem na cabeça” (2017) e “Corpo-África” (2016), é possível aprofundar-se sobre o lugar social da subjetividade lírica. Se, conforme Kayser (1976), a expressão lírica pode ser pensada em três atitudes fundamentais — a enunciação, a apóstrofe e a linguagem da canção —, argumenta-se que os poemas analisados transitam entre a primeira e a segunda categorias, construindo um discurso em que a subjetividade se depara com uma realidade histórica brutal, ora nomeando-a, ora interpelando-a. Nesse processo, identificamos a presença de “traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso”, que é uma das características da literatura negro-brasileira, conforme Cutí (2010, p. 12). Muito além de apenas um eu-lírico racializado, temos o dilema de uma autoconsciência étnico-racial operando como princípio estruturante na poesia analisada. Lendo os poemas, percebemos uma elaboração poética singular que reescreve a experiência do corpo negro em diálogo constante com sua ancestralidade e com as marcas indelévels da história. Nessa prática artística, nos deparamos com imagens que condensam, ao mesmo tempo, as feridas e a resistência acumuladas ao longo do tempo. São cicatrizes que não se limitam à dor: carregam em si os sinais de uma sobrevivência insistente, transformada em gesto de agência e memória.

O materialismo cultural entende a cultura como parte integral do processo material da vida social, enfatizando sua ação ativa na estruturação da realidade social. Conseguimos perceber, assim, a própria forma estética dos poemas participando da disputa de forças contra a hegemonia. Buscamos demonstrar como os poemas mobilizam as estratégias formais da poesia lírica não para encerrar-se na interioridade subjetiva, mas para transformar a experiência individual em um discurso coletivo de resistência.

A construção de sua lírica, conforme Sankofa (2024) indicou, em entrevista, sua própria reflexão sobre o processo criativo, funda-se na observação e na reflexão crítica da realidade circundante. Temos assim essa construção marcada por sentimentos,

questionamentos, experiências, violências, o que a escritora Evaristo (2020) apontou como “escrevivência”, visto que a escrita da poeta, assim como de outras mulheres negras, é marcada por experiências da vida cotidiana. De igual modo, os poemas aqui analisados trazem fragmentos dessa escrevivência poética.

De acordo com a nossa interpretação, a subjetividade lírica não se constrói em diálogo com uma elite econômica a ser persuadida, mas em embate com estruturas de poder historicamente impostas à população negra. A presença do Ori, por exemplo, não funciona como um elemento místico descolado da realidade social, mas como parte de uma cosmovisão que compreende a luta e a consciência como princípios estruturantes da identidade negra. O que se verifica não é um desejo de conciliação ou negociação, mas a reafirmação de um campo de disputa, onde o discurso poético não suaviza os conflitos, mas os explicita. Tendo em vista o materialismo cultural, a prática social dessa poesia implica um posicionamento diante da lógica hegemônica, buscando obter “resultado de escolhas feitas por comunidades historicamente situadas e em resposta às mudanças que não são estritamente artísticas” (Cevasco, 2001, p. 152). Diferente de um eu lírico que tenta se inserir no espaço da elite e dialogar em seus próprios termos, aqui a voz poética emerge de um lugar que se sabe marginalizado e que não aceita sua condição como um dado imutável.

No poema “Descomplexos” (2015b), o eu-lírico enfatiza “Negro não fique constrangido / Com a nossa história”, condensando o esforço de desmistificar o constrangimento histórico que os negros podem sentir diante das narrativas dominantes sobre sua história. O constrangimento precisa ser combatido, justamente para que não aconteça, conforme pontuado por Cuti (2010), de desejarem ser brancos por internalizarem o racismo, pois quando acontece esses sujeitos, negros e mestiços, irão “[...] contribuir fortemente para atender à expectativa da hierarquização das raças que a eles mesmos inferioriza” (Cuti, 2010, p. 34).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, pretendeu-se apresentar um estudo crítico da poesia de Juliana Sankofa. Seu projeto poético possui ainda outras características e temáticas que não foram possíveis de abarcar. A sua escrita poética — difundida majoritariamente por meio de um blog pessoal, à margem do circuito editorial — se insere no horizonte de produção cultural

que é, ao mesmo tempo, contestação e expressão das determinações históricas que a atravessam. De acordo com o nosso recorte, o percurso analítico se estruturou a partir da leitura de poemas específicos – “Sutileza”, “Anúncio”, “Não mirem na cabeça” e “Corpo-África” –, cujas temáticas centrais abarcam as relações de trabalho, a violência epistêmica e a ancestralidade afrodiaspórica. Partindo da perspectiva teórico-crítica do materialismo cultural, que compreende a produção artística como parte integrante do processo material da vida social, a abordagem adotada caracterizou-se por uma leitura da atitude lírica nos recursos poéticos e nas estratégias discursivas das composições, articuladas a referenciais teóricos pertinentes a cada tematização presente nos poemas.

Assim, foi possível compreender como a construção do eu-lírico racializado e a estratégia discursiva dos poemas operam um duplo movimento de resistência e constituição identitária dentro da literatura negro-brasileira contemporânea. Os resultados da nossa discussão apontam para a existência de um projeto estético-político que reivindica uma prática social de escrevivência ativa, recusando-se a reproduzir discursos conciliadores e apontando para uma dimensão insurgente, e ainda em desenvolvimento, da poética de Juliana Sankofa. Se lembrarmos do poema “Sutileza” (2015a), com o qual abrimos este artigo, temos na repetição do verso “Eu necessito de sutileza” a indicação e reiteração justamente da busca dessa estratégia. A sutileza de uma produção poética que é um produto elaborado sob um olhar crítico e reflexivo. Uma consciência da cisão entre linguagem e realidade, entre o que se diz e o que se oculta, entre o que se manifesta e o que se silencia, nas múltiplas formas de opressão: contra o racismo disfarçado de civilidade, contra a hipocrisia das elites que se pretendem gentis, contra o silenciamento da palavra negra e a criminalização da resistência. O processo de sutileza dessa autoconsciência étnico-racial implica a amplitude poética da autora, exigindo novas e aprofundadas leituras.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010, p. 103-149.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *Dispositivo da racialidade: A Construção do Outro Como Não-Ser Como Fundamento do Ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUTRA, Paulo. Comovida como o diabo: a poesia (im)publicável de Juliana Sankofa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 70, p. 1-9, 2023.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.
- FERNANDES, Heleine. *A poesia negra-brasileira de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, p. 69-82, 1988.
- LOBO, Luiza. *Segredos Públicos - Os Blogs de Mulheres no Brasil: Ideias Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6ª ed. Tradução: Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider: Ensaio e conferências*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- SANKOFA, Juliana. Sutileza. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2015a. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2015/09/sutileza.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- SANKOFA, Juliana. Descomplexos. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2015b. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2015/10/descomplexos.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. Pedras da cidade. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2015c. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2015/11/pedras-da-cidade.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. Corpo-África. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). *Cadernos Negros 39: poemas afro-brasileiros*. São Paulo Quilombhoje, 2016, p. 194)

SANKOFA, Juliana. Não mirem na cabeça. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2017a. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2017/03/nao-mirem-na-cabeca.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. O ambiente acadêmico nos mira na cabeça. *Blogueiras negras*. 2017b. Disponível em: <https://blogueirasnegras.org/o-ambiente-academico-nos-mira-na-cabeca/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. Classificados. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2018a. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2018/04/classificados.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. Marionetes Negras. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2018b. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2018/05/marionetes-negras.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. *Comovida como o diabo*. E-book, edição da Autora, 2019.

SANKOFA, Juliana. A branquitude ama o Cânone. *Blog Poético - Escritora Juliana Sankofa*. 2023. Disponível em: <https://escritorajulianasankofa.blogspot.com/2023/10/a-branquitude-ama-o-canone-porque-ele.html>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. Para além das letras, minha voz reexiste. *Comunica - Portal de Notícias da UFU*. 2024b. Disponível em: <https://comunica.ufu.br/noticias/2024/07/para-alem-das-letras-minha-voz-reexiste>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANKOFA, Juliana. Entrevista – Notas de escurecimento por escrito. *Instituto Portal Afro*. 2024a. Disponível em: <https://www.portalafr.com.br/notas-de-escurecimento-por-escrito-juliana-sankofa/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANTOS, Nilsia Lourdes dos. *Orí o Orixá maior sob a perspectiva do povo Yòùruba*. 2020. 160 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2020.

SOUZA, Florentina da Silva. Mulheres negras escritoras. *Revista Crioula*, n. 20, p. 19–39, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

ZULLO, Gustavo; ALMEIDA, Pedro. Raça, emprego informal e informalização: uma perspectiva histórica do trabalho no Brasil contemporâneo. *CEBRAP*, Ed. 129, v. 43, n. 2, p. 205-229, 2024.

Recebido em: 15/02/2025

Aceito em: 14/04/2025

Rafael Lucas Santos da Silva: realiza estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM), com financiamento CAPES/PIPD. Doutor em Letras (2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também publicou artigos e capítulos de livros, com destaque para “Figurações do trabalho em Filmes de Plástico” (2024), “Elza Soares, em face da outremização e a busca de um projeto musical de superação da condição de subalternidade” (2021) e “*Violência sistêmico-simbólica e precarização do trabalho em Passageiro do fim do Dia, de Rubens Figueiredo*” (2020).

Homens negros em *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

Black men in Canção para ninar menino grande, by Conceição Evaristo

Luana Gabriela Paslawski
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
paslawskiluana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9022-9287>

Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
mirtiscaser@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9247-8199>

RESUMO

O objetivo é analisar a ficcionalização dos homens negros no romance *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo, observando nos personagens os impactos das opressões de gênero, classe e raça, que os impediriam de exercer plenamente a masculinidade hegemônica patriarcal. Diante da imagem de seres violentos e hipersexualizados que lhes é atribuída, os homens assimilam e reproduzem práticas sexistas, o que reforça a urgência de repensar o modelo de masculinidade hegemônica seguido por eles. Homens e mulheres negros(as) compartilham bases próximas, possibilitando um convívio mais igualitário, já que, em termos de raça e classe, ambos são afetados de forma semelhante. Assim, o romance é apresentado à luz da crítica feminista negra, segundo bell hooks (2022) e Lélia Gonzalez (2020).

Palavras-chave: Conceição Evaristo - *Canção para ninar menino grande*; homens negros; raça; classe; gênero.

ABSTRACT

The objective is to analyze the fictionalization of Black men in Conceição Evaristo's novel *Canção para ninar menino grande*, examining how the characters reflect the impacts of gender, class, and racial oppression, which prevent them from fully exercising patriarchal hegemonic masculinity. Faced with the image of violent and hypersexualized beings attributed to them, men assimilate and reproduce sexist practices, which reinforces the urgency of rethinking the hegemonic masculinity model they follow. Black men and women share similar foundations, enabling a more egalitarian coexistence, as both are similarly affected by racial and class oppression. The novel is presented through the lens of Black feminist criticism, drawing on bell hooks (2022) and Lélia Gonzalez (2020).

Keywords: Conceição Evaristo – *Canção para ninar menino grande*; black men; race; class; gender.

INTRODUÇÃO

O último romance de Conceição Evaristo publicado até o presente momento,¹ *Canção para ninar menino grande*, de 2018, apresenta discussões sobre “[...] as contradições e complexidades em torno da masculinidade de homens negros e os efeitos nas relações com as mulheres negras” (Evaristo, 2022, n.p.). Nele, é narrada a história de mulheres, contadas a partir do encontro com Fio Jasmim, o protagonista do romance, que, apesar do casamento marcado com Pérola Maria, segue em cada parada de uma nova estação em busca de uma satisfação que nunca é plena. Essa história é recolhida por Juventina, uma das mulheres que fazem parte dessa trajetória. Após uma relação de longos anos, ela decide pôr fim ao caso com Fio e sair em busca das histórias de outras mulheres e de entender suas formas de amor, como ensina Constância Lima Duarte:

O resultado dessa experiência será a “Canção para ninar menino grande”, que depois oferecerá a ele. Uma canção composta ‘mais de vocalização e murmúrios do que de palavras’, arrisco dizer, parece ter sido feita de sons emitidos pelo par durante a realização de um ato amoroso e, como tal, a sonoridade teria o poder de acalmar e fazer dormir o homem-criança (Duarte, 2020, 145).

O maquinista de moleira aberta, tido como sem juízo, um sedutor, retoma por diversas vezes a insatisfação com a impossibilidade de alcançar lugares como os brancos, atormentado pela lembrança de não ter sido escolhido para ser o príncipe na infância devido a sua cor, travando assim uma luta simbólica com o branco, a qual descobre que jamais poderá ganhar, pois trata-se de uma disputa desigual.

A partida de Tina marca o começo da mudança de Fio Jasmim, dando conta de suas ações, principalmente no que se referia às mulheres, nesse contexto machista em que, mesmo concedendo certos privilégios aos homens, também os coloca em sérios dilemas. Em síntese, esse romance: “[...] além de explicitar o projeto de escrivência de Conceição Evaristo, propõe ainda a denúncia e questionamento do patriarcado” (Duarte, 2020, p. 137), o que a nosso ver justifica um estudo sobre as possibilidades de recepção da obra.

¹ O mais recente livro da autora não é um romance. *Macabéa: Flor de Mulungu*, ilustrado por Luciana Nabuco, foi lançado pela Oficina Raquel em novembro de 2023. Trata-se de uma versão ampliada do conto publicado no livro *Extratextos 1: Clarice Lispector – personagens reescritos*, organizado por Vera Giaconi e publicado pela Oficina Raquel em 2012.

Ressaltamos a complexidade dos personagens que constituem o romance, sempre apresentando mais de uma faceta ou justificativa por trás de seus atos e não permitindo conclusões precipitadas. São essas nuances que despertam interesse de entender os personagens homens negros. Em se tratando do lugar de fala da autora, sua literatura é centrada em personagens mulheres, mesmo assim, apresenta personagens masculinos importantes para a construção narrativa. Há um cuidado da autora em retratar o homem negro para além dos estereótipos frequentemente relacionados a eles, problematizando-os e rompendo-os, construindo, com essa estratégia, personagens masculinos que ocupam posições de destaque dentro da narrativa. Nessa direção, a autora afirma:

Não quero colocar os homens só na situação de derrota ou na posição de sujeitos cruéis, em textos de minha autoria. Eles têm também histórias de dor e de suplantação dos sofrimentos. Também me incomoda a ausência de heróis negros na literatura; tenho de encontrar uma maneira de dar um protagonismo aos homens negros (Evaristo, 2020, p. 43-44).

Ao analisar as relações entre homens e mulheres negros(as), a escritora considera: “As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam” (Evaristo, 2009, p. 18). Para a filósofa Lélia Gonzalez (2020), esse “não atinar”, em certos momentos, ocorre devido ao sexismo proveniente da reprodução da ideologia dominante sexista por esses homens. No entanto, homens e mulheres negros/as compartilham de bases muito próximas, permitindo estabelecer um plano mais igualitário de convivência, porque, em se tratando das opressões de raça e classe, ambos são afetados de maneira muito semelhante.

Considerando as experiências de Fio Jasmim e os maquinistas, o objetivo geral deste artigo é examinar a ficcionalização dos homens negros no romance *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo, com ênfase nas opressões de gênero, raça e classe, em busca de comprovar a hipótese de que há momentos em que os homens negros não se dão conta do sexismo enfrentado pelas mulheres. Para comprovar tal conjectura, apropriamo-nos da colocação feita pela própria Evaristo (2009). Analisamos as opressões de classe e raça, que afetariam ambos os sexos de maneira semelhante e que podem apresentar explicações para entendermos suas ações; em seguida tratamos do ponto de divergência, o de gênero, partindo sempre dos personagens do romance.

RAÇA E CLASSE: ORIGEM DOS PAPÉIS QUE RESTRINGEM

A partir das discussões levantadas por bell hooks em *A gente é da hora: homens negros e masculinidade* (2022), pensamos as condições que impedem os homens negros de exercerem com plenitude a masculinidade hegemônica patriarcal, as dimensões raciais e de classe, e que, consequentemente afetariam suas relações com as mulheres negras. Segundo a autora, “Na cultura patriarcal, todos os homens aprendem um papel que restringe e confina. Quando raça e classe entram em cena junto com o patriarcado, os homens negros suportam as piores imposições da identidade patriarcal masculina de gênero” (Hooks, 2022, p. 33). Desse modo, os homens negros enfrentam questões que lhes impossibilitam dispor dos “benefícios” de ser homem em uma sociedade patriarcal, por não se encaixarem nas demais diferenças dominantes.

Entendemos que a noção de raça, segundo autores como Quijano (2005), refere-se a um conceito que depende do contexto histórico e social, moldando as relações de poder de cada época. Embora a questão de classe seja central para pensarmos as sociedades capitalistas, em que estamos inseridos, ela não é o único entrave nas relações, Conflitos raciais, sexuais, religiosos e culturais existiam antes do surgimento do capitalismo e, ainda que adquiram nele novas formas, não terão fim junto dele. Por isso, é necessário conhecer as lutas de raça e de gênero para entender o capitalismo, já que o domínio de classe integra também a intersecção de opressões. Sobre isso, Gonzalez observa:

O privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra. E não estamos nos referindo apenas ao capitalismo branco, mas também aos brancos sem propriedade dos meios de produção que recebem seus dividendos do racismo. [...] não é por coincidência que a maioria quase absoluta da população negra brasileira faz parte da massa marginal crescente [...] (Gonzalez, 2020, p. 46).

Em *Canção para ninar menino grande* (2022), a história do protagonista Fio Jasmim é contada à medida que conhecemos cada nova mulher a cruzar seu caminho, mesmo que a maioria delas entrem e saiam de sua vida mais rápido do que o trem conduzido por ele. A narrativa inicia e encerra com Tina, com quem ele mantém uma relação extraconjugal durante 35 anos, e quem compõe e dedica a ele a música que intitula o livro (Duarte, 2020).

Nesse personagem observamos uma certa dualidade, visto que ele expressa a figura “[...] do homem conquistador e do conquistado; do sedutor e do seduzido; do assediador e da vítima de assédio” (Duarte, 2020, p. 138). Um aspecto que merece destaque é o nome do protagonista, um elemento que sempre tem muito a dizer nas obras de Evaristo. Embora Ferdinand de Saussure tenha defendido em seu *Curso de linguística geral* (2006) a arbitrariedade do signo, e essa postura parece acordada pelas várias correntes linguísticas, essa arbitrariedade, talvez, não se aplique aos nomes próprios de pessoa. De acordo com David Lodge (1998, p. 65) a escolha dos nomes do(a)s filho(a)s obedece ao desejo de que o nome seja benfazejo e possa beneficiar de alguma forma o nomeado. Para o autor o mesmo acontece na ficção, onde os nomes adotados pelo autor se relacionam com as características das personagens. É o que se pode constatar no nome Fio: conforme o caminhar da narrativa, a sucessão de acontecimentos que colocam em questão a masculinidade aderida por Fio, o que pode estar relacionado às prováveis conotações de seu nome: “[...] fio-corte de um instrumento; e jasmim-flor, que remete à sensualidade e ao erotismo do perfume que melhor se revela à noite. Sem esquecer que ‘fio’ é ainda a corruptela de filho – que permanece para sempre dependente e imaturo...” (Duarte, 2020, p. 138). Nesse último ponto destacado por Duarte, vemos que, até certo momento, Jasmim segue de fato sendo dependente e imaturo, tido como o menino sem juízo de moleira aberta.

Outro aspecto importante referente ao nome é apresentado no sobrenome utilizado pela família de Neide Paranhos da Silva, a primeira mulher a ter sua história contada. O “Paranhos” é herdado por sua família durante a escravização; o que chama atenção é o fato de no caso de Neide ser subvertido o sentido inicial apresentado por Duarte (2006), em que era atribuído o sobrenome da família escravocrata aos escravizados para identificá-los enquanto seus. Para a família de Neide, manter o sobrenome representa uma reivindicação daquilo que foi conquistado às custas dos seus:

A manutenção do nome dos descendentes dos antigos colonizadores, cuja família era tradicional na cidade, para o clã descende de africanos escravizados, ganhara um sentido de enfrentamento aos brancos ‘Paranhos’. Para além de ser um destino histórico, era uma velada reivindicação de uma fortuna familiar dos brancos, que em grande parte era de pertença dos negros ‘Paranhos’ (Evaristo, 2022, p. 23).

Tal qual o sobrenome “Silva”, ter o sobrenome Paranhos expressa a impossibilidade de resgatar seus nomes de origem africana, faz parte também de uma afirmação contra as injustiças enfrentadas pelos sujeitos escravizados e seus

descendentes, aqueles que têm suas origens apagadas. Não por acaso, é dentro desse contexto que Fio recorda o episódio da infância ao pensar nos pés de Neide, referência ao conto de Cinderela. Agora ele tinha na sua presença uma “Cinderela negra”, e, diferente da lembrança que o amargurava, poderia ser o Príncipe negro:

Se naquele dia, quando tinha apenas oito anos de idade, a professora, Dona Celeste, depois de ter contado a história da Cinderela, impediu que ele encarnasse o papel de príncipe, chamando, para o jogo cênico, um menininho loiro, ele agora poderia ser tudo. Seria então o Príncipe Negro da noite e encontraria tantas mulheres, tantas cinderelas, quanto o seu coleguinha branco, com certeza, estava encontrando na vida. Eles eram homens. E, que surgissem na sua frente. Eram iguais, ele o homem branco, assim pensava Fio Jasmim... (Evaristo, 2022, p. 22).

Esse excerto revela a mágoa guardada por Jasmim diante daquilo que, por um certo tempo – como enuncia a narradora –, não percebia. Ele até poderia ser homem como o branco, mas mesmo compartilhando o gênero isso não seria suficiente para torná-los iguais. Fio segue em busca de reparar esse episódio enfrentado quando criança, utilizando aquilo que ele enquanto homem negro poderia usufruir a seu favor: o sexo, como arma para alcançar o fim que deseja, conquistar muitas mulheres e, por meio disso, enfim igualar-se ao branco. A afirmação de sua masculinidade e seu potencial para conquistar mulheres não se dá unicamente por essa razão, da mesma maneira que observamos em Luandi, personagem de *Ponciá Vicêncio* (2017), o pai de Fio Jasmim, Máximo, ocupa o lugar de modelo a ser seguido e, como veremos adiante, esse personagem influencia os atos do filho por meio de suas práticas e ensinamentos.

Outros homens que endossam as práticas do rapaz são seus companheiros de trabalho, os maquinistas, mais velhos e experientes, que se divertem com as aventuras do jovem, como se de alguma forma eles fizessem parte das proezas. Contudo, quando em uma de suas aventuras esquece o tempo e atrasa a partida do trem, Fio é severamente repreendido pelos maquinistas. Não tendo como justificar o primeiro atraso em cerca de cem anos da Companhia Ferroviária Nacional, o erro de Fio é tachado de inconcebível no comentário da narradora:

Máquinas estragam, trilhos partem, ribanceiras despencam, águas invadem estações...Homens não podem falhar, não podem perder a hora e, se adoecerem, devem avisar antes para serem substituídos ou então trabalhar doentes, para morrerem segundos depois, ao deixarem o posto de trabalho. Como Fio Jasmim cometera tamanha irresponsabilidade? Aquilo não era papel de homem, não era... E essa foi a única vez, em toda a carreira profissional de Fio Jasmim, em que ele perdeu a hora de trabalho. Ele sabia o tamanho de seu erro. Seu pai, seus tios, seus primos mais velhos, todos os homens de sua família eram homens de trabalho. Homens de ferro, de barro não, pois barro quebra... (Evaristo, 2022, p. 48-49).

O trecho do romance contempla o que Vergès (2020) afirma serem os “corpos-húmus do capitalismo”: a sociedade patriarcal capitalista não é afetada por esses homens e mulheres, cuja vida é considerada supérflua; pelo contrário, devem morrer, caso seja preciso em função do bom funcionamento de seu trabalho. E, podemos estabelecer um diálogo com *Ponciá Vicêncio* (2017), na menção aos homens de barro que, diferentemente dos de ferro, aqui identificados, se quebram. Essa imagem ainda pode ficar mais evidente ao pensarmos no homem de barro que representaria o avô feito por Ponciá –, uma vez que quebra, em vários sentidos: ao não cumprir com o seu papel masculino de sustento e proteção, ao sucumbir ao desespero e tentar tirar a própria vida, ao matar a esposa, ao tornar-se um estorvo incapaz de sustentar a si próprio. O que se espera de um homem (Fio representa esse homem) em uma sociedade patriarcal racista, é que ele desempenhe o papel desse poder em seu lar e performe características estereotípicas atribuídas ao negro.

A partir das condições discutidas, buscamos destacar a complexidade daquilo que compõe as vivências desses sujeitos negros perpassada por questões de classe e raça, categorias que não se excluem entre si, mas se acumulam.

HOMENS NEGROS E MASCULINIDADE HEGEMÔNICA

Assim como os brancos, os homens negros também utilizam seu privilégio de gênero, ainda que limitado por questões de raça e classe. Veremos os desdobramentos dessa imersão na masculinidade hegemônica que, por vezes, levaria a uma adesão a práticas patriarcais e opressivas, focando em dois aspectos importantes no romance relacionados à masculinidade negra: as práticas de violência contra mulheres (violência patriarcal) e a sexualidade compulsiva (hipersexualidade).

Como apontado por Miriam C. dos Santos (2018), pode-se identificar nas obras de Evaristo uma problematização dessas práticas de violência, uma vez que não aparecem enquanto característica natural inerente aos indivíduos, mas sim na construção dessa identidade afetada pela masculinidade hegemônica, o que provoca a possibilidade de mudança dos personagens ao longo da narrativa. Tudo isso é apresentado a partir do projeto estético de Evaristo que repercute uma coletividade.

Violência e patriarcado

Utilizamos aqui o conceito de bell hooks de violência patriarcal que consiste: “[...] na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva” (Hooks, 2021, p. 116). Esse conceito é utilizado para reforçar a conexão com a dominação masculina, diferenciando-o da chamada violência doméstica, frequentemente tratada como uma forma de violência de menor letalidade em comparação àquela que ocorre fora da vida privada, mesmo sabendo que a maior parte dos casos de violência física e assassinatos de mulheres acontece em seus próprios lares (Hooks, 2021).

Em *Canção*, Tina ou Juventina Maria Perpétua, uma das mulheres que fizeram parte da vida de Fio, relata aquilo que sabia sobre o sexo masculino:

Da mãe, sempre escutara que homem era o bicho mais perigoso, principalmente se fosse muito bonito. E completava a fala dizendo que eles não passavam de meninos grandes que viviam agarrados às saias das mulheres em busca de proteção ou de brinquedos. Brinquedos esse em que, se a mulher não cuidasse, não desconfiasse ela mesma, o corpo dela poderia se transformar em joguinho nas mãos deles. [...] Os julgamentos a respeito delas eram mais variáveis; apresentadas sempre como mais humanas, a não ser quando abandonavam os filhos (Evaristo, 2022, p. 89-90).

Nesse excerto do romance, é reforçada a imagem socialmente construída a respeito dos homens, com destaque para sua imaturidade e para os desejos da carne, enquanto as mulheres são associadas a uma imagem de benevolentes, em razão do papel esperado da maternidade, uma função que lhes concede algum prestígio, por isso, quando esse imaginário de ser de fato mãe não se concretiza, a humanização atribuída à mulher se desfaz.

A partir de Oyěwùmí (2020) podemos pensar que para homens e mulheres negras, em se tratando dos papéis de cada um dentro da organização familiar, pode haver dinâmicas não baseadas na concepção eurocêntrica, uma vez que vêm de contextos plurais, neste caso, composto por sujeitos ex-escravizados e seus descendentes. Nesses espaços, cultivaram-se, mesmo durante a escravização, antigas organizações – com alterações ao longo do tempo – que podiam ou não ter passado por uma estruturação com base no gênero. Exemplo disso é observado em comunidades de religiões de matrizes africanas e em outros espaços da cultura negro-brasileira, de acordo com Gonzalez (2020), onde a mulher negra desempenha funções de destaque.

Além disso, esse modelo feminino forte, marcado por influência da mãe, se dá também pela ausência, não apenas do pai e do irmão, mas da figura masculina em geral. Esse aspecto é destacado quando se trata da infância de Tina:

Do pai, Tina nada conhecia, tivera poucos contatos com ele na infância. E, assim que foi ficando mocinha, a mãe a proibiu de falar com ele. Tina não se incomodou, o pai não lhe fazia falta, estava acostumada com a inexistência dele. Como não tivera a presença da figura paterna nem a proximidade de outros homens, como padrasto, avôs, tios ou qualquer parente masculino, Tina cresceu desconhecendo os homens. Sua mãe, tias, irmãs, primas e amigas compunham o seu mundo bipartido. As mulheres aqui, os homens lá longe, afastados (Evaristo, 2022, p. 90).

Essas mulheres crescem com uma percepção diferente sobre gênero, seja por papéis fora dos padrões ou pela própria ausência de um modelo masculino. Isso em parte se deve a um processo que tem seu início ainda durante a escravização, gerando papéis de gênero ainda mais problemáticos. O discurso da emasculação dos homens negros decorre da ideia de que eles eram “[...] simbolicamente castrados porque as mulheres negras cumpririam, muitas vezes, o papel principal de provedora da casa [...]. Nem todas as famílias negras se preocupavam com o fato de as mulheres negras ganharem mais, desde que os homens negros controlassem esses ganhos” (Hooks, 2022, p. 54). Não se tratando apenas das mulheres que trabalham ou não fora de casa, mas sim do controle dentro da esfera privada que é retido, muitas vezes, na mão de seus companheiros. Portanto, “[...] os homens negros que estão mais preocupados com castração e emasculação são aqueles que absorveram as definições patriarcais supremacistas brancas de masculinidade” (Hooks, 2022, p. 55).

Nas palavras de Heleieth Saffioti (1987, p. 29), “[...] a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina”. Considerando as especificidades da masculinidade negra, a hierarquia baseada no gênero assume a forma de uma máscara no intuito de reprimir os impulsos que não seguem o padrão determinado. Esses papéis de gênero são naturalizados por meio de diferentes mecanismos, que vão desde leis, propagandas, educação no âmbito escolar e familiar, dentre outros.

Ainda que haja essa supremacia masculina aparente no discurso de Fio, as mulheres com quem se envolve não naturalizam a subordinação feminina. Neide Paranhos desejava um filho de Fio, nada mais, mesmo sendo ele o conquistador, é ela que determina a única coisa que queria de um homem, um filho. Angelina, ao ser enganada por Fio, com quem acreditava que casaria, um sonho que tanto desejava realizar, acaba

por tirar a própria vida. Contudo, Pérola Maria, sua esposa, desempenha o “papel da mulher”: a boa mãe e esposa, que suporta as relações extraconjugais de Fio: “[...] pouco resta a ela a não ser parir, e fazer de seus filhos a razão de sua existência” (Duarte, 2020, p. 141). Fio apenas consegue ocupar esse lugar masculino de poder e cultivar o sentimento de superioridade em relação às mulheres porque, em seu lar, há uma mulher, Pérola, que é por ele assujeitada.

Portanto, é o espaço privado que homens sem poder na vida pública encontram para exercer seu domínio e como reitera Segato (2021; 2018), o homem colonizado que parte da massa proletária sofre a pressão do capital em seus empregos precários e tem a chance de dentro desse espaço ocupar o posto de representante dessa mesma pressão colonizadora. Assim, ao tirar o espaço privado da responsabilidade do público, despolitizando-o, as mulheres, que estão mais suscetíveis aos acontecimentos nele desenrolados, não possuem voz política, logo, o cotidiano doméstico fica vulnerável ao poder desse representante.

Mesmo que o sexismo esteja presente entre aqueles que enfrentam juntos outras opressões, a interseccionalidade das categorias de gênero, raça e classe revela que o lugar ocupado pelo homem negro é controverso. Quando associamos o sexismo e o racismo aos homens negros, como explica Bairros (1995), há uma distorção nas condições masculinas de privilégio, que, na realidade, estão ausentes nas masculinidades marginalizadas:

A percepção de que o homem deve ser, por exemplo, o principal provedor do sustento da família, o ocupante das posições mais valorizadas do mercado de trabalho, o atleta sexual, o iniciador das relações amorosas ou agressivo não significa que a condição masculina seja de superioridade incontestável. Essas mesmas imagens cruzadas como racismo reconfiguram totalmente a forma como homens negros vivenciam gênero. Assim o negro desempregado ou ganhando um salário minguado é visto como o preguiçoso, o fracassado, o incapaz. O atleta sexual é percebido como um estuprador em potencial, o agressivo torna-se o alvo preferido da brutalidade policial. Só que estes aspectos raramente são associados aos efeitos combinados de sexismo e racismo sobre os homens que reforçam o primeiro na ilusão de poder compensar os efeitos devastadores do segundo (Bairros, 1995, p. 461).

Contudo, no que se refere aos pontos de divergência, os quais são significativos por diversas razões, as mulheres negras seguem sendo as mais atingidas por esse sistema. A violência desferida contra as mulheres pode ser lida a partir do seguinte entendimento de Fanon (2020), que recorre ao conceito de catarse coletiva: “Em qualquer sociedade, em qualquer coletividade, existe, deve existir, um canal, uma porta de saída, por onde as energias acumuladas sob a forma de agressividade possam ser liberadas.” (Fanon, 2020,

p. 161), portanto, sempre haverá a necessidade de encontrar maneiras de lidar com essa energia. Hooks apresenta como a violência cometida por homens contra mulheres alcançou um grande destaque na mídia estadunidense em casos como de O. J. Simpson, evidenciando a importância de abordar a interseccionalidade de raça, gênero e classe na análise de casos de violência doméstica, além de examinar o papel dos meios de comunicação na construção de narrativas sobre crime e justiça. Mesmo assim, não eram questionadas as razões por trás desses acontecimentos:

O pensamento sexista continua a apoiar a dominação masculina e a consequente violência. Como uma multidão de homens desempregados e da classe trabalhadora dentro do patriarcado de supremacia branca não sente que tem poder no trabalho, eles são incentivados a sentir que o único lugar onde terão total autoridade e respeito é em casa. Homens são socializados por grupos de homens de classe dominante a aceitar a dominação no mundo público do trabalho e acreditar que o mundo privado da casa e dos relacionamentos íntimos vai restaurar neles o senso de poder, que eles equiparam à masculinidade (Hooks, 2021, p. 120-121).

A postura sexista do homem negro é compreendida aqui enquanto forma de suprir os efeitos do racismo e da posição ocupada na hierarquia social, resultando em sua incapacidade de atender às expectativas do papel de homem criado pela masculinidade patriarcal. Outra característica marcante nos personagens masculinos, frequentemente associada ao que se convencionou atribuir à sua “natureza”, é a habilidade de esconder as emoções. Embora muitas vezes vista como uma demonstração de força, essa habilidade é, na verdade, reflexo de problemas históricos e sociais, como a escravização do povo negro, o racismo estrutural e a imposição da masculinidade hegemônica, todos associados ao controle social. Sobre isso, Constância Duarte afirma “[...] permanece preso ao estigma de ser macho, de não revelar fraquezas e negar qualquer frustração, pois desde cedo aprendera a engolir o choro e deixar de lado qualquer sentimento menos másculo. Os benefícios do patriarcado via de regra têm um custo, e um dia ele terá que pagar” (Duarte, 2020, p. 138).

No caso de Fio Jasmim, essa característica é especialmente destacada: uma habilidade adquirida ao longo dos anos, que se aplica tanto à tristeza quanto à felicidade, manifestando-se na capacidade de mascarar aquilo que sente.

Um ponto importante a ser considerado, partindo de hooks, é que “[...] homens não são as únicas pessoas que aceitam, perdoam e perpetuam a violência, que criam essa cultura de violência. Insisto que mulheres devem assumir a responsabilidade do papel delas na aceitação da violência” (Hooks, 2021, p. 121). Nesse sentido, as mulheres

desempenham um papel significativo na perpetuação ou transformação dessa cultura. Entre os espaços fundamentais para promover mudanças está a maternidade, que, embora não deva ser idealizada, oferece uma posição estratégica para romper com a chamada *pedagogia da crueldade*. Esse conceito, elaborado por Segato (2021), descreve o papel assumido pelo homem colonizado que, ao interiorizar os valores opressores da colonização, se torna um “colonizador portas adentro. Trata-se do homem da classe trabalhadora que, apesar de ser explorado diariamente, reproduz dentro do lar as mesmas dinâmicas de opressão. Dolores, uma das mulheres que cruzam o caminho de Fio e com quem ele teve filhas, reflete sobre as figuras materna e paterna a partir de suas vivências ao cuidar das crianças:

A mãe caminhou até o quarto das duas, elas dormiam na mesma posição do pai, sem nunca ter contemplado o sono ou o rosto dele. Que pai inventar para as filhas? Que mãe ser para as filhas? Ela não era invenção, era concreta, era palpável na vida das meninas. Como ser então? Como ser então? O pai nunca seria, como nunca foi o pai dela, vítima da brutalidade do avô Belizário. E o pai das meninas? Não era por quê? As meninas não terem pai, a culpa era dela por essa falta, essa ausência na vida de suas filhas (Evaristo, 2022, p. 75).

Dolores pensa na ausência da figura paterna e sua importância, mas considera a relação complexa de encontros e desencontros vivida com os homens. É de se destacar na escrita de Evaristo a consideração de que mulheres negras não devem agir como algozes dos homens negros, pois a sociedade já desempenha esse papel, postura defendida pela autora em entrevista concedida ao *Mano a mano* (2023). Mesmo havendo uma distinção significativa entre as opressões enfrentadas por ambos os sujeitos negros, faz-se necessário um cuidado ao tratar dessas diferenças. Vale lembrar que são os homens as primeiras vítimas da lógica patriarcal, impondo suas organizações hierárquicas que se iniciam desde o ambiente familiar, preparação para o instante em que começam a integrar a sociedade (Segato, 2018).

A sexualidade compulsiva

Com a colonização, a sexualidade também foi ressignificada dentro de um âmbito moral, fundamentada na visão colonial que instituiu a ideia de pecado. Nesse contexto, como aponta Segato (2021, sem página): “A exterioridade colonial-moderna – que inclui a exterioridade da racionalidade científica, a exterioridade gerencial e a exterioridade que busca expurgar o outro racializado, como discutiram Aníbal Quijano e Walter Dignolo – tem o caráter pornográfico no olhar colonial.”

Essa perspectiva atribui um significado sexualizado ao corpo racializado, reforçando um sistema de controle e exclusão. Dessa forma, o diferente passa a ser enquadrado dentro daquilo que o colonizador conhece: quando mulheres apresentaram comportamentos entendidos por eles como masculinos, elas foram definidas como masculinizadas, enquanto homens com características consideradas femininas eram vistos como feminilizados, ainda que nenhum deles seja considerado de fato homem ou mulher. Nesse processo, homens e mulheres negros foram presos a representações estereotipadas, que os identificavam como figuras objetificadas ou como aqueles que objetificavam sexualmente o outro (Conrado; Ribeiro, 2017, p. 79).

A hipersexualização, inicialmente um estereótipo atrelado ao homem negro, tornou-se, após sua internalização, parte de uma ideia de “ser homem”. Esse processo contribui para a criação de uma imagem de controle sobre esses corpos, como observa Collins (2019, p. 136), pois estabelece de forma prévia o que ele deve ser. Assim como vimos a relação do homem negro com a violência, partimos agora para tratar de sua sexualidade, marcada também na literatura por representações caricatas.

Fanon descreve no contexto antilhano como perdura a concepção colonial de que “[...] o negro tem uma potência sexual alucinante” (Fanon, 2020, p. 172). Essa ideia associa o homem negro a uma de sua suposta obsessão com o órgão sexual e à necessidade de possuir uma potência assombrosa, concebida como símbolo de uma superioridade que, na verdade, é fruto do desejo branco. Embora o autor lembre que essa superioridade não é real e que todos sabem disso, a questão é que essa percepção foi naturalizada na compreensão daqueles que o pressupõem (Fanon, 2020, p. 173).

Diante dessa crença, alguns homens aderem ao imaginário do negro como sujeito insaciável, representante da força e da potência sexual. Fio Jasmim exemplifica essa figura ao viver dentro das expectativas do imaginário colonial e patriarcal. Desde jovem, ele aprende que sua virilidade é seu maior atributo, repetindo o comportamento do pai, Máximo Jasmim. Nessa lógica, Fio é levado a desviar a consciência dos sofrimentos que causa às mulheres com quem se relaciona, direcionando as ardências da consciência para as ardências da carne:

Fio Jasmim, com os seus vinte anos, em vésperas de casamento com Pérola Maria, já tinha conhecido várias mulheres. Ele gostava da liberdade daquelas que se diziam e que se portavam como livres. Como o pai, Máximo Jasmim, ele repetia que o homem, o macho, nada tinha a perder. Os maquinistas, homens mais velhos, tendo idade inclusive para serem pais do moço, parabenizavam o gosto do rapaz por mulheres. Diziam que o jovem ajudante de maquinista trazia em si algo rijo, inquebrável como os ferros do trem de

ferro. E gargalhavam até se contorcerem com as piadinhas insossas que criavam, cuja base provocadora do riso era sempre o duro ferro dos homens a açoitar as mulheres (Evaristo, 2022, p. 20).

Fio, longe de ser um herói, é um personagem que nos confronta com as controvérsias do mundo masculino, onde os homens crescem internalizando práticas sexistas. Por meio de seus modelos, o pai e outros mais velhos, ele incorpora o valor de sua virilidade, servindo ao mecanismo de dominação baseada no gênero, internalizado por meio de reafirmação constante de princípios e atitudes (Duarte, 2020). Ele segue assim em busca de mulheres: “[...] em sua necessidade de desejar e ser desejado, como se a posse do feminino fosse imprescindível para alimentar seu narcisismo” (Duarte, 2020, p. 142). É na busca por seguir os passos dos homens que o rodeiam que Jasmim identifica o mandato da masculinidade, que, diferente da feminilidade, é uma posição hierárquica valorizada e, assim como um título, pode ser mantido ou não (Segato, 2018). Nesse sentido, quando Fio sofre um acidente, a preocupação de proteger recai sobre aquilo que o faz sentir-se homem:

Ainda bem que as coisas mais importantes do corpo dos homens e das mulheres ficavam entre as pernas. Já pensou se Fio Jasmim tivesse com o tombo amassado os ovos e não machucado a cabeça? Como haveria de ser? As mulheres não iam querer mais nada com ele? Homem desmiolado continua sendo um homem. Agora, um homem com os ovos amassados não passaria de um galo velho inútil para qualquer galinha, até as velhas (Evaristo, 2022, p. 78).

Nesse excerto, fica evidente a redução do sujeito ao órgão sexual, a parte passa metonimicamente a valer pelo todo, Fio apenas poderia ocupar a posição de privilégio – com suas ressalvas ao privilégio de fato obtido por homens negros – enquanto pudesse performar o ato sexual. E esse desejo sexual não deve partir de outro lugar senão do homem. Collins (2019) argumenta:

Como a Jezebel ou hoochie é construída como uma mulher cujo apetite sexual é, na melhor das hipóteses, inadequado e, na pior, insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma “aberração”. E, como uma aberração, seus parceiros sexuais também passam a ser estigmatizados. Por exemplo, a hipermasculinidade frequentemente atribuída aos homens negros reflete certas crenças acerca do apetite sexual excessivo deles. Ironicamente, o apetite sexual excessivo de Jezebel a masculiniza, porque ela busca sexo da mesma forma que um homem (Collins, 2019, p. 157).

Quando Fio conhece Aurora, moça que assim como ele é apreendida como desprovida de juízo: “Ela sentiu um leve vazio, um ligeiro afundamento no crânio de Fio Jasmim. [...] Descobriram-se. Tinham a moleira aberta [...]” (Evaristo, 2022, p. 47).

Verifica-se que, enquanto é esperada de Aurora uma mudança em suas ações, sendo castigada por não se adequar ao comportamento feminino esperado, como ao tomar banho nua nas águas do Rio Naipã, não se exige contenção dos homens que a seguem para observá-la. Alguns desses homens até se envergonhavam de suas próprias ações, enquanto outros: “[...] como audaciosos machos, achavam que não precisariam e nem conseguiriam se educar. Eles eram homens, homens!” (Evaristo, 2022, p. 43). A transgressão masculina é aceita ou, no mínimo, vista como algo impossível ou desnecessária de ser corrigida. À mulher cabe o dever de resguardar a sua honra e a da sociedade em que vive.

Entendemos que, para os homens retratados na obra, as restrições são poucas ou praticamente inexistentes, aspecto que se confirma com a gravidez de Neide, mais uma das mulheres de Fio, quando, mesmo entendendo e reforçando práticas masculinas controversas, aprendidas, por sua vez, com o seu próprio pai, o pai da moça tem uma reação também patriarcal, pois se um homem engravida a uma “filha de família”, ele deve responsabilizar-se:

O pai dela, cabisbaixo e envergonhado da natureza masculina, que era a dele, recordou de sua juventude sempre arriscada junto às mulheres, e dos severos conselhos de seu pai. Aos homens honrados, tudo é permitido, menos engravidar uma moça de família e, se tal vergonha acontecesse, a solução seria o casamento para reparar o erro. Ele havia folgado com várias mulheres, nem cuidado tomava, pois todas já estavam na vida. E quando sentiu que era a hora, aos vinte e três anos, se casou com Floripes, a escolhida para ser a mãe de seus filhos. Havia feito tudo direitinho, e da mesma forma educava os seus dois filhos homens (Evaristo, 2022, p. 28).

Do ponto de vista do pai, a única restrição era aplicada às mulheres consideradas “honradas” para casar-se, e os filhos resultantes das relações com aquelas que estavam “na vida” já não seriam seus. Além disso, a forma com que trata essa liberdade quase irrestrita acaba por se transformar em uma norma, a ponto de entender a relação sexual como uma prática obrigatória. Um exemplo disso ocorre quando Fio, após perder a hora com Aurora, causando o atraso da linha férrea, decide, na próxima cidade, não se envolver com nenhuma mulher para evitar repetir o erro. Essa decisão, porém, gera questionamentos dos maquinistas, que, diante de uma atitude tão incomum para alguém jovem como Fio, perguntam se ele seria “mesmo homem”. Nesse comentário, assim como na passagem a seguir, fica evidente a necessidade de confirmação da masculinidade perante os pares, como mencionado por Segato (2021): “Descer era sempre encontrar algum corpo de mulher para experimentar o sabor da cidade, assim diziam os maquinistas

mais velhos. [...] Corpo-mulher, corpo-cidade, se tudo era uma coisa só, segundo os mais velhos, ele sairia de Remanso Velho em estado de total ignorância” (Evaristo, 2022, p. 52).

Para os maquinistas, homens mais velhos e experientes, havia a necessidade de, ao passar por um novo lugar, relacionar-se com uma mulher local. Essas mulheres, reduzidas a seus corpos, objetificadas expressariam aquilo que a nova cidade teria de melhor a oferecer para um homem. Essa norma é tão profundamente internalizada que a narradora sugere que Fio talvez já estivesse tão habituado a conquistar mulheres que o fazia de forma quase involuntária. Isso leva a um sentimento de incompletude, perceptível quando Dalva tenta compreender o rapaz: “Ela não precisava em nada do homem que estava ali com ela. Aliás precisava sim, de afetos. Mas seu príncipe negro parecia tão sozinho, tão desamparado, tão escorregadio em sentimentos para além de uma virilidade física que, uma vez satisfeita, aponta para o nada.” (Evaristo, 2022, p. 86).

A prática compulsiva de sexo, mencionada anteriormente, apresenta esta contradição: ainda que revele uma forma de poder, ao mesmo tempo expõe uma fraqueza. E mesmo construída a imagem do homem negro que rouba as mulheres, levando uma suposta vida de prazeres, isso acaba apenas por revelar aquilo que na verdade não consegue alcançar, a satisfação plena (Hooks, 2022).

É apenas no encontro com Eleonora Distinta de Sá que Fio irá ampliar sua visão sobre como se encontra, passando a entender suas próprias dores e a se importar com as dos outros também. Eleonora se diferencia das outras mulheres que ele conheceu, pois ela não se interessaria por ele, uma vez que também gostava de mulheres, surgindo daquela situação uma amizade:

Com Eleonora compreende que, para preencher o vazio que trazia de nascença no peito era preciso ter mais: ‘Eram precisos encontros’ – de alma, eu completo, não só de corpos. E Fio se dá conta das benesses do patriarcado, a razão de ser da luta das mulheres. Ao enfrentar uma crise de identidade, o rei-homem finalmente se vê nu; precisa refletir para recuperar a capacidade de ver e de se sentir em relação ao próximo. Enfim, aprender a associar ação com emoção. Até porque, a sociedade patriarcal submete não só as mulheres, mas também os homens (Duarte, 2020, p. 146).

Com isso, Fio Jasmim deixa de ser menino e torna-se finalmente homem, compreende que até então não teve consideração nem com ele e nem com as mulheres que conhecera. Agora, já diferente do pai, não sofre como ele por não ter mais a mesma virilidade de quando jovem, mas por não ter feito melhor uso dela, e é nesse ponto em que o personagem se humaniza (Duarte, 2020, p. 147).

A masculinidade tóxica, fardo do qual Fio Jasmim tentou se livrar, também é resultado da imagem de controle apresentada por Collins (2019), o controle dos corpos (de homens e principalmente de mulheres), daquilo que deveriam ser e fazer. Nas narrativas de Evaristo, não somente na obra aqui analisada, as mulheres resistem a essa opressão. Em *Canção*, Fio tem apenas a ilusão de controle, pois são as mulheres com quem se relaciona que decidem por si próprias suas vontades. A exceção é Pérola, a esposa, que cumpre o papel destinado à mulher, logo, é submissa aos desejos do marido.

É importante pontuar que homens negros seguem enfrentando uma série de violências – urbana, policial, carcerária, sexual, racial –, o que não pode ser minimizado e deve ser considerado em se tratando de analisar as reproduções de outras violências através da internalização de características estereotipadas tidas como constituintes do sujeito negro, as imagens de controle (Collins, 2019). Estereótipos que foram produzidos e reproduzidos pela colonialidade, esse mesmo sistema tenta convencê-los de serem os únicos responsáveis pelos problemas que os envolvem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentam-se, na primeira parte, as duas questões que impossibilitam os personagens homens negros de receberem os dividendos do patriarcado: os privilégios de raça e classe, uma vez que não fazem parte das categorias dominantes, com exceção do gênero. Para isso, são analisados os personagens homens negros, Fio Jasmim e os maquinistas, considerando-se as questões raciais e sociais, a autodescoberta enquanto negro e a atualização das formas de exploração de corpos negros após o fim da escravidão.

Na segunda parte, discutem-se questões relacionadas ao gênero, analisando mais especificamente dois aspectos vinculados ao estereótipo recorrente na literatura associado à imagem do homem negro: a violência patriarcal e a sexualidade, identificando como se desenvolvem no romance.

Com base na perspectiva de Segato (2018), enfatizamos a importância de não “guetificar” a questão de gênero, mas compreendê-la em um panorama mais abrangente, transcendendo a dicotomia homem-mulher e investigando como as dinâmicas de gênero se manifestam em seus contextos históricos específicos, moldando os papéis sociais performados por cada indivíduo. Observamos que a representação dos personagens

masculinos dialoga com o cenário social brasileiro contemporâneo, marcado pela articulação do racismo estrutural e do patriarcado, elementos que intensificam tensões e conflitos vivenciados pela população negra.

Argumentamos que é possível estabelecer uma conexão entre as experiências de homens negros com as opressões de classe e, principalmente, de raça com a causa feminista, identificando como essas vivências relacionadas ao gênero fazem parte da intersecção de opressões dessa categoria. Em sociedades patriarcais, os homens sempre aprende(ram) papéis que os restringem e confinam, quadro que se agrava quando somados às opressões de classe e raça (Hooks, 2022). O que poderia ser considerado um privilégio revela-se uma posição de subalternidade, para homens negros, o que na literatura de Evaristo aparece com intuito de problematizar e ultrapassar tais ocorrências, mostrando ao longo da própria narrativa caminhos para a alteração do quadro.

REFERÊNCIAS

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, p. 458–463, 1995.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DOS SANTOS, Mirian Cristina. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 305-308, abr. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100017>. Acesso em: 16 jan. 2025.

DUARTE, Constância Lima. Canção para ninar menino grande: o homem na berlinda da Escrivência. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 134-151.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 16 jan. 2025.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Bhuvli Libanio. 15. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

HOOKS, Bell. *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*. Tradução: Vinícius da Silva. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 16 jan. 2025.

LODGE, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. A quem serve a relação de dominação da mulher pelo homem? In: SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987, p. 21-40.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye; trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. 1. ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Tradução: Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

OYÈWÚMÍ, Oyèrónké. Conceituado o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar, 2020, p. 84-95.

Recebido em: 27/02/2025

Aceito em: 30/04/2025

Luana Gabriela Paslawski: Doutoranda bolsista da FAPES no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, mestre pela mesma instituição e graduada em Letras – Português pela Universidade Federal de Rondônia.

Maria Mirtis Caser: Professora aposentada da Universidade Federal do Espírito Santo e atua como professora voluntária no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL - Ufes), onde desenvolve com orientandos do curso o projeto de pesquisa “Mulheres com todas as letras”.

Macabéa, flor de Mulungu: a reescrita de Conceição Evaristo

Macabéa, flor de Mulungu: la reescritura de Conceição Evaristo

Daniela Severo de Souza Scheifler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

danischeifler@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1233-3940>

RESUMO

A partir da análise de *Macabéa, Flor de Mulungu*, de Conceição Evaristo, este artigo examina como, por meio da linguagem e do conceito de escrevivência, Evaristo constrói a subjetividade de Macabéa e a faz ressurgir a partir de seu lugar de subalternidade. O texto dialoga com a escritora Clarice Lispector, que, em *A Hora da Estrela*, dá o ponto de partida à denúncia do racismo e dos ideais da branquitude. Em sua reescrita, Conceição Evaristo recria a personagem originalmente narrada por um homem branco e carioca, Rodrigo S. M., em um contexto em que esses temas eram marginalizados, especialmente durante a ditadura militar, em um Brasil que ainda nutria a ilusão do mito da democracia racial. Partindo de um referencial teórico de mulheres negras, Gonzalez (1984, 1988), Santos (2021), Spivak (2018) e Lugones (2010), a pesquisa demonstra como Macabéa ressurgiu 35 anos depois, considerando as inúmeras transformações sociais ocorridas no Brasil, como a promulgação da Constituição de 1988 e seus desdobramentos subsequentes.

Palavras-chave: Reescrita; Vivências; Racismo; Branquitude.

RESUMEN

A partir del análisis de *Macabéa, Flor de Mulungu*, de Conceição Evaristo, este artículo examina cómo, por medio del lenguaje y del concepto de “escrevivencia”, Evaristo construye la subjetividad de Macabéa y la hace resurgir desde su lugar de subalternidad. El texto dialoga con la escritora Clarice Lispector, quien, en *A hora da estrela*, da el punto de partida para la denuncia del racismo y de los ideales de la blanquitud. En su reescritura, Conceição Evaristo recrea al personaje originalmente narrado por un hombre blanco y carioca, Rodrigo S. M., en un contexto en el que estos temas eran marginados, especialmente durante la dictadura militar, en un Brasil que todavía alimentaba la ilusión del mito de la democracia racial. Partiendo de un marco teórico de mujeres negras — Gonzalez (1984, 1988), Santos (2021), Spivak (2018) y Lugones (2010) —, la investigación demuestra cómo Macabéa resurge 35 años después, considerando las numerosas transformaciones sociales ocurridas en Brasil, como la promulgación de la Constitución de 1988 y sus desarrollos posteriores.

Palabras clave: Reescritura; Vivencias; Racismo; Blanquitud.

Se essa história não existe, passará a existir.
(Clarice Lispector)

INTRODUÇÃO

Há 11 anos, a Editora Oficina Raquel resolveu fazer uma homenagem à escritora Clarice Lispector. A ideia era dialogar com textos ou com as personagens de Clarice. Dentre os escritores convidados para o projeto, estava a renomada escritora Conceição Evaristo que decide dialogar com a personagem Macabéa de *A hora da Estrela*, publicado pela primeira vez em 1977 e vencedor do Prêmio Jabuti em 1978. No livro mais lido de Clarice, o narrador Rodrigo S. M., em dedicatória ao autor, parece fazer um chamado para que a obra tenha uma resposta, para que alguém a complete ou continue a história que será narrada:

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê (Lispector, 2013, p. 7).

A história acontece em estado de emergência e de calamidade pública, pois de fato a situação da mulher negra, indígena e nordestina no Brasil da década de 70, era e segue ainda sendo, mesmo com as significativas mudanças dos últimos 50 anos, de extrema opressão e apagamento. Abafamento completo da sua subjetividade que vem desde a escravização à época do Brasil colonial, apagamento das suas tantas habilidades, da sua religião, da sua intelectualidade, um completo epistemício (Carneiro, 2005). Parece haver um convite para que alguém algum dia dê uma resposta a isso. Clarice, à época, constrói literariamente uma representação da sociedade e da cultura brasileira e de suas inúmeras desigualdades (Medeiros, 2011). Sociedade na qual os marginalizados e os invisibilizados não possuem voz. Macabéa é mulher migrante que decide se mudar para o Rio de Janeiro em busca de trabalho e oportunidades, assim como fizeram muitos brasileiros. A escritora, sem sair do estilo psicológico e introspectivo que é a sua marca, adentra o tema das desigualdades sociais, colocando um homem branco, intelectual, de classe média a narrar uma mulher nordestina, negra e migrante:

[...] ao intenso trabalho de linguagem, somou-se a presença de temas da realidade social brasileira, o que fez com que a crítica imediatamente tratasse *A hora da estrela* como uma composição ímpar no conjunto da ficção da autora, já que a obra refere-se especificamente ao Brasil [...] (Medeiros, 2002, p. 198).

É importante ressaltar que, à mulher negra, recaem as imagens de controle as quais Lélia Gonzalez tão bem explicita: *a mulata do samba sexualizada no rito carnavalesco no qual o mito da democracia racial é atualizado com toda a sua força* (Lélia, 1984, p. 80) para em seguida voltar a ser a empregada doméstica, ou a mãe preta. Uma vez que a mulher negra sai do controle dessas imagens, quem ela é? Macabéa é uma mulher nordestina, alagoana, pobre e migrante que trabalha como datilógrafa no Rio de Janeiro, uma profissão sem muito propósito e desconectada de suas raízes e da sua ancestralidade. Inúmeros marcadores de subalternidade a atravessam: raça, classe, gênero e o fato de ser uma mulher migrante. Macabéa é narrada, é falada por um homem branco carioca, um homem branco do centro cultural e econômico do país, a mulher que é base da pirâmide da sociedade brasileira, sendo narrada por quem ocupa o topo da pirâmide social e econômica. Faz-se a pergunta: Poderia a subalterna Macabéa falar no Brasil dos anos 70 dada as suas condições, as suas avenidas identitárias e seus marcadores de interseccionalidade?

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p. 177).

Seguindo então nesta linha de raciocínio, de dominação econômica, cultural e do imaginário, “pode o subalterno falar?” (Spivak, 2010) dentro desse contexto? Podem realmente as mulheres hoje falarem em seu próprio nome? Os estudos decoloniais deram realmente um giro no modo de pensar a história, mas ainda é muito difícil que grupos subalternizados, principalmente as mulheres, falem em seu próprio nome. A teórica dos estudos subalternos Gayatri Spivak explica:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou nas regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (Spivak, 2010, p. 66-67).

A verdade é que *O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais.* (Spivak, 2010, p. 165). O que ocorre muito mais facilmente é o subalterno ser falado. Uma vez que o primeiro passo para destituir um povo de sua humanidade é fazê-lo “outro”, projetar sobre ele aquilo que na verdade está dentro daquele que o nomeia: *O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo* (Kilomba, 2019, p.37). Parafraseando a psicanalista negra Neusa Santos Souza, pode-se ver *o massacre da identidade dessa mulher nordestina, de cor, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas.* (Souza, 2022, p.18).

Clarice traz o tema das desigualdades e é Rodrigo S.M. que narra a vida insignificante de Macabéa em *A hora da estrela*, uma mulher que frequentava cinemas baratos, que passava fome e que não sabia o que era macarrão. Ao ser narrada, Macabéa é apresentada sem nenhuma subjetividade. Conceição Evaristo, romancista e ensaísta negro-brasileira, 35 anos depois, decide reescrever Macabéa com o livro *Macabéa, flor de Mulungu* colocando em prática a sua famosa frase: A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (Evaristo, 2007). A escritora traz grande suporte teórico para que mulheres negras possam contar e escrever a partir do seu lugar, tão silenciado ao longo dos séculos. E é através dessa expressão criativa que mulheres negras denunciam a colonização e suas colonialidades, se insubordinam ao racismo e ao sexismo:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (Evaristo, 2007, p. 16-21)

A escrita marcada pela vivência da mulher negra, anuncia-se já no início do conto: *Eu vi a moça, a outra. Uma Macabéa outra. E essa outra, vi em seu estado de breve floração.* (Evaristo, 2023, p. 8). Será nos passos dessa outra Macabéa que Conceição Evaristo criou - no espaço aberto deixado por Clarice Lispector - que este trabalho vai caminhar.

MACABÉA

Já no início do conto, Conceição Evaristo apresenta uma Macabéa como uma mulher da qual falam, ela não fala por si, em seu próprio nome. Além do mais, se ela tomasse conhecimento de tudo que falam sobre a ela, não suportaria o peso de todas essas projeções em si.

E tantas eram as verdades inventadas acerca de Macabéa, que se a pobre sofrente tomasse conhecimento de tudo que era criado a respeito dela, na certa não suportaria tudo em si. Explodiria de tanto ser aquilo que ela nem sabia se era (Evaristo, 2023, p. 8).

Muitas mulheres negras relatam que precisam fazer o esforço de definir a si mesmas. Ao receber a projeção do mundo colonial, sofrem com a discriminação e a alienação da identidade, Lélia Gonzalez diz *não poder falar na primeira pessoa do singular de algo dolorosamente comum a milhões de mulheres que vivem na região: ameríndias e amefricanas subordinadas a uma latinidade que legitima sua inferioridade* (Gonzalez, 1988, p. 140). O sistema patriarcal-racista é um sistema ideológico de dominação que infantiliza mulheres não brancas. Impõe um lugar inferior dentro da hierarquia a essas mulheres (sustentado por condições biológicas como sexo e raça). Suprime a humanidade porque nega o direito de ser sujeito do próprio discurso e sujeito da sua história. Quando Conceição Evaristo reescreve Macabéa, sendo ela também uma mulher negra, faz o que Lélia propunha já há exatos 40 anos, mas que no Brasil de então não era assim tão fácil de acontecer:

O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (Gonzalez, 2020, p. 78).

Após quase 40 anos de sua primeira publicação, a personagem Macabéa é reescrita por uma mulher negra, uma amefricana, para usar o termo de Lélia Gonzalez. Uma mulher que fala sim sobre Macabéa, mas que ocupa um lugar de fala muito próximo da personagem: *eu não preciso de nenhum ardil para garantir que Macabéa, a Flor de Mulungu, sou eu. Tal é a minha parença-mulher com ela. Repito, sou eu e são todos os meus*. (Evaristo, 2023, p. 11). Falar da opressão de Macabéa é falar ao mesmo tempo da opressão que sofrem mulheres, negras, indígenas, nordestinas, mulheres em posições sempre muito subalternas, alvos de discriminação e violências. *De Macabéa todas as pessoas fantasiavam somente a brabeza do desamparo*. (Evaristo, 2023, p.8). Contudo,

Conceição Evaristo apresenta Macabéa de outra forma, e falando sobre ela, é como se falasse em nome dela, em seu próprio nome, sob outra perspectiva diferente do olhar que coloniza o outro: *E assim era a Béa. Una e múltipla, eu sabia. Sapiência, sabedoria, dom de Macabéa desde o berço.* (Evaristo, 2023, p.11) Béa é ela mesma, mas é também muitas outras mulheres que, como ela, caminha em passos que vêm de longe, numa referência à ancestralidade dessas mulheres, além da referência às experiências compartilhadas no que se refere à colonialidade sofrida por elas. Conceição Evaristo referindo-se a outras personagens suas, ressalta: *estas histórias não são totalmente minhas, mas quase me pertencem na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas* (Evaristo, 2011, p.9). Todavia, é através da linguagem que a escritora muda o rumo da história. Sapiência, sabedoria e dom são as palavras vinculadas à Macabéa por Conceição para começar a descrevê-la. Porém a moça se embaralhava de fato frente às situações de violência pelas quais passava:

A moça, é verdade, se embaralhava na escrita e tinha dificuldades em traçar palavras como “Dagmar”, nome de uma de suas tias. “Dogma”, expressão que ouvira um dia do padre, na igreja de sua terra. O termo “advogado” também lhe causava um mal-estar (Evaristo, 2023, p. 11).

Macabéa era órfã de pai e mãe e migrou para o Rio de Janeiro com uma tia que a maltratava. Além de bater na moça, negava-lhe a sobremesa de goiabada com queijo que, nas palavras de Rodrigo S. M em *A hora da estrela*, era a única coisa que de fato Macabéa, tão desprovida de desejos significativos, segundo o olhar colonial do homem branco, desejava. E, ainda assim, não obtinha. Era preciso então fazer algo com isso, sanar a violência da linguagem, através da própria linguagem:

Era preciso consertar as palavras, assim como era preciso consertar, arrumar a vida e o mundo. A língua de Béa era a nossa e não era. Quem entendia bem o linguajar dela era aquela outra moça, que também era a outra, a Eulália de Marcos Bagno (Evaristo, 2023, p. 12).

Na novela sociolinguística de Marcos Bagno, resgata-se os saberes outros, a pluralidade das normas linguísticas. Falar diferente não é falar errado e o que pode parecer erro no português não-padrão tem uma explicação lógica, científica (linguística, histórica, sociológica, psicológica). *Lélia Gonzalez, a que moldou o barro*, como diz Cidinha da Silva (Da Silva, 2018, p.253), nomeou de “pretoguês”, a marca da africanização do português falado no Brasil (Gonzalez, 2018, p. 323). E Conceição Evaristo é fiel defensora e falante do pretoguês:

Macabéa residia na casa da linguagem, embora não fosse de muito falar. Aprendera com os seus determinadas máximas. Em boca fechada não entra mosquito. Pouco errava em suas apreciações, não era dada à falação. Entre o ouro do silêncio e a prata da palavra, escolhia o recolher-se em si, em muitas ocasiões. Entretanto, exercitava a linguagem e muito (Evaristo, 2023, p. 15).

Da apatia de Macabéa em *A hora da Estrela* que tecla o seu tec tec tec tec para a *Macabéa, Flor de Mulungu*, assiste-se a uma mulher subalterna que escolhe o silêncio como proteção, mas principalmente como útero de sua subjetividade, um lugar de criação, longe da falação sem sentido:

E até tarde da noite, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar a moça de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. Estava apaixonada por ele. Dizem que o amor é cego, Macabéa queria que fosse também surdo. Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava muito (Evaristo, 2023, p. 26)

E, ainda que no conto de Conceição Evaristo Macabéa esteja apaixonada por Olímpico, vê-se uma personagem outra, com senso crítico, que reflete e vê o homem com seus defeitos. E que talvez não o queira mais. Conceição vincula à Macabéa, através da linguagem e da palavra inscrita, outras competências e toda uma subjetividade que precisa se proteger da violência colonial:

De onde Macabéa, Flor de Mulungu, tirava suas sabedorias? De seus bons antecedentes. Sapiência ancestral. Aliás, era muito difícil, impossível quase, traçar com exatidão a árvore genealógica de Macabéa. As ramagens se embaralhavam. Procelas, invasões, travessias, exílios, batismos forçados, aldeias queimadas, tutela da igreja, muita água, quase mar, canoas sobre o Xingu (Evaristo, 2023, p. 15).

E, ao mesmo tempo que situa Macabéa como herdeira de uma sabedoria ancestral, denuncia a escravização, o colonialismo, a diáspora do povo negro, a colonização religiosa, o tráfico negreiro, toda a violência cometida contra o povo preto apartado da sua terra, das suas origens e da sua humanidade. *Uma história que a história não conta [...] com versos que o livro apagou.*¹ Porém, Conceição a resgata, a faz ressurgir com a sua escrita atribuindo-lhe outro valor e uma subjetividade própria:

Das competências não anunciadas de Macabéa, Flor de Mulungu, além de ótima cerzideira, a moça tinha o ofício de parteira. Quem via os seus morosos dedos tropeçando nas teclas da máquina de datilografia não concebia, para suas mãos, o dom de amparar a vida em sua chegada ao mundo. E de outra arte, ainda Macabéa, sem nenhum alarde, possuía autoria. Ela sabia da serventia de várias plantas.

¹ Samba-enredo da Mangueira de 2019.

Palavras como competência, ofício, dom, autoria e saber/sabedoria foram atribuídas a Macabéa. E, ao elencar esses saberes das plantas, ressalta que eles foram adquiridos no contato com os povos das florestas, os povos indígenas, Conceição desvela também o artil de Macabéa frente à violência sexual sofrida por mulheres negras e indígenas. Esse saber a protege de viver ainda mais violências:

Boa infusão a das folhas da árvore mulungu, apelidada como “amansa senhor”, “capa-homem” e outras alcunhas. Esses e mais conhecimentos, repito, Macabéa herdara de seus bons antecedentes. Os povos das florestas e aqueles que tinham chegado, banhados da água salgada do mar, mantinham uma vital intimidade com as plantas. Boas folhas as da árvore mulungu (Evaristo, 2023, p. 19).

A flor de Mulungu, conhecida cientificamente como *Erythrina mulungu*, é uma árvore que tem a sua floração entre julho e setembro e nos outros meses do ano ela fica totalmente desprovida de folhas:

Essa planta é utilizada na medicina popular brasileira há muito tempo como um sedativo e calmante natural. Também aparecem relatos do uso no tratamento do estresse, da ansiedade e da depressão.²

É essa sabedoria popular que Macabéa carrega com ela, fruto do contato com a sua ancestralidade: [...] *Remédios feitos nas urgências da vida [...] intenção de cura [...] Flor de Mulungu, como bálsamo, curava feridas do corpo e fendas da alma.* (Evaristo, 2023, p. 19). Ademais, as competências de Macabéa não param no conhecimento das plantas. Na função de cerzideira, Macabéa, restaurava fios, pessoas, histórias e devolvia à vida o que estava morto ou relegado ao esquecimento.

De todas as funções exercidas, o ato de cerzir era o que mais seduzia a moça. E de todas as peças, as que vinham sempre em abundância para a cerzideira, eram lenços. [...] com os fios tão visivelmente rompidos, que não passavam de molambos pendentes à morte, ao esquecimento. Para esses então, o afazer da moça não se resumia somente em restaurar os fios esgarçados. Era tudo o mais. Tratava-se de recompor, de devolver a vida que ali existiu. Esses lenços, existências em seus momentos escorregadios, chegavam sempre secos, mas úmidos de lágrimas (Evaristo, 2023, p. 21).

Macabéa cerzia lenços, diferentemente da Macabéa de *A Hora da Estrela* que nem lenço tinha e que assoava o nariz num pijama de tecido duro, uma espécie de jeans. Era conhecedora das plantas e cerzideira. Dons de Macabéa. Além disso, A Flor de Mulungu também era parteira e trazia crianças ao mundo, tinha o dom de participar do mistério da vida e trazer ao mundo todas as crianças vivas:

² Portal de notícias da Universidade Federal de Uberlândia <https://comunica.ufu.br/noticias/2019/06/uso-do-mulungu-para-alem-dos-efeitos-calmantes> último acesso em 1º de outubro de 2024.

Em Macabéa, a estrela, a luz. Com as mãos desempenhando outro ofício, pegava a criança que se apresentava ao mundo. Macabéa, partícipe ativa de um enigma, que é o de nascer. Com naturalidade ela partejava as mulheres sem que nenhum rebento tomasse a via contrária. Sim, todos nasciam vivos (Evaristo, 2023, p. 22).

Interessante ressaltar o alto índice de mortalidade das mulheres e mães negras, em função do racismo e da violência obstétrica vivenciada por elas. Uma pesquisa do ministério da saúde, feita em 2023, aponta que o número de óbitos de mulheres negras no parto é o dobro do de mulheres brancas. Conceição Evaristo faz ressurgir Macabéa através de um resgate de suas habilidades ancestrais. Denuncia a violência, ressalta a luta e o saber fazer com as próprias mãos. Exalta a potência feminina, ao mesmo tempo que denuncia a violência sofrida pelas mulheres:

Porém, em meio a estas embaralhadas lembranças, três imagens sobressaíam em sua memória. Uma trindade feminina. Uma jovem índia modelando uma jarra de barro. Uma mulher negra de pé, olhando as águas do mar, ao lado dela, um cesto coberto por uma toalha branca descansava. E uma velha portuguesa ocupada em servir o marido e os filhos. Nesses momentos, Macabéa impregnada pelo efeito das três imagens, experimentava o ápice da potência feminina. E se fortalecia na certeza de que não estava sozinha (Evaristo, 2023, p. 16).

A mulher indígena ocupada com a fabricação da cerâmica, um utensílio de barro que serve para conter a água. A terra e a água, dois elementos tão fundamentais à vida. A mulher negra olhando para o mar. Saudosa será? De sua terra, de seus filhos? Triste ao relembrar a travessia do Atlântico? Com um cesto de oferendas à Iemanjá? As imagens são bastante simbólicas e deixam o entendimento sobre elas em aberto. Por último, a mulher portuguesa, a mulher branca, que se ocupa de servir aos homens. Todas essas mulheres, sem exceção, subjugadas aos ditames do patriarcado. Todas essas mulheres resistindo de certa forma. E nisso não estavam sozinhas.

No episódio de comemoração dos cinco anos do Podcast Angu de grilo, um podcast de notícias e economia, produzido pela jornalista negra Flávia Oliveira e sua filha Isabela Reis, Conceição Evaristo, a convidada especial do episódio que foi gravado no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, fala sobre Macabéa:

E com Macabéa, quer dizer, A hora da Estrela, na verdade, eu só dialogo com a morte de Macabéa. Porque...pode ser bobeira, tá, gente? Mas não é, quem lê sabe disso também. Porque muitas vezes vocês leem um texto e fica pesaroso, né? Dizendo, essa história não podia terminar. E eu sei que muitos dos meus textos descontentam porque a personagem, né? Eu já sei que tenho fama meio de assassina. Aí quando eu lembro de Macabéa morta no chão. Macabéa não é pra morrer, sabe? Eu até me emociono mesmo. Macabéa tem uma existência segundo, quer dizer, a existência que Rodrigo, o narrador de A hora da Estrela,

faz de Macabéa é muito cruel. E a crueldade maior que Rodrigo faz de Macabéa quando ele descreve Macabéa, é retirar de Macabéa o poder da linguagem. Como dizer, porque ela é uma personagem nordestina, como calar essa mulher nordestina, gente? Como? Até porque a gente sabe que a fala, o grito, esse rompimento do silêncio, ele não se dá só nesse discurso articulado. Ele dá na dança, ele dá no canto, ele dá no gesto. E se tem. Eu acho que as populações subalternizadas, os sujeitos subalternizados, a gente sempre encontra um lugar de dizer a nossa fala. A gente sempre encontra um lugar de dizer. E Rodrigo, quem leu A Hora da Estrela sabe o que Rodrigo faz de Macabéa. Macabéa não é nada. Então foi lendo essa Macabéa, que tem essa existência não nula, e que morre naquele momento que ela sai da cartomante e acha que vai encontrar a felicidade, não podia deixar essa mulher morrer. Essa personagem não podia morrer, porque tem uma parte no texto que eu falo, Macabéa sou eu. Quer dizer, é concordar com a minha própria morte, né? Então, é esse momento de morte de Macabéa que tem essa transfiguração que é uma outra, que é essa Macabéa, Flor de Mulungu. (Angu de Grilo, 2024, episódio #250)

Essa personagem não podia morrer. -A gente combinamos de não morrer (Evaristo, 2016, p. 99) é a frase de um dos contos de *Olhos d'Água*, de Conceição Evaristo, que traz o manifesto feito pelas comunidades negras desde o período do tráfico transatlântico. Conceição restitui a humanidade de Macabéa, a faz ressurgir com toda a sua potência a partir do lugar de subalternidade que lhe foi relegado.

O AVESSO DO MESMO LUGAR

A subjetividade da mulher não-branca terceiro mundista não está dada no mundo, mas, ao contrário, é abafada pelos ideais da branquitude e da supremacia branca. Ideais que, através também da linguagem e das suas tecnologias de gênero [...] *o atual esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva- uma visão de “outro lugar* (Lauretis, 2019, p.120) nas quais a mulher negra, ou não-branca não é representada em lugares de destaque, mas sim dentro das imagens de controle e das tecnologias de gênero e raça que oprimem os corpos das mulheres amefricanas e ameríndias. Uma subjetividade que precisa ser resgatada e reconstruída, que precisa de aprendizado como explica Lélia Gonzalez:

Quando falo de experiência, quero dizer um processo de aprendizado difícil na busca da minha identidade como mulher negra dentro de uma sociedade que me oprime e me discrimina justamente por isso (Gonzalez, 2020, p. 140).

Um aprendizado ainda mais difícil no Brasil dos anos 80. Um país que, ao mesmo tempo que festejava os 100 anos da abolição da escravização e celebrava a sua Constituição Cidadã de 1988, seguia perpetuando o racismo sob o mito da democracia racial - a ideia de que as diferentes raças no Brasil viveriam em harmonia. Um discurso

dominante que se propaga e se confirma de diferentes formas, desde a Literatura até os sambas-enredo da época que celebravam a Princesa Isabel e a Lei Áurea como a libertadora do povo escravizado, ignorando as lutas do povo preto. A professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rita Schmidt, no texto Na literatura, “Mulheres que reescrevem a nação” vai analisar como a literatura contribuiu para a criação desse mito da democracia racial e para construção de um sujeito não marcado pela diferença:

Os textos de autoria de mulheres levantam interrogações acerca das premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença (Schmidt, 2019, p. 64).

Não a caso conhece-se pouco os textos de autoria de mulheres. De um modo geral, sejam elas negras ou brancas, esses textos não são trabalhados nas universidades. Faz pouco tempo que começam a aparecer nas leituras obrigatórias dos vestibulares e, conseqüentemente, nos cursos de graduação em Letras: *Na construção da genealogia brasileira, não houve espaço para a alteridade* (Schmidt, 2019, p.68). Os ideais da branquitude seguiam dominando fortemente o discurso, o samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense de 1989, o Carnaval seguinte à Constituição de 1988, promulgada em outubro: *pra Isabel, a heroína, que assinou a lei divina*³. Gonzalez (1988) ressalta que o momento de celebração dos 100 anos da abolição da escravização é, na verdade, um momento de reflexão, pois não se havia tido muitas conquistas e avanços advindos da luta por direitos. A socióloga propõe uma reflexão histórica a respeito da questão racial na América Latina para pensar o contexto no qual vivem as mulheres latinas não-brancas e o alto preço que elas pagam por isso: *As sociedades ibéricas foram estruturadas de maneira altamente hierárquica, com muitas camadas sociais diferentes e complementares* (Gonzalez, 2020, p. 143). Nessas sociedades, tudo e todos tinham um lugar certo e não havia espaço para a igualdade, assim como não existia mobilidade, principalmente e especialmente para diferentes grupos étnicos como os mouros e os judeus – esses sempre sujeitos a um controle social e político violentos. As sociedades latino-americanas são herdeiras dessa classificação (racial e sexual) e por isso são sociedades altamente hierárquicas e estratificadas racialmente. *Neste contexto a segregação de mestiços, índios ou negros se torna desnecessária, porque as hierarquias garantem a superioridade dos*

³ Composição: Jurandir / Niltinho Tristeza / Preto Jóia / Vicentinho.

brancos como grupo dominante. (Gonzalez, 2020, p. 143). Assim mantém-se os privilégios da Branquitude, de preferência velados, como um sistema supremacista branco que se quer invisível. De fato, a branquitude, em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são *não nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais.* (Bento, 2022, p. 62). *Todos são iguais perante a lei: caráter claramente formalista* (Gonzalez, 2020, p. 143). O racismo latino-americano é sofisticado: mantém negros e índios na condição de subordinados /ideologia do branqueamento. Meios de comunicação em massa e aparatos ideológicos tradicionais, reproduzem e perpetuam valores da cultura ocidental branca como universais. Paixão (2019) entrevista a pesquisadora Natália Neris que ressalta:

“1988 é um ano importante para o movimento negro, porque é o ano do centenário da abolição. Era o momento em que o Estado brasileiro e a mídia tinham muito uma perspectiva de comemorar e celebrar a abolição, e esse movimento dizia: 'não, não há nada que se comemorar, a desigualdade continua'”, explica.

Pode-se ver, pela letra do samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense, pós-Constituição de 1988, que não havia ocorrido mudanças na discussão do mito da democracia racial e no discurso dominante que pregava que haveria uma convivência harmoniosa entre as raças. Isabel, a heroína, e centenário em poesia, imagens artificiosas para encobrir o racismo no Brasil e apagar a luta do povo preto. E, na ocasião da aprovação do texto da Constituição:

No que diz respeito à população negra, que representava cerca de 40% da sociedade brasileira na década de 1980, segundo dados do IBGE, a Constituição previa, apenas, no inciso 42 do Artigo 5º, que o racismo passa a ser enquadrado como crime inafiançável e imprescritível (Paixão, 2019).

Obviamente essa não era a única demanda elencada pelo Movimento Negro Unificado, fundado na década de 70, mas os movimentos sociais ainda estavam se organizando após 20 anos de ditadura militar. A despeito disso, contudo, o Movimento Negro havia se organizado a tempo:

Atento à necessidade de se organizar para encaminhar suas demandas, o movimento negro realizou, de forma auto-organizada, no ano de 1986, em Brasília (DF), a Convenção Nacional “O Negro e a Constituinte”. (Paixão, 2019).

Enviadas as demandas à Assembleia Constituinte, porém, o movimento negro organizado teve pouco poder de atuação no que seria ou não consagrado no documento constituinte. (Paixão, 2019). A bancada negra na época contava com quatro

parlamentares: Paulo Paim (PT/RS), Edmilson Valentim (PCdoB/RJ), Carlos Alberto Caó (PDT/RJ) e Benedita da Silva (PT/RJ). E apesar das demandas plurais do movimento negro, à época a única atendida foi a criminalização do racismo. Que antes era negada, pois com o mito da democracia racial era como se não houvesse racismo no Brasil. Contudo:

Mas tivemos no governo do Lula e no governo Dilma condições para poder fazer esse debate, que foi muito rico, porque era resultado da Constituição”, declara Benedita da Silva (Paixão, 2019).

E, ainda que os corpos negros sigam sendo alvos do encarceramento em massa e que a brutal desigualdade econômica ainda persista, no início dos anos 2000, uma série de outras demandas foram contempladas: a lei 10.639, de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”; a Lei de Cotas que foi criada para garantir o acesso de pessoas provenientes de escolas públicas, de baixa renda, pretos, pardos, indígenas, quilombolas e deficientes ao ensino superior e técnico, democratizando o acesso ao ensino entre esta população. Com essas conquistas pós Constituição e 30 anos depois do seu nascimento o samba-enredo da Mangueira de 2019 conta uma *história que a história não conta*:

Brasil, o teu nome é Dandara, E a tua cara é de cariri, não veio do céu, Nem das mãos de Isabel, A liberdade é um dragão no mar de Aracati. Salve os caboclos de julho, Quem foi de aço nos anos de chumbo Brasil, chegou a vez De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês.⁴

Um samba-enredo corajoso, a escola vendedora, num Brasil que havia recém-eleito para presidente um homem que evocava as insígnias da ditadura militar, homenageando torturadores, reforçando as milícias e a violência contra o povo negro e indígena. Um Brasil que, a despeito das inúmeras transformações sociais ocorridas no processo de redemocratização, não havia feito as contas com os anos de chumbo e pagava seu preço. Um samba-enredo que resgatou a história e a luta do povo negro, um Brasil que não está no retrato e homenageou Marielle Franco, vereadora do Rio Janeiro brutalmente assassinada por investigar essas milícias. Assassinada por fazer o seu trabalho, assassinada a mando de um deputado federal, um conselheiro do Tribunal de

⁴ “História Pra Ninar Gente Grande” dos compositores Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo, Danilo Firmino, Deivid Domênico, Silvio Mama, Márcio Bola, Ronie Oliveira e Tomaz Miranda. Créditos: Paulinho Bandolim.

Contas do Estado do Rio de Janeiro (TCE-RJ), com o envolvimento do delegado, ex-chefe da Polícia Civil do mesmo estado. Um crime que chocou o mundo e fez de Marielle Franco símbolo de luta do povo negro e, principalmente, da mulher negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conceição Evaristo resgata poeticamente Macabéa ao mesmo tempo que traça sua genealogia e faz um retrato documental do Brasil escravocrata. Um resgate feito através da linguagem, pois é a palavra inscrita que se inscreve e instaura no mundo a mudança, que coloca mulheres negras em outras cenas, longe das inúmeras violências sofridas ao longo dos séculos, vislumbrando outros mundos e histórias possíveis. A escritora faz isso pari passo com as transformações vividas nos últimos no Brasil, após a Constituição Cidadã de 1988. E reescreve a narrativa de denúncia das desigualdades sociais do Brasil de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Vê-se a intenção de criar narrativas de protagonismo negro, celebrando sua identidade, sua maestria, sua intelectualidade, sua ancestralidade e sua história tão apagadas nos últimos 500 anos. E resgata-se também o direito à imaginação, à invenção e reinvenção de uma personagem cuja subjetividade era nula. No resgate do passado e da denúncia de uma colonialidade instaurada desde o pós-abolição, emerge a subjetividade de Macabéa. Uma outra história aparece. Histórias para ninar gente grande e incomodá-los nos seus sonos injustos para parafrasear a grande escritora. É interessante ressaltar, como aponta Lugones (2019) que Conceição resgata a personagem desprovida de subjetividade -na fala do homem branco, ou seja, do discurso dominante-, *a partir da perspectiva da subalternidade, no espaço da restituição do pensamento subalterno*. Conceição Evaristo, respondendo ao convite de Clarice Lispector, entende que *o diálogo não é apenas possível na diferença colonial, mas necessário para aqueles que resistem à desumanização* (Lugones, 2019, p. 374). Por último, mas não menos importante, este trabalho quis comparar o resgate da personagem Macabéa com as transformações sociais ocorridas no Brasil desde a publicação de *A Hora da Estrela*, em 1977 e em plena ditadura militar, e a *Macabéa, flor de Mulungu*, de 2012, num Brasil pós Constituição cidadã, após o processo de redemocratização e com um governo que possibilitou um pouco mais de abertura para a implementação das lutas do povo negro e do Movimento Negro Unificado. Após muitos séculos de luta e algumas conquistas, mulheres antes vistas como Macabéas, desprovidas de qualquer subjetividade e propósito, estão escrevendo, publicando, falando, entrando nas universidades, ocupando

outros lugares no mundo para além das imagens de controle relegadas às mulheres não-brancas. Quase 30 anos após a publicação de Spivak, e muitas transformações sociais depois, parece que o subalterno encontrou, fundou um espaço de onde falar. Lugones (2020) sustenta que *é a partir do locus fraturado oriundo da diferença colonial que é possível criar uma resposta a essa diferença, a partir desse lugar duplo de subalternidade: [...] O Eu -entre-outros à resistência com e em tensão extrema com a diferença colonial* (Lugones, 2020, p. 365). Por isso a importância de, a partir da escrita oriunda da vivência do locus fraturado que a escrevivência cunhada por Conceição Evaristo, apresenta-se como uma resposta. O grito que rompe o silêncio: *dá na dança, dá no canto, dá no gesto. Eu acho que as populações subalternizadas, os sujeitos subalternizados, a gente sempre encontra um lugar de dizer a nossa fala* (Angu de Grilo, #250). E, de fato, Conceição Evaristo não só encontrou com muita maestria o lugar de dizer – na escrita que imagina outros mundos e se insubordina ao racismo –, como abriu portas para que tantas outras mulheres amefricanas e ameríndias também começassem a fazê-lo, ou seja, romper o silêncio e acordar a casa grande.

REFERÊNCIAS

Angu de Grilo: 5 anos, ao vivo com Conceição Evaristo. Locução de Flávia Oliveira e Isabela Reis: Rio de Janeiro: 25 de agosto de 2024. Angu de Grilo. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1xlw41VnHn5PFGFRX65OEO>. Acesso em: 02/10/2024.

BENTO, Cida. *O pacto da Branquitude*. 1ª ed- São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Estudos Feministas. Ano 10 vol. 1, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: 23 abril. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. Mesa de Escritoras Afro-brasileiras*. XI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA/II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/search?q=grafia+desenho+de+minha+m%C3%A3e>. Acesso em: 27 de setembro de 2024.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nadyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'Água*. 1ª ed- Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*/organização Flávia Rios, Márcia Lima – 1ª ed, - Rio de Janeiro, Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia: *primavera para as rosas negras*. Rio de Janeiro: UCPA Editora, 2018.

HOLANDA, Heloísa Buarque (org). *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento feminista brasileiro: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogò, 2019

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela* [recurso eletrônico] / Clarice Lispector. – Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

MEDEIROS, V.L.C. *Luzes difusas sobre o verde-amarelo: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector*. Tese de Doutorado defendida em 2002 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/15015#>

LUGONES, Maria. *In: Pensamento Feminista hoje, perspectivas decoloniais*. Org: Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020.

PAIXÃO, Mayara. *O Movimento Negro e a Constituição de 1988: uma revolução em andamento*. <https://www.brasildefato.com.br/especiais/o-movimento-negro-e-a-constituicao-de-1988-uma-revolucao-em-andamento> acesso em 21/07/2024

SOUZA. Neusa Santos. *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 66-67.

Recebido em: 04/01/2025

Aceito em: 25/04/2025

Daniela Severo de Souza Scheifler: doutoranda em Estudos de Literatura (UFRGS),
Mestra em Literaturas Pós-coloniais (UFRGS), Licenciada em Letras e Literaturas de
Língua Portuguesa (UFRGS) e Graduanda em Língua e Literatura Italiana (UFRGS).

Melancolia e banzo em *Um defeito de cor* – uma análise da trajetória de Kehinde

Melancholy and banzo in Um defeito de cor – an analysis of Kehinde's trajectory

Gabriel Viruez da Silva

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

gabriel.viruez@uel.br

<https://orcid.org/0009-0002-2020-3043>

RESUMO

Desde a sua publicação, o romance *Um defeito de cor* vem sendo considerado como um importante exemplar da literatura afro-brasileira, abordando temas que vão da resistência à identidade. Contudo, duas temáticas ainda pouco estudadas são a da melancolia e a do banzo, enfermidades com definições distintas, mas que dialogam diretamente com a história em questão. Dessa maneira, essa pesquisa de cunho bibliográfico visa a analisar como se dá a representação da melancolia e do banzo em *Um defeito de cor*, buscando também interseções entre ambas. Como referencial teórico, foram utilizados os trabalhos sobre banzo de Oliveira Mendes (2007), Oda (2008) e Kananoja (2018), os estudos sobre luto e melancolia de Sigmund Freud [1917]/(2012) e Judith Butler (2017), além das pesquisas de Júlia Kristeva (1989) e Maria Rita Kehl (2009).

Palavras-chave: melancolia; banzo; *Um defeito de cor*; literatura afro-brasileira.

ABSTRACT

Since its first publication, the novel *Um defeito de cor* has been regarded as an important work of African-Brazilian Literature, addressing themes ranging from resistance to identity. However, two themes still underexplored are melancholy and *banzo*, diseases with distinct definitions, yet directly related with the novel. Thus, this bibliographical research aims to analyze the representation of melancholy and *banzo* in *Um defeito de cor*, while also seeking intersections between them. The theoretical framework includes studies on *banzo* by Oliveira Mendes (2007), Oda (2008) and Kananoja (2018), as well as research on mourning and melancholy by Sigmund Freud [1917]/(2012) and Judith Butler (2017), in addition to the works of Julia Kristeva (1989) and Maria Rita Kehl's (2009).

Keywords: melancholy; banzo; *Um defeito de cor*; Afro-Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

Dentre os inúmeros romances brasileiros lançados nas últimas décadas, poucos tiveram repercussão tão grande quanto *Um defeito de cor*, da mineira Ana Maria Gonçalves. Desde o seu lançamento em 2006, a história vem sendo considerada uma das

obras de literatura afro-brasileira mais importantes dos últimos tempos, figurando ao lado de gigantes como *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus e *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. O livro narra a trajetória de Kehinde, uma menina africana que é vendida como escrava e trazida ao Brasil, onde começa uma jornada rumo à sua libertação, até se tornar uma importante líder da revolução quilombola.

Considerada um épico brasileiro,¹ a narrativa de mais de novecentas páginas retrata um número vasto de personagens, por meio dos quais são desenvolvidas temáticas como resistência, preconceito e identidade. Contudo, um tema que consideramos essencial no romance e que, até então, recebeu pouca atenção é a melancolia. É de conhecimento geral as condições desumanas aos quais os escravizados eram submetidos, muitas vezes os levando à insanidade ou ao suicídio. Houve até mesmo o surgimento de uma denominação para esse fenômeno, chamado de banzo, a “doença dos escravos”. Esta enfermidade estaria ligada à melancolia, condição comum não apenas no período da escravatura, mas que perdura até os dias atuais, visto que qualquer pessoa pode vir a sofrer dela. Tendo sido estabelecida a correlação entre melancolia e banzo, consideramos essencial trabalhar com ambas, visto que nosso objeto de análise tem como foco as condições de vida e estados de espírito de personagens escravizados.

Assim como muitos negros em sua época, Kehinde, a protagonista de *Um defeito de cor*, vivencia uma série de situações desumanas. Em seu relato, é bastante evidente o quanto a perda de sua identidade, do seu livre arbítrio e da posse do seu corpo, a leva a um cotidiano sem esperanças, o mesmo que partilha com seus semelhantes. Destaca-se, porém, o terceiro capítulo do romance, no qual é possível enxergar mais nitidamente o quanto essas violências tiveram severos impactos em sua saúde física e mental, deixando nela marcas que jamais seriam curadas.

Ressalta-se ainda, que apesar de haver diversos estudos que contemplam a melancolia e o banzo, pouquíssimas vezes estes foram estudados em consonância, algo que consideramos uma perda ao se tratar de Literatura Afro-Brasileira. Em uma pesquisa

¹ Ao narrar a história de uma revolucionária ligada à Revolta dos Malês, um dos eventos mais importantes da história da escravidão no Brasil, Ana Maria Gonçalves aproxima sua narrativa da epopeia/poesia épica, uma vez que ambas têm como característica a narração de fenômenos históricos ou lendários, como forma de engrandecimento a uma cultura. Tal denominação se justifica ao consideramos que tanto a obra de Gonçalves, quanto o gênero da epopeia/poesia épica tem como principal característica a narração de fenômenos históricos ou lendários, como forma de engrandecimento de uma cultura.

realizada na plataforma Google Acadêmico, utilizando-se como palavra-chave "banzo e melancolia literatura" foram encontradas apenas duas pesquisas com esse recorte (uma tendo sido citada neste trabalho). Nas plataformas Scielo e no portal e periódicos da CAPES não foram encontradas nenhuma pesquisa correspondente. Consideramos esse fato uma perda, visto que há uma gama de obras de Literatura Afro-Brasileira que poderia ser beneficiada por esse recorte, dentre as quais podemos citar os livros de Conceição Evaristo e Maria Firmina dos Reis.

Considerando a já citada relação de proximidade entre banzo e melancolia, este artigo tem como objetivo entender como essas duas questões são representadas em *Um defeito de cor* e o seu impacto na personagem principal. Ressalta-se que não há a intenção de traçar uma relação de continuidade ou de hierarquia entre as duas enfermidades, mas sim de considerá-las como temáticas que dialogam no que diz respeito aos estados mentais de personagens negras. Para atingir o objetivo proposto, optamos por focar no período do livro que compreende os anos de formação de Kehinde, ou seja, do primeiro ao terceiro capítulo, uma vez que é nesse trecho que a melancolia e o banzo se fazem mais evidentes.

Ademais, ressalta-se que ambas as temáticas possuem divergências acerca de suas concepções e que foram selecionadas aquelas que mais se aproximavam da perspectiva adotada nesta análise literária. Como parte dos estudos sobre o banzo, foram empregados os trabalhos de Oliveira Mendes (2007), Oda (2008) e Kananoja (2018), dentre outros. Nos estudos acerca da melancolia, tomou-se como base os estudos de Freud [1917]/(2012) sobre luto e melancolia, dos trabalhos de Judith Butler (2017) acerca da psicanálise freudiana e também os trabalhos de Julia Kristeva (1989) e Maria Rita Kehl (2009) acerca da melancolia.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que este artigo também tem como objetivo combater a já citada escassez de estudos de melancolia e banzo na literatura afro-brasileira, ao mesmo tempo em que se busca um novo olhar a uma história que, apesar de amplamente estudada, continua merecendo destaque. Esperamos que este artigo também possa viabilizar estudos correlatos, tanto acerca das temáticas abordadas, quanto do livro utilizado como objeto de análise.

BANZO – A DOENÇA MORTAL DOS ESCRAVIZADOS

A primeira vez que a palavra “banzo” apareceu oficialmente em um documento escrito foi em um ensaio feito por Luis Antonio de Oliveira Mendes, em 1812, seguido pelos trabalhos do alemão Von Martius e do francês Sigaud, em 1844 (Oda, 2008). Segundo Mendes (2007, p. 370):

O banzo é um ressentimento entranhado por qualquer princípio, como por exemplo: a saudade dos seus, e da sua pátria; o amor devido a alguém; à ingratidão, e aleivosia, que outro lhe fizera; a cogitação profunda sobre a perda da liberdade; a meditação continuada da aspereza [da tirania] com que os tratam; ou mesmo mau trato, que suportam; e tudo aquilo que pode melancolizar.

Mendonça (1935), por sua vez, estabelece como causa primária do banzo a nostalgia e a saudade que os escravizados sentiam de seu país de origem, algo que estaria atrelado ao próprio significado da palavra que, segundo o Novo Dicionário Banto de Nei Lopes, provém do quimbundo *mbanzo*, saudade, paixão, mágoa ou do quicongo *mbamzu*, pensamento, lembrança.² Algumas fontes afirmam ainda que o termo talvez tenha surgido de escravos expressando seu desejo verbalmente por chorar ‘banza’ quando estavam sendo levados para o outro lado do Atlântico” (Kananoja, 2018).

A condição, portanto, estaria atrelada à nostalgia, termo cunhado pelo suíço Johannes Hofer para designar uma enfermidade mortal que acometia suíços afastados de suas terras natais, cujos sintomas apresentavam viés melancólico. Contudo, com o passar do tempo, a nostalgia acabou despertando o interesse de pesquisadores mundo afora, uma vez que se tornou comum observar casos da doença no período posterior ao século XVIII, em especial em soldados separados à força de seus países (Oda, 2008). Dessa maneira, estabeleceu-se que qualquer pessoa poderia sofrer de nostalgia, desde que estivesse sob determinadas condições, como o já citado afastamento do lar, além de outras características, como possuir vida mental restrita e ser excessivamente apegada ao ambiente rústico e isolado dos grandes centros urbanos (Rosen, 1975).

Similarmente, quando surgiu a classificação do banzo (em ensaios raros de médicos estrangeiros), a doença não foi pensada sob o viés racial que conhecemos hoje, mas sim por uma classificação geográfica: considerava-se que qualquer pessoa poderia sofrer de banzo (ou banzaré, como era conhecido em Portugal), desde que estivesse em

² Apesar da incerteza quanto a sua real origem, é certo de que a maior parte das definições do banzo apontam para o sentimento de paixão e saudade acerca da terra natal.

contato com a África. Como os primeiros relatos surgiram de viajantes que se deslocavam até o continente, considerou-se, em primeiro lugar, como essa doença afetaria os europeus. O padre Giacinto da Bologna [1747]/(1931), em seu manual missionário capuchinho de 1747, relata o banzo entre uma série de doenças da África, afirmando que esta havia matado muitos missionários europeus. De acordo com Bologna, os sujeitos propícios ao *banzaré* eram pessoas tímidas, apreensivas e melancólicas, que viam o perigo onde não havia e cuja salvação poderia vir através do amor a Deus (Kananoja, 2018).

Oliveira Mendes (2007) foi um dos primeiros a ressaltar que a enfermidade está relacionada ao péssimo tratamento dados aos cativos, que incluía castigos excessivos e injustiças sobre sua saúde. Por conseguinte, a única forma de livrá-los do mal seria tratá-los com benevolência e permitir que se divertissem, distraíndo-os de sua tristeza (Mendes, 2007). Da mesma forma, o português Francisco Damião Cosme (1967) em seu *Tractado das queixas endêmicas, e mais fataes nesta conquista*, mostra-se em consonância com as ideias de Mendes, afirmando que os negros possuíam “uma alma tão perfeita quanto a nossa”, e eram afetados da mesma maneira pelas paixões.³

Apesar de escrito em 1770, o texto de Cosme foi publicado apenas em 1960, quando um pesquisador transcreveu todo o manuscrito encontrado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, fazendo deste um documento tardio, ainda que anterior à publicação de Oliveira Mendes em 1812. Essa ausência poderia ser talvez explicada pelo caráter crítico da carta, uma vez que Cosme tece fortes críticas à maneira com que os senhores tratavam seus escravizados. Entre suas contribuições, destaca-se uma teoria que relaciona a alta taxa de mortalidade entre os escravizados com as péssimas condições com que estes eram tratados antes e depois que fossem embarcados nos navios negreiros (Cosme *apud* Kananoja, 2018).

Em seu tratado, Damião Cosme dá grande ênfase nas já citadas paixões dos escravizados (casamento, danças), considerando o apagamento destas como causa de morte constante entre muitos jovens negros e que, portanto, deveriam ser levadas em consideração pelos seus donos. O autor recomendava que, para curar os medos dos escravizados, era necessário dar-lhes seus alimentos favoritos, fazê-los beber cachaça ou mesmo fumar tabaco. Além disso, afirmava que a melancolia dos escravizados era

³ O termo “paixão” no século XVIII poderia ter tanto uma acepção negativa, quanto positiva, devendo-se, portanto, levar ambas em consideração ao analisarmos o tratado de Cosme.

causada pelos seus temores em relação à escravidão, como a crença comum de que os brancos faziam queijo a partir do interior dos negros, além de pólvora e azeite, a partir de seus ossos e gordura (Cosme *apud* Kananoja, 2018).

De maneira geral, Cosme possui uma visão muito parecida com aquela apresentada por Oliveira Mendes sendo possível traçar diversas similaridades entre os dois, entre elas o fato de que possuíam uma visão relativamente mais humanizada dos escravizados. Mendes, por exemplo, os considerava “sinceros e constantes nos afetos”, enquanto Cosme praticamente os equiparava com os europeus. Ressaltamos, porém, que, apesar do aparente caráter compassivo de seus trabalhos, ambos tinham como interesse garantir a eficácia na manutenção dos escravizados enquanto mercadoria, e não a abolição da escravatura em si, não podendo, portanto, serem considerados abolicionistas apropriadamente ditos.

O alto índice de escravizados que cometiam suicídio pode nos ajudar a entender a necessidade dessas melhorias recomendadas. Oda (2008) afirma que grande parte dos relatos de viajantes europeus incluía a ocorrência de suicídios passivos entre os cativos, como a recusa a alimentar-se e a entrega à morte por inação e tristeza, além de métodos mais diretos, como enforcamento, afogamento ou uso de armas brancas. O ato de comer terra também era comum (Freyre, 1987), tanto que diversos autores se propuseram a estudar a relação entre essa prática, chamada de geofagia, e o banzo. Kananoja (2018) argumenta que tanto a geofagia quanto o suicídio eram duas respostas comuns à escravidão nos Estados Unidos e que podem ser interpretadas como formas de resistência.

A presença da melancolia, por sinal, parece ser uma constante em boa parte dos autores pesquisados. Oliveira, por exemplo, considera que o banzo advém de “tudo aquilo que pode melancolizar” (2007, p. 370), incluindo a série de condições impostas pela escravidão. Da mesma forma, Damião Cosme argumentava que *banzar* (o autor preferia o uso do verbo, ao invés do substantivo banzo ou banzaré) equivaleria a “sofrer de melancolia” e que a origem desta (assim como das paixões) estava na fantasia humana (Cosme *apud* Kananoja, 2018). Talvez por esse mesmo motivo, Cosme não considerasse o banzo como uma doença unicamente dos escravizados, uma vez que, como todos estão sujeitos a paixões, por consequência também poderiam estar sujeitos a “sofrer de melancolia”. O próximo capítulo tratará desse tópico, assim como de sua relação complexa com o banzo.

A MELANCOLIA – DA PERDA À INTERIORIZAÇÃO DO SUJEITO

A história da melancolia remonta à Grécia Antiga, com a teoria dos humores de Hipócrates, sendo o próprio termo uma referência a um dos quatro humores, o da bile negra (Cordás; Emilio, 2017). Contudo, neste artigo, levaremos em conta as definições posteriores à publicação de *Luto e Melancolia*, em 1917 por Sigmund Freud, fazendo dessa obra nosso ponto de partida. Em seu emblemático livro, Freud descreve a melancolia como:

[...] um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até à expectativa delirante de punição (Freud, 2012, p. 27).

Nesse sentido, a melancolia estaria muito próxima do luto, uma vez que neste último estado também há a perda de interesse no mundo externo e a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor, em substituição ao pranteado. Porém, enquanto no luto há a consciência dessa perda, na melancolia isso não acontece (Freud, 2012). Ademais, o objeto perdido não é necessariamente algo que realmente morreu, mas algo que se perdeu como objeto de amor, podendo ser tanto uma perda empírica, quanto psíquica, ou ambas simultaneamente (Coelho Júnior, 2001).

Ao discorrer sobre as ideias de Freud, Judith Butler considera que a melancolia é caracterizada por um movimento de retração ou internalização do sujeito, que acontece como uma reação ao objeto perdido. Dessa maneira, seu efeito seria a perda do mundo social, a substituição das relações externas entre atores sociais por conflitos e antagonismos psíquicos: Aqui se estabelece a principal diferença entre luto e melancolia: o rebaixamento do ego, considerado pelo melancólico como indigno, incapaz e moralmente desprezível. Dessa forma, o melancólico: “se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado” (Freud, 2012, p. 31).

Como se pode perceber, esse movimento de retração impõe severas sequelas ao sujeito melancólico, quadro que se agrava de acordo com a natureza da perda, assim como ocorre no luto. Segundo Butler (2017, p. 194, grifo meu): “Quanto mais o objeto é levado para dentro do Eu, por assim dizer, quanto mais intenso é o delírio de inferioridade, mais miserável se torna o Eu. [...] A agressão que se voltou contra o Eu tem o poder de contestar e *superar o desejo de viver*”. Estaria, portanto, explicada a relação entre melancolia e suicídio, tema que sempre foi alvo de grande debate entre pesquisadores da área.

Em adendo ao movimento de interiorização do sujeito, Butler considera que, na melancolia, o que se perde para a consciência não é apenas um outro ou um ideal, mas também o mundo social em que essa perda se tornou possível. Em outras palavras, o melancólico perde o convívio social do qual participava até então, passando a se encontrar em uma posição díspar em relação aos seus companheiros, muitas vezes tendo dificuldade em ser entendido por eles, como afirma Kristeva (1989). Esta última, ao analisar pacientes melancólicos, considera que eles possuem dificuldade em se expressar, pois suas falas são “repetitivas e monótonas”. Nas palavras da autora:

Nenhuma palavra, nenhum objeto à vida será suscetível de encontrar um encadeamento coerente, ao mesmo tempo que adequado, para um sentido ou para um referente. [...] O deprimido não fala de nada, não tem nada do que falar: aglutinado à Coisa, ele não tem objetos. Esta coisa total e não significável é insignificante: é um Nada, o seu Nada, a Morte. O abismo que se instala entre o sujeito e os objetos significáveis traduz-se por uma impossibilidade de fazer encadeamentos significantes (Kristeva, 1989, p. 53).

Essa ideia possui uma relação de ambivalência com os dois teóricos anteriormente apresentados, pois ao mesmo tempo em que Freud e Butler consideram a melancolia uma perda anterior à fala e à declaração, ou ainda “uma retração da fala que torna a fala possível” (Butler, 2017, p. 178), também caracterizam o melancólico como alguém extrovertido e comunicativo, que encontra certo apaziguamento na exposição de si mesmo. Em seus ensaios, Bhabha (1992) alerta que tais características não devem ser interpretadas superficialmente, uma vez que a aparente passividade e lentidão do melancólico, na verdade, expressam um estado de revolta. O melancólico direciona contra si mesmo a acusação que levantaria contra o outro (Butler, 2017).

Frequentemente, o melancólico também é referido como alguém distante do seu tempo, o que está relacionado à sua relação conturbada com o Outro⁴. O melancólico é alguém preso em um “tempo morto”, um tempo marcado pela ausência desse Outro (Kehl, 2009). Por esse motivo, o melancólico “representa a si mesmo como alguém sem futuro, uma vez que na origem da constituição do sujeito o Outro não esperava nada dele” (*ibid.*, p. 21). Essa concepção de tempo morto está em consonância com as ideias de Butler (2017, p. 190), a qual considera que:

O melancólico teria dito se pudesse, mas não disse, e agora acredita no poder de sustentação da voz. Em vão, o melancólico agora diz o que teria dito,

⁴ O Outro, segundo a psicanálise lacaniana, faria referência à alteridade e a demanda que o sujeito tenta atender, podendo relacionar-se a diversas figuras na vida pessoal do sujeito, como a mãe, o pai, o professor, Deus ou o cônjuge.

interpelando apenas a si mesmo, como alguém que já está clivado de si mesmo, mas cujo poder de autointerpelação depende dessa perda de si.

Ademais, há de se considerar que, ainda que o melancólico possa vir a ter consciência de sua perda, dificilmente a admitirá. Pelo contrário, o melancólico possui a crença inconsciente de que o Eu, como parte do movimento de interiorização, é capaz de compensar as perdas sofridas (Butler, 2017). Isso, em adendo à citada dificuldade de encadeamento discursivo e ao seu deslocamento no tempo (tempo morto), torna penosos o convívio, o contato e a recuperação do sujeito. Também é possível considerar que, para os observadores externos, é quase impossível compreender o que se passa na mente do sujeito melancólico, assim como destaca Freud (2012, p. 31) ao afirmar que: “É que a inibição melancólica que nos passa impressão enigmática, porque não conseguimos ver o que arrebatava o doente tão completamente”. Resta a nós, pesquisadores, teorizar e aprofundar os estudos na esperança de melhor compreendê-la.

Antes de prosseguir com a análise propriamente dita, é importante ter em mente o posicionamento em que estão os estudiosos do referencial teórico aqui apresentados. De maneira geral, a maioria dos psicanalistas raramente ou nunca consideram o sujeito negro em suas reflexões, o que pode ser interpretado como um processo de invisibilização. A esse respeito, Belarmino, Santos e Oliveira (2023) consideram que a psicologia sempre se concentrou nos fenômenos clínicos da elite branca, sem de fato trabalhar com a realidade brasileira, sendo necessário um processo de mudança desse paradigma. Em consonância, o psiquiatra Frantz Fanon, em seu célebre livro “Peles negras, máscaras brancas” (1952), ressalta que algumas das neuroses e complexos mais difundidos pela Psicologia não fazem sentido no contexto de certas comunidades negras, uma vez que as vivências, repertórios culturais e conhecimentos de mundo diferem muito.

Nesse contexto, cabe adicionar a monografia “Entre a melancolia e o banzo: impactos psicossociais do racismo” da psicóloga Joyce Juliana Dias Avelar. Em seu trabalho, Avelar compara a melancolia e o banzo como forma de entender como ambos impactaram, e ainda continuam a impactar, a vida de milhares de pessoas negras no Brasil. Entre suas contribuições, destacam-se os alguns posicionamentos feitos pela autora acerca das duas temáticas. Ao discorrer primeiramente sobre a melancolia em pessoas negras, a autora afirma que a perda do objeto se dá pela violação sistemática de direitos imposta pelo racismo enquanto no banzo isso ocorre pelas memórias nostálgicas e pelo senso de deslocamento (Avelar, 2019).

Em adição, Bellarmino, Santos e Oliveira (2023, p. 10) postulam que a melancolia e o banzo se encontram na perda da força de viver:

Sucumbir à morte depois de perder algo que lhe é investido tanta energia libidinal, é o que acontece nas duas patologias, pois não há uma força psíquica que consiga trazer essas pessoas despedaçadas, a reunião desses pedaços e de formulação de um novo objeto de desejo.

Uma vez que o banzo provém da escravização, ou seja, da imposição da vontade do homem branco sobre o homem negro, é imprescindível, considerar a relação entre os dois em nossa abordagem. Enquanto, no banzo, o sofrimento se dá pela recusa do sujeito negro em encaixar-se na posição de escravizado, na melancolia este busca enquadrar-se nos ideais dos brancos, ao mesmo tempo em que denuncia e expõe as limitações do próprio sistema de branqueamento (Avelar, 2019).

Em suma, apesar de distantes temporalmente, o banzo e a melancolia conversam diretamente com a realidade do sujeito negro, sendo essenciais para os estudos acerca da comunidade negra na literatura afro-brasileira, na psicologia e nas ciências humanas como um todo.

KEHINDE – DA SAUDADE AO LUTO

Desde as primeiras páginas de *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves deixa claro que se trata de uma narrativa marcada profundamente pela perda. Já no primeiro capítulo, a protagonista, Kehinde, presencia o estupro e o assassinato de sua mãe, seguidos também pela morte de seu irmão, Kokumo, por parte de guerreiros africanos, em um ato de abuso de poder. A partir desse e outros acontecimentos, a menina é capturada e levada, junto de sua avó e irmã, para o Brasil. Dessa maneira, tem início o fator que Mendes (1935) e Mendonça (1935) consideram como primordial para a instauração do banzo: a saudade de sua terra e das pessoas que lá viviam. Este sentimento é reforçado pelo fato de que nem sua avó, nem sua irmã resistem à dura travessia no navio negreiro e vêm a falecer, de maneira que, no decorrer do romance, Kehinde passa a se referir a elas sempre na África, em período distante.

Diante de tantas perdas, torna-se difícil estabelecer apenas uma como ponto de partida, porém optamos por destacar a morte de sua irmã gêmea Taiwo, uma vez que é esta a que mais repercute no restante da trama, sendo citada repetidas vezes pela própria protagonista. Dentro do navio, Kehinde percebe que Taiwo começa a sucumbir devido

aos maus tratos que elas e os outros escravizados sofriam, muitos deles doentes pelas péssimas condições ali presentes:

Senti que a Taiwo já não estava mais dentro de mim, como se ela tivesse fechado os olhos naquelas horas em que, olhando por sobre os ombros da nossa mãe, que dançava, eu conseguia me ver dentro dos olhos dela. Eu tentava sair de mim e não encontrava mais para onde ir, tentava encontrar a Taiwo e não conseguia. A Taiwo estava fora do meu alcance, estava morrendo (Gonçalves, 2009, 856).

A morte de Taiwo surge como uma ruptura na alma de Kehinde, pois ela considerava que ambas partilhavam uma só, além da perda de uma fonte de apoio em momentos de dificuldade. Ademais, a menina se vê incapaz de velar a irmã de maneira apropriada – uma vez que seu corpo é jogado no mar –, rito que também não pôde fazer com o restante de sua família. A maneira que Kehinde encontra para manter sua alma completa seria por meio de um pingente representando Taiwo, o qual ela faria assim que pudesse, como uma forma de levá-la sempre consigo. Este fator surge como uma forma de reconforto em meio a tragédia, algo que remete à teoria de Cosme (1967) de que as paixões dos escravizados poderia diminuir ou prevenir o banzo e, consequentemente, o desejo de morte por parte destes. O fato de que mesmo em meio a tantas perdas, Kehinde nunca considera cometer suicídio, apenas reafirma essa concepção, ainda mais considerando que ela estava em um contexto em que a morte era facilmente alcançada.

Após a morte da irmã e ao fim de sua jornada rumo ao Brasil, a protagonista descobre que deverá abandonar seu nome africano e adotar um brasileiro, o que ela recusa, recordando os conselhos de sua avó para manter suas tradições africanas:

Ela tinha me dito que seria através do meu nome que meus voduns iam me proteger, e que também era através do meu nome que eu estaria sempre ligada à Taiwo, podendo então ficar com a metade dela na alma que nos pertencia (Gonçalves, 2009, 130).

Como se pode notar, é através do apego às suas matrizes africanas que Kehinde encontra uma forma de resistência, servindo também como apoio emocional em meio ao luto. Porém, assim que se torna uma escrava, percebe que não poderá mais expressar sua fé livremente, uma vez que a ela é imposta a religião católica, a “religião dos brancos”. No decorrer da história, ela resiste a essa imposição, escondendo orixás das vistas dos senhores, renegando seu nome brasileiro e até mesmo desafiando outras proibições, como a regra de não poder ser ensinada a ler e a escrever.

O fato de ter conseguido fazer tudo isso em segredo, ao menos durante certo período, pode ter contribuído para que seu estado mental não se deteriorasse logo na

infância. Além disso, há de se considerar que Kehinde, por ser criança, não tinha maturidade suficiente para entender plenamente as violências às quais era submetida, como a maneira com que a “Sinhazinha” (filha dos donos da fazenda) a tratava, reduzindo-a a uma espécie de boneca viva.

Contudo, à medida que Kehinde cresce, sua relação com as pessoas ao seu redor começa a mudar. Por volta dos doze anos ela conhece Lourenço, um escravo comprado do engenho vizinho. O rapaz, vendo que a garota começava a atrair atenção do dono da fazenda, o “sinhô” José Carlos, propõe que se casem e, posteriormente, fujam para um dos quilombos ou, até mesmo, que um dia voltem para a África. Isso gera sensações contraditórias em Kehinde:

Eu tinha ficado comovida com a atitude de Lourenço, que queria me dar uma família livre, pessoas de quem eu pudesse gostar para sempre, sem medo de sermos separados de uma hora para outra. Naquele momento e durante toda a minha vida tive que lidar com duas sensações bastante ruins, a de não pertencer a lugar algum e o medo de me unir a alguém que depois partiria por um motivo qualquer (Gonçalves, 2009, 2827).

Esse senso de deslocamento e fragmentação pode estar atrelado à perda de sua identidade e da sua cultura, uma vez que foi trazida à força ao Brasil. Em seu livro “Peles brancas, máscaras negras”, Franz Fanon (2020) alega que a construção da identidade negra passa por diversos fatores, entre eles o domínio do idioma. Quando isso não é possível, é comum que o negro rejeite sua própria negritude e passe a desejar enxergar-se como branco. Conforme foi visto, Kehinde renega a língua do branco, assim como seu nome brasileiro, um gesto que ressalta suas origens africanas e sua identidade enquanto negra, mas que terá fim a partir de determinado acontecimento.

Para Kehinde, o pedido de casamento de Lourenço surge como uma oportunidade e também uma promessa. A promessa de ter uma família novamente, de alcançar a liberdade e, acima de tudo, de não precisar mais ter medo, em especial o medo de perder alguém. Em outras palavras, é uma possível saída da sua condição de escravizada, um desejo que “nasceu da vontade de desafiar o destino para ver o que aconteceria” (Gonçalves, 2009, 2657).

Além disso, é por meio também do jovem que a protagonista explora sua sexualidade pela primeira vez. Diversos trechos do terceiro capítulo abordam essa descoberta, que por vezes também é atravessada pelos abusos que ela sofre nas mãos do Sinhô:

Eu tentava pensar nela [sua mãe] e em como eu andaria com os peitos descobertos se ainda morasse em Savalu, enquanto ele passava a ponta da bengala pela parte descoberta do meu corpo, no meio dos peitos ou em apenas um deles, em volta do bico. Era uma sensação da qual eu gostava, mas não a ponto de deixar que ele percebesse, e senti raiva e nojo quando ele pediu que eu levantasse a cabeça e abrisse os olhos (Gonçalves, 2009, 2611).

Através da figura do Sinhô José Carlos, Kehinde descobre uma outra restrição à sua liberdade, desta vez ligada ao seu corpo e ao desejo sexual. Por ser uma mulher escravizada, ela deveria ter sua primeira vez com o dono e com nenhum outro. Angela Davis, em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016), argumenta que o estupro era utilizado como arma de dominação e de repressão, que visava a aniquilar o desejo das mulheres escravizadas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus companheiros. É justamente o que acontece na trama; uma vez que Lourenço impede que o Sinhô José Carlos cometa um ato de estupro contra Kehinde, este se vinga do escravo, mandando açoitá-lo, castrá-lo e, em seguida, obrigando-o a assistir ao abuso da menina. Nesse momento é retomada a memória da morte da mãe, o primeiro ato de violência presenciado por Kehinde ainda na infância e que agora se repetia com ela própria: “Eu queria morrer e sair sorrindo, dançando e cantando, como a minha mãe havia feito” (Gonçalves, 2009, 2958). Há também a evocação da figura da irmã, mas que aqui se manifesta por meio da ausência, como se nem mesmo ela, que era parte de sua alma, pudesse ajudá-la no momento: “Mas eles [os abikus] não apareceram, e nem mesmo consegui ter uma visão dos olhos da Taiwo sorrindo para mim. Havia apenas os olhos de Lourenço, que não choravam o que eu também não conseguia chorar” (Gonçalves, 2009, 2949).

Importante ressaltar o porquê da vingança do Sinhô José Carlos ser centrado no falo. Fanon aborda essa questão em seu livro afirmando que o homem branco é dominado por um sentimento de impotência ou de inferioridade sexual ao se deparar com um homem negro e por conta disso, seus atos de violência frequentemente estão centrados no plano genital. Ao castrar Lourenço, José Carlos assegura sua suposta superioridade sexual, além de que garante que nem ela, nem Kehinde possam continuar com seus planos prévios.

O ato de violência contra ela e contra Lourenço marca o fim da esperança de liberdade da personagem, além de ser o evento catalisador para seu estado melancólico. Em seus estudos acerca de psicanálise e negritude, Neusa Santos Souza (1983) afirma que a melancolia no negro surge a partir da necessidade de alcançar um ideal inalcançável: o do branco. E justamente por ser inalcançável é que este ideal é desejado, ao mesmo tempo em que também é a fonte de ruína do sujeito. Dessa forma, Kehinde,

que desejava ser livre, em todos os sentidos da palavra, é lembrada de sua condição limitante através da violência que sofre e depois presencia. Consideramos neste artigo que é este o seu objeto de desejo, cuja perda é essencial para entendermos a relação da personagem com a melancolia. Segundo Freud (2012), o melancólico não tem consciência da perda desse objeto, ao contrário do luto, de maneira que ele não pode velá-lo. Dessa forma, ao contrário do luto, não há estágios na melancolia, tampouco um possível equivalente ao trabalho de luto, isto é, um período de adaptação a perda.

O que se segue depois do traumático evento são memórias difusas, até mesmo para a própria Kehinde, que narra os eventos a partir de um ponto distante no tempo. Segunda ela mesma, só foi possível ter algum discernimento claro quando seu filho começou a se mexer no ventre:

Durante todo aquele tempo, antes que ele [seu filho] se mexesse muitas coisas aconteceram e passaram por mim como se fossem uma porção de histórias de pessoas que eu conhecia vagamente, mas que não me diziam respeito. Histórias que me contavam como quem está fazendo uma criança dormir. E era apenas isso que eu queria, já que não tinha conseguido morrer. Dormir, dormir e dormir (Gonçalves, 2009, 2988).

Nesse momento, podem-se enxergar alguns dos primeiros sinais de melancolia na personagem: seu deslocamento com relação ao tempo e o seu desejo de punição. Em seus relatos, Kehinde confunde sonho e realidade, fazendo diversas referências a sua avó e comparando essas cenas com acontecimentos que de fato ocorreram. Retoma-se, então, a ideia do tempo morto, conceitualizado por Maria Rita Kehl (2009), que afirma que o melancólico está perdido num tempo em que não houve o comparecimento do Outro. Essa ausência provavelmente está associada à figura de Lourenço, que, conforme vimos, representava para Kehinde, mais até do que um parceiro amoroso em si, a saída de sua condição de escravizada.

Além disso, consideremos também algumas das contribuições de Butler (2017) a respeito do assunto, a qual afirma que o melancólico perde o convívio social da qual participava até então, passando a se encontrar em uma posição dispar em relação aos seus companheiros, muitas vezes tendo dificuldade em ser entendido por eles, como afirma Kristeva (1989). É possível enxergar esse processo no relato de Kehinde, que afirma: “A Antônia depois me contou outros detalhes que escaparam à Esméria. Acho que para conversar comigo, mesmo que eu não reagisse ou respondesse, foi o jeito que encontraram para me deixar feliz e me manter viva [...]” (Gonçalves, 2009, 3164).

Ainda sobre esse evento, é perceptível que se assemelha fortemente a interiorização do sujeito, referida por Butler. Segundo esta: “O Eu ‘se volta para si mesmo’ quando o amor não consegue encontrar seu objeto e então toma a si mesmo como objeto não só de amor, mas também de agressão e ódio” (Butler, 2017, p. 176). Em outras palavras, para Kehinde, em seu estado melancólico, só existe ela mesma e ninguém mais. Nem mesmo a morte do Sinhô José Carlos algumas semanas depois – vítima de uma picada de cobra nunca explicada, mas que serve como uma punição catártica divina –, parece lhe trazer qualquer tipo de sentimento. Para ela, não existem sentimentos, nem desejos. Nada lhe interessa e nada lhe diz respeito:

Durante todo aquele tempo, antes que ele [seu filho] se mexesse, muitas coisas aconteceram e passaram por mim como se fossem uma porção de histórias de pessoas que eu conhecia vagamente, mas que não me diziam respeito. Histórias que me contava como quem está fazendo uma criança dormir. E era apenas isso que eu queria, já que não tinha conseguido morrer. Dormir, dormir e dormir [Gonçalves, 2009, 2992].

Retomamos aqui a principal contribuição de Oliveira Mendes ao assunto: a de que o banzo acontece devido ao péssimo tratamento dado aos escravizados. Não seria esse estado apático nada menos do que uma reação contra uma punição extrema que lhe foi indevida? Não seria a sua passividade (que poderia implicar aqui o ato de não comer, beber água e outras necessidades básicas) uma forma lenta de suicídio, ainda que Kehinde não tenha consciência disso? Afinal de contas, assim como afirma Oda (2008), a presença dos chamados suicídios passivos era grande na época da escravidão, não sendo incomum pensarmos que estes seriam preferíveis por mulheres do que métodos mais agressivos, como o uso de armas de fogo.

Importante ressaltar que, apesar dessa passividade se fazer presente nesse período de recuperação, Kehinde possui um caráter comunicativo que a conecta fortemente com as ideias de Freud e Butler a respeito do aspecto ambivalente do melancólico: ao mesmo tempo ele é comunicativo e fechado, encontrando certa catarse ao falar de si mesmo. Essa característica se faz presente na protagonista pelo próprio desejo de narrar sua história, como se através disso ela conseguisse compreender melhor os acontecimentos de sua vida, por mais dolorosos que tenham sido.

O fato de a menina passar boa parte do tempo dormindo nos meses subsequentes aparenta também estar relacionado com a melancolia e o banzo ao mesmo tempo. Primeiramente, se relaciona ao banzo visto que seus sonhos são sempre sobre figuras de seu passado, como sua mãe e avó, com o primeiro deles acontecendo logo na noite após

o seu estupro, sonho em que sua avó aparece em Savalu (sua cidade natal) no navio (onde morreu) e até mesmo em lugares que ela nunca esteve, cenários que se justificam pela ligação do banzo com a nostalgia de Hoffer. Ao mesmo tempo, também poderia ser interpretado como um indício de melancolia, uma vez pode ser lido como um desinteresse pelo mundo externo, o que aconteceria não só quando ela dorme, mas também quando ela está acordada.

Outra ligação que podemos estabelecer entre banzo e melancolia está no senso de deslocamento que a personagem sente no livro inteiro. Segundo Avelar (2019): “Se, no Banzo, o sujeito sofria pelas suas nostálgicas memórias e pela perda do sentimento de pertencimento, na Melancolia negra o sujeito sofre pelo ocultamento da memória histórica e coletiva do seu grupo que o levam ao permanente sentimento de não-pertencer” (2019, p. 53). A partir disso, é possível estabelecer que o fato de ser tirada a força de sua terra-natal e de não poder expressar livremente seus costumes e sua cultura africana a levam a experienciar simultaneamente as duas doenças.

Conforme estabelecido, além dos impactos físicos e psicológicos, a violência que ela sofreu também lhe acarreta um vindouro filho. Contudo, o que poderia ser um fardo, uma marca permanente de sua violação e de seu abusador, acaba sendo justamente o que a fará despertar meses depois. É também relacionado ao filho, que se dá seu primeiro encadeamento lógico, o desejo de vê-lo nascer:

Acho que a Esméria chegou a falar comigo sobre uma beberagem, mas não tive condições ou força para decidir, como se não fosse comigo. E quando o tempo passou e eu senti o meu filho se mexendo, já não tinha coragem de negar a ele a possibilidade de pelo menos tentar fazer a própria vida ser melhor do que a minha (Gonçalves, 2009, 2986).

A constatação de que seu filho está chegando seria, portanto, um novo objeto de desejo, que substituiria o antigo, que foi perdido. Dessa forma, compreende-se o fim do seu estado melancólico e do seu processo de interiorização, permitindo o retorno do seu encadeamento de ideias e do seu desejo de viver, não exatamente por ela, mas por seu filho. Ademais, a ideia de que ele poderia ser livre também seria uma forma de apaziguar o banzo, talvez como um espelhamento, podendo, por meio dele, viver seu sonho de liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, foi possível averiguar como se dão as representações de banzo e melancolia na personagem Kehinde, protagonista de *Um defeito de cor*. Foi possível estabelecer que as duas enfermidades estão presentes mais fortemente no período que corresponde à pré-adolescência da protagonista, uma vez que ali se encontra o ponto de virada na história, isto é, seu estupro pelo Sinhô José Carlos, violência que lhe daria um filho posteriormente.

Foi possível identificar diversas das características da melancolia levantadas pelo referencial teórico, entre as quais destacamos os conceitos de Freud (2012) e Butler (2017) sobre o sujeito melancólico e o processo de interiorização. Ademais, identificou-se a presença de características como a falta de encadeamento de palavras e a fala monótona e repetitiva, às quais Júlia Kristeva (1989) faz referência. No que diz respeito ao banzo, foi possível identificar que está relacionado ao tratamento desumano a que a protagonista é submetida e não necessariamente à saudade da terra em si, ainda que esse sentimento esteja presente em alguma medida, em especial no apego à família e às tradições africanas.

Foi possível identificar características comuns às duas enfermidades na trama em questão. Além disso, foi possível identificar que ambas se encerram a partir de um mesmo acontecimento: o surgimento da consciência de seu futuro filho, que atuaria, ao mesmo tempo, como um novo objeto de desejo e como uma forma de gozo em um processo de espelhamento.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Joyce Juliana Dias de. *Entre a melancolia e o banzo: impactos psicossociais do racismo*. 2019. Monografia (Graduação em Psicologia) – Faculdade de Ciências da Educação e Saúde, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2019.

BELARMINO, Ana Beatriz da Silva; SANTOS, Géssica Gyrlane dos; OLIVEIRA, Luan Nunes de. Banzo, melancolia e psicologias antirracista: compreendendo os impactos do racismo na juventude negra. *Revista Eletrônica da Estácio Recife*, [S. l.], v. 8, n. 2, 2023. Disponível em: <https://reer.emnuvens.com.br/reer/article/view/706>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BHABHA, Homi K. Postcolonial Authority and Postmodern Guilt. In: GROSSBERG, Lawrence *et al.* *Cultural Studies: a reader*. Nova York: Routledge, 1992, p. 65-66.

BOLOGNA, Giacinto da. *La Pratique Missionnaire des PP. Capucins Italiens dans les royaumes de Congo, Angola et contrées adjacentes*, Trad: Jacques Nothomb. Louvain: Éditions de l'Aucam, 1931.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CORDÁS, Táki Athanássios; EMILIO, Matheus Schumaker. *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed, 2017.

COELHO JR., Nelson Ernesto. A noção de objeto na psicanálise freudiana. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 4, n. 2, p. 37-49, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982001000200003>. Acesso em: 24 de jan. de 2025.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. 1.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1917-2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. E-book.

KANANOJA, Kalle. As raízes africanas de uma doença brasileira – o banzo em Angola nos séculos XVII e XVIII. *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, São Cristóvão, v. 12, n. 23, p. 69-94, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/pontadelanca/article/view/10264>. Acesso em: 20 jan. 2025.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MENDES, Luis Antonio de Oliveira. Memória a respeito dos escravos e tráfico da escravatura entre a costa d'África e o Brasil (1812). *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 10, n. 2, p. 362-376, abr. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47142007002014>. Acesso em: 10 de jan. de 2025.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. 269 p.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar. 2021.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 11, n. 4, p. 735-761, dez. 2008.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1415-47142008000500003>. Acesso em: 12 de jan. de 2025.

ROSEN, George. Nostalgia: a ‘forgotten’ psychological disorder. *Psychological Medicine*, Cambridge, v. 5, n. 4, p. 340-354, 1975. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S003329170005697X>. Acesso em: 13 de jan. de 2025.

Recebido em: 08/02/2025

Aceito em: 16/05/2025

Gabriel Viruez da Silva: é graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e atualmente está em seu segundo no Mestrado em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina. Além de pesquisador, também é professor e escritor.

Nação, narrativa e memória traumática: para uma interpretação pós-colonial da trajetória afrodiaspórica no romance *Os Pretos de Pousaflores* (2023) de Aida Gomes

Nation, narrative and traumatic memory: towards a postcolonial interpretation of the Afrodiasporic trajectory in the novel Os Pretos de Pousaflores (2023) by Aida Gomes

Peilin Yu

Universidade de Coimbra (FLUC)

yueuricid@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9172-4201>

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a interpretar a narrativa do romance *Os Pretos de Pousaflores* (2023) de Aida Gomes através de uma perspectiva pós-colonial, examinando questões fundamentais presentes na obra, como o Estado-nação, a narrativa e as memórias traumáticas. Alicerçado nos estudos pós-coloniais, da memória, da narratologia e dos feminismos – particularmente nas teorias de Homi Bhabha (2005), Pierre Nora (1993), Ruth Page (2006), Walter Benjamin (1987) e Paul Ricoeur (2012) – este artigo visa evidenciar os valores estéticos, sociológicos e historiográficos do romance. Pretende-se, assim, contribuir para a visibilidade da literatura afrodiaspórica de língua portuguesa e estimular reflexões mais amplas sobre temas prementes no debate público contemporâneo, centrados no deslocamento, na imigração e na diáspora.

Palavras-chave: literatura afrodiaspórica; pós-colonial; estudos da memória; estudos narratológicos; estudos feministas.

ABSTRACT

The present work aims to interpret the narrative of Aida Gomes's novel *Os Pretos de Pousaflores* (2023) through a postcolonial perspective, examining fundamental issues present in the work, such as the Nation-state, narrative and traumatic memories. Grounded in postcolonial studies, memory studies, narratology and feminisms – particularly in the theories of Homi Bhabha (2005), Pierre Nora (1993), Ruth Page (2006), Walter Benjamin (1987) and Paul Ricoeur (2012) – this article seeks to highlight the aesthetic, sociological and historiographical values of the novel. Thus, it intends to contribute to the visibility of Portuguese-language Afrodiasporic literature and stimulate broader reflections on pressing themes in contemporary public debate, centered on displacement, immigration and diaspora.

Keywords: Afrodiasporic literature; postcolonial; memory studies; narratological studies; feminist studies.

INTRODUÇÃO

Doze anos após a sua publicação em Portugal em 2011, o romance de estreia da escritora de descendência angolana Aida Gomes, *Os Pretos de Pousaflares* (2023), foi lançado no Brasil com uma narrativa incontornavelmente inquietante. Como Bárbara Cardoso (2024) conclui na recensão sobre o romance, embora a sua primeira publicação não tenha alcançado a devida atenção, “sua republicação em um novo momento e com um público no outro lado do Atlântico permite uma nova possibilidade de apreciação desta obra” (Cardoso, 2024, p. 546). A escrita de Aida Gomes, extensa, volátil, com uma tremenda força de urgência de contar e ser ouvida, não deixa de mostrar a sua vontade de trazer à tona milhares de pedaços de memórias opacas -- as dores, traumas, violência, desejos abatidos, ilusões perdidas, entre numerosos outros.

Como uma amálgama mnemónica, ou “um lugar de encontro e desencontro de uma polifonia onde todos contam e todos falam” (Tavares, 2023, p. 10), o romance atravessa, confunde e desassossega em diversos sentidos. Em termos espaciais, Angola e Portugal são dois palcos que se alternam constantemente, enquanto em termos temporais, a narrativa perpassa, de forma transversal, vários momentos históricos que remontam aos anos trinta do século passado, passando pela independência nacional de Angola até o término da guerra civil do país.

Entretanto, existe ainda outra componente importante, nessa viagem não linear da memória e narração, que se refere às diferentes vozes da narrativa e às suas diversas identidades. Trata-se de seis personagens principais: duas meninas mestiças, a Belmira e a Ercília, e um rapaz mestiço, o Justino; a mãe biológica da Ercília e a madrastra de outras crianças, a Deodata; o pai branco português deles, o Silvério; a irmã do Silvério, a Marcolina. Através dessas vozes que representam diferentes grupos sociais e geracionais no contexto pós-colonial, e das memórias individuais que elas acarretam consigo e que se ligam intimamente à experiência de deslocamento, trauma e violência, o que se evidencia é uma vertente mais dinâmica, porém menos visibilizada, da chamada memória do “retorno”, na medida exata em que a designação “retornados”, a sua definição sociopolítica e suas representações culturais na sociedade portuguesa pós 25 de abril, são totalizadoras e, portanto, incapazes de reconhecer as particularidades da difícil condição de pessoas não brancas, tais como o racismo institucional e o sentimento de não pertença

(George, 2023; Wieser, 2022). A própria escritora, numa entrevista realizada por Doris Wieser em 2020 e recolhida numa edição da revista *Portuguese Literary & Cultural Studies* que foi publicada em março de 2024, ao falar do seu propósito de criação literária, acentuou a importância dessa vertente e a sua perpetuação na sociedade portuguesa contemporânea, afirmando o seguinte:

Ou seja, o que queria mostrar no romance é que a reinserção dos angolanos negros, mestiços ou de famílias misturadas foi uma história diferente daquilo que era o retorno, porque aqueles que realmente se inseriram muito bem na sociedade portuguesa fizeram-no porque tinham vínculos na sociedade, ou porque tinham poder económico e até social. Houve uma parte esquecida, da qual não se falou e que continuou a ser uma presença na sociedade portuguesa e que se traduziu nas mulheres da limpeza, nas assistentes (Gomes, 2024, p. 50).

O romance, portanto, apresenta um movimento transterritorializado das memórias de sujeitos díspares e em rumos divergentes, que António Sousa Ribeiro (2015) define como a “transnacionalização da memória”. De forma sintética, Ribeiro aponta para os efeitos causados quando as memórias pós-colonial viajam entre o Norte e o Sul Global:

Os processos de deslocalização e de translocalização que constituem memórias diaspóricas acarretam consigo, inevitavelmente, a desestabilização dos quadros de referência e geram modos de turbulência que fazem com que os quadros de memória se transformem e ganhem dimensões de ambivalência crescentemente sujeitas a lógicas interculturais (Ribeiro, 2015, p. 89).

Assim, acompanhando o deslocamento transnacional das memórias pós-colonial, o que agora espanta e abala os quadros de significações socioculturais dos ex-colonizadores é uma incerteza substancial, uma antítese intratável, uma voz perturbadora que emerge não de qualquer lugar, mas dos recantos insurgentes da macro-narrativa que os ex-colonizadores europeus construíram com base no colonialismo, racismo e sexismo, ou, por palavras de Ana Paula Tavares (2023), vem de “um processo ligado ao final do Império e a momentos de mudança e reelaboração das referências culturais” (Tavares, 2023, p. 10). Margarida Calafate Ribeiro (2016), no artigo intitulado “A Casa da Nave Europa — miragens ou projecções pós-coloniais?”, indica diretamente como essa memória pós-colonial não foi devidamente aceita e discutida na sociedade portuguesa ao longo das décadas:

Resumindo, a memória — e, sobretudo, a memória de África — não parecia ser contemplada como um elemento essencial da construção da democracia. Pelo contrário, ela era permanentemente o seu elemento perturbador, pois nela tropeçávamos a cada passo, ora sob a forma dos ex-combatentes regressados, ora sob a forma de retornados de África, ora ainda sob a forma de complexas

negociações diplomáticas que cada dia nos comprometiam com a rota europeia e nos desresponsabilizavam de África no âmbito do quadro geral da Guerra Fria em África (Ribeiro, 2016, p. 30).

O romance de Aida Gomes, contudo, não apenas carrega o peso da memória transnacionalizada do pós-colonial, mas ainda vai muito além, no sentido identitário – pode integrar e até desafiar as exemplificações que a Margarida Calafate Ribeiro enumera. Neste sentido, a questão retórica da Belmira “somos angolanos, não somos?” (Gomes, 2023, p. 33) e a maldição do Silvério “Portugal, uma nação equivocada” (Gomes, 2023, p. 181) corroboram a perturbação e debilitação dos quadros de valores identitários e referências culturais, nomeadamente da narrativa da nação moderna numa sociedade europeia de descolonização. Daí, trata-se de uma realidade pós-colonial, pautada pela transnacionalização e até desnacionalização das memórias e identidades, que assenta precisamente no colapso da narrativa do Estado-nação, na dilaceração da mentira do Império e na necessidade de construir uma identidade mais complexa. Como disse anteriormente, isto deve-se exatamente à diversidade das identidades dos indivíduos retratados no livro — desde o homem ex-colonizado às crianças afrodescendentes, da mãe negra refugiada à mulher católica portuguesa — bem como às suas experiências e memórias, que transcendem a classificação simplista de população “retornada” e, obviamente, ultrapassam qualquer imaginação da comunidade nacional.

É, efetivamente, através da construção de uma narrativa polifónica que Aida Gomes demonstra cada dobra mnemónica, cada disparidade cultural e cada rutura identitária, permitindo que as memórias não sejam apenas relatadas, mas que cada indivíduo relate a sua própria memória. Ana Paula Tavares (2023), no prefácio da versão brasileira do romance, aponta para o carácter incontornável e autêntico da narrativa do romance, elogiando que ela “põe a nu a sua própria construção e exige um protocolo de leitura que ultrapasse os paradigmas críticos do saber literário” (Tavares, 2023, p. 10) e que, com isso, leva às vozes e ao leitor uma abundância de “consciência de duplas e tripas realidades” (Tavares, 2023, p. 12). Por conseguinte, a fim de decifrar as camadas multiplicadas de histórias, memórias e experiências, a narrativa do romance, que, pelos vistos, é caracterizada pela polifonia e emaranhamento, merece um olhar analítico devido.

Na sequência das considerações acima, o presente trabalho pretende interpretar a narrativa do romance de Aida Gomes numa perspetiva pós-colonial, abordando várias questões inerentes à obra, inclusive as contradições do discurso do Estado-nação na sociedade portuguesa contemporânea, as complexas relações entre narrativa, memória e

linguagem, bem como a violência sexual contra mulheres racializadas no contexto pós-colonial, etc. São envolvidos vários teóricos e teóricas dos estudos pós-colonial, dos estudos da memória, dos estudos narrativos e dos estudos feministas, entre os quais destaco Homi Bhabha (2005), Pierre Nora (1993), Ruth Page (2006), Walter Benjamin (1987) e Paul Ricoeur (2012)¹. Através da interligação de diversas instâncias da narrativa, este artigo tem como objetivo salientar os valores estéticos, sociológicos e historiográficos do romance e, dessa maneira, contribuir para visibilizar a literatura afrodiaspórica de língua portuguesa e para estimular mais reverberações sobre diversos temas recorrentes na discussão pública atual, que giram em torno do deslocamento, da imigração e da diáspora, bem como das histórias, narrativas e memórias relacionadas. As representações socioculturais diaspóricas contam com uma urgência de serem faladas, ouvidas e realocizadas, particularmente as das comunidades que sofrem consequências históricas da colonização, entre as quais se distingue a comunidade afrodiaspórica.

UMA NARRATIVA DO ESTADO-NAÇÃO: OUTRAS VOZES, OUTROS TEMPOS

¹ Convém notar que, à exceção dos argumentos de Ruth Page, centrados na narratologia feminista, todos os outros teóricos citados contribuem para os temas principais que este artigo estuda, nomeadamente a nação, a história, a memória e a língua, embora a partir de diferentes pontos de vista. É necessário, portanto, levantar um breve esclarecimento sobre as suas bases e pontos de contacto teóricos e os motivos pelos quais são congregados neste trabalho. As visões de Bhabha e de Nora enfatizam a formação da nação e as variações mnemónicas no contexto do desenvolvimento e impacto da modernidade ocidental, o que corrobora a análise da narrativa do Estado-Nação de Portugal apresentada no romance; no entanto, a perspectiva pós-colonial de Bhabha, sobretudo a sua atenção à comunidade imigrante e à sua memória marginalizada, torna essa análise mais pertinente relativamente à experiência afrodiaspórica das personagens do romance. Os argumentos historiográficos de Walter Benjamin (1987), por sua vez, revelam-se compatíveis com os dois teóricos anteriormente referidos, já que atribui grande ênfase à urgência da força da memória na recuperação e redenção da história; contudo, neste trabalho, recorreremos principalmente às suas teorias da narrativa literária, com o objetivo de refletir sobre a necessidade de uma reformulação narratológica que, com base nas perspectivas destes teóricos que sublinham a heterogeneidade da história e da memória, seja capaz de analisar as novas transformações da narrativa literária contemporânea. Por fim, as teorias de Paul Ricoeur aplicadas ao presente trabalho relacionam-se especialmente com a ligação entre memória individual, sentimento e língua. A intimidade e a individualidade da memória e do passado, tal como exploradas nestas teorias, constituem um ponto-chave para aprofundar o estudo das mudanças mencionadas acima no campo narratológico. Concluindo a confluência teórica aqui apresentada, é precisamente pela similitude epistemológica no tratamento da história que se opta por interligá-los, mas também não se pode ignorar a complementaridade deste enquadramento teórico, resultante das distintas ênfases teóricas, que inspira constantemente novas reflexões sobre a literatura afrodiaspórica.

Na sua análise da formação da nação moderna ocidental, Homi Bhabha (2005) centra-se, de modo acutilante, no momento do deslocamento do povo². Segundo o teórico indiano-britânico, a partir de meados do século XIX, a expansão colonial no Oriente é acompanhada pela imigração massiva no Ocidente, direccionando esta trajectória essencialmente para a última fase do desenvolvimento da nação moderna ocidental (Bhabha, 2005, p. 199). No que diz respeito à vivência e experiência desse povo em deslocamento, a partir dessa população diaspórica e a sua cultura, Homi Bhabha propôs o conceito “localidade da cultura”, com objetivo de desconstruir a narrativa do Estado-nação ocidental:

Essa localidade está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos mitológica que *patrie*, mais retórica que a razão do Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social (Bhabha, 2005, p. 199).

O contraste entre historicidade e temporalidade que Bhabha estabelece encontra ressonância na distinção que Pierre Nora (1993) traça entre história e memória, quando este afirma que em nenhum momento nos falta “o arrancar da memória sob o impulso conquistador e erradicador da história” (Nora, 1993, p. 8). Ambos os teóricos identificam uma disparidade fundamental entre história/historicidade e memória/temporalidade, contrapondo a homogeneidade hegemónica das primeiras à dinâmica vigorosa das segundas. Além disso, Bhabha evidencia a íntima relação entre historicidade e narrativa do Estado-nação, afirmando que “a equivalência linear entre evento e ideia, que o historicismo propõe, geralmente confere significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística” (Bhabha, 2005, p. 200). O teórico especifica ainda as manipulações do Estado-nação neste âmbito, através das quais, mediante o seu “poder simbólico” e “força narrativa e psicológica”, ele consegue fazer com que o próprio povo reproduza autogeracionalmente uma narrativa totalitária sobre a história.

² Como o teórico afirma (Bhabha, 2005, p. 198), este deslocamento manifesta-se inicialmente na dispersão do povo e, posteriormente, através da sua entrada e permanência na alteridade do espaço-tempo, transforma-se numa reunião peculiar. Esta trajectória complexa engloba o desencontro do povo, a imigração, a diáspora, o confronto com o Outro, bem como o reconhecimento e reencontro com outros membros da sua comunidade imaginada.

Este processo de autogeração da narrativa do Estado-nação e do nacionalismo manifesta-se claramente na voz da Marcolina. Irmã do Silvério, a Marcolina é uma portuguesa católica fervorosa que nunca abandona Pousaflores ao longo da sua vida. Ao explicar à Ercília um conflito religioso entre os pousaflorenses e os habitantes do Rosmaninhal, a sua narração demonstra todas as características da historicidade referida por Bhabha:

A confraria naquela altura decidiu deixar os do Rosmaninhal ficar com Ela, que mais santo menos santo o que nos vale é a nossa fé. Mas que nem pensem em roubar-nos S. Jorge, que nos arrancam o coração, quantas vezes Ele não nos salvou? Dos franceses em 1807. Vinham já os malvados a caminho e os habitantes de Pousaflores tinham só tachos e panelas para se defenderem. O medo era muito. Houve quem afogasse os filhos só para não caírem nas mãos assassinas dos tiranos. E não é que os franceses passaram ao largo e os nossos trisavós não foram degolados? S. Jorge desferrolhou os portões do nevoeiro desde o Monte dos Mouros ao Monte do Cabeçudo e os franceses não viram a nossa aldeia. Já no Rosmaninhal a história foi outra, dizem que os sobreviventes se contavam pelos dedos das mãos (Gomes, 2023, p. 90).

O discurso da Marcolina representa, evidentemente, uma versão exemplar da narrativa do Estado-nação, na medida em que consolida e transmite uma versão da história oficializada para representar determinada comunidade, através da delimitação entre interior e exterior, da conjugação entre nacionalismo e provincianismo, e da rejeição de narrativas alternativas. Relativamente a este tipo de discurso nacionalista, Bhabha (2005) observa que a narrativa do Estado-nação procura construir uma “metaforicidade dos povos de comunidades imaginadas” (Bhabha, 2005, p. 201), através da qual, mediante técnicas retóricas, pedagógicas e performativas, o povo alcança uma subjetividade coletiva e voluntariamente integra essa narrativa nacionalista.

Outro discurso da Marcolina, quando manifesta um profundo ressentimento face ao regresso inesperado do irmão e à sua família de “pretos”, revela a essência do mecanismo de inclusão e exclusão no ato de imaginar o “nosso” povo ou a “nossa” nação:

Não gosto de pretos. Saiu-me, está cá fora, até durmo melhor. Não gosto deles, pronto! O que é que queres que te faça? Agora que temos televisão farto-me de os ver. São muito bons no atletismo e nos futebóis, dançam e cantam que se fartam, pois a mim não me encantam. Não gosto deles e muito menos de mulatos, e vê lá a minha sina, temos-os em casa. Raça falsa, só a Ercília, coitada, é obdiente, saiu a mim. A gente aqui em Portugal não tem nada a ver com pretos. Perdermos as colónias foi a maior bênção que Deus nos deu. Eles que fiquem na terra deles, a gente fica na nossa, que aqui ao menos não é uma bandalheira como lá! E tu apareces-me aqui com três mulatos. No começo até tinha vergonha de sair à rua. (Gomes, 2023, p. 160)

No entanto, o teórico pós-colonial indica subsequentemente que a narrativa do Estado-nação não é irrepreensível, mas sim ambivalente, visto que todo o seu mecanismo se fundamenta em metáforas, símbolos e narrativas. A sua retórica pode ser “apropriada” por *outros*, por aqueles que não se conformam com ela. Bhabha designa este efeito da ambivalência da narrativa da nação como “um deslizamento contínuo de categorias”, enumerando várias, como “sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou diferença cultural no ato de escrever a nação” (Bhabha, 2005, p. 200). Em relação à vertente inerentemente dissidente da narrativa nacionalista ambivalente, Homi Bhabha retoma o seu ponto de partida – o sujeito da história, o povo – para aprofundar essa antítese: existe, por um lado, o povo que já tem sido estabelecido no Ocidente, ao qual a narrativa do Estado-nação integra, consoante o seu princípio de inclusão e exclusão como necessário para a sua supremacia étnica e cultural; por outro lado, há ainda o povo em deslocamento proveniente de fora do Ocidente e, este último constitui *outros* que trazem *outras* histórias, *outro* contradiscurso, para corroborar e definir, à sua própria maneira, as narrativas de *outras* memórias e *outros* tempos. É precisamente neste contexto que emerge a temporalidade a que Bhabha se refere, representando uma forma alternativa de escrita que se situa fora da historicidade da nação — uma escrita genuinamente do povo.

Se, em nossa teoria itinerante, estamos conscientes da metaforicidade dos povos das comunidades imaginadas — imigrantes ou metropolitanos — então veremos que o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal (Bhabha, 2005, p. 201).

No seu romance, Aida Gomes atribui esta temporalidade de escrita do povo aos protagonistas que se expressam através das vozes mnemónicas, concedendo particular destaque às vozes das crianças. Por meio de revelar a experiência infantil em toda a sua ingenuidade e crueldade, de forma contundente, a mentira da narrativa do Estado-nação torna-se cabalmente desmascarada. Existem dois momentos distintos no romance neste sentido. O primeiro ocorre quando a Belmira, ao tentar escrever uma carta para a sua mãe biológica Geraldina em Angola após a sua chegada inesperada a Portugal, menciona um elemento significativo da sua vida escolar no período pós 25 de Abril: “Cantamos uma canção: nós somos flores da revolução” (Gomes, 2023, p. 74). O segundo momento emerge através da memória da Ercília, que recorda o seu primeiro dia na escola portuguesa.

— Lá vêm elas! Lá vêm elas! As pretas da Guiné!

Foi no nosso primeiro dia de escola em Pousaflores. Acercávamo-nos dos muros baixos.

— Lá vêm elas, lá vêm elas!

De mão dada com a Belmira no caminho de alcatrão e pedras. No recreio da escola, o António, a Rita e o Manuel cantavam: Lá vêm elas! Lá vêm elas! As pretas da Guiné! (Gomes, 2023, p. 126).

Efetivamente, é com o intuito de construir, no mínimo, uma perspetiva comparada entre a narrativa de vitória e euforia do pós 25 de abril em Portugal e as circunstâncias racista e sexista em que o povo afrodiaspórico se encontra no país, que Aida Gomes pretende demonstrar a paradoxalidade da narrativa do Estado-nação que perpetua mesmo na época pós-revolução em Portugal. Mais especificamente, Aida Gomes procura, neste romance, fazer uma provocação direta à sociedade portuguesa contemporânea que se contenta com sua autorreflexão e autocrítica limitadas em relação ao passado colonial. Ela própria confirma assim, na entrevista referida:

Essa questão foi articulada de uma forma política, em termos ou de uma direita conservadora (que se fixou pela parte do saudosismo e de uma independência mal conseguida e mal organizada) ou de uma facção portuguesa progressista, esquerdista, que fez o 25 de Abril, que se sentiu jubilante e que também deu algum espaço a um bocadinho de autorreflexão sobre os que estavam do lado certo da História e os que não estavam do lado certo da História. E por aí se ficou. Penso que não houve um debate entre as duas partes. [...] Muito menos se falou, por exemplo, do significado do encontro entre as culturas e violência que foi a imposição de uma ordem colonial (Gomes, 2024, p. 49).

Com efeito, a fim de desconstruir a narrativa do Estado-nação e de trazer à tona outras vozes e memórias, subjacentes ao processo traumatizante dos encontros e desencontros na diáspora pós-colonial, Aida Gomes adota uma narrativa polifónica. Esta narrativa assegura a essas vozes mnemónicas um espaço-tempo onde podem ser contadas e ouvidas de forma paralela e integral. Em síntese, esse espaço-tempo, concebido pela escritora, corresponde precisamente àquilo que Homi Bhabha designa por temporalidade. Mais ainda, o ato de criar uma narrativa literária tão heterogénea enquadra-se perfeitamente naquilo que o teórico do pós-colonial entende como a escrita do povo. Nas próximas seções do artigo, iremos discutir as particularidades da narrativa literária do romance, as suas reverberações nas características linguísticas, bem como a sua relação com as memórias traumáticas das personagens.

UMA NARRATIVA POLIFÓNICA DO ROMANCE: QUEM FALA?

Para além da forte vinculação entre narrativa, Estado-nação e memória, podemos ainda examinar no romance a questão da narrativa noutra dimensão: a literária. Walter Benjamin (1987) estabelece, relativamente ao narrador, duas categorias fundamentais — um grupo de narradores que desempenham o papel de viajante, imigrante, “marinheiro comerciante”, e que trazem consigo histórias de outros mundos; e outro grupo, o do “camponês sedentário”, que permanece na sua terra, exercendo a missão de transmitir o conhecimento de antigas histórias, lendas e tradições locais. Benjamin distingue ainda o que estes dois grupos narram: pela voz dos narradores viajantes, ouve-se o “saber das terras distantes”, enquanto os narradores da terra transmitem o “saber do passado” (Benjamin, 1987, p. 198-199).

A categorização do narrador e da narração proposta por Benjamin revela-se bastante profícua para abordar a literatura ocidental moderna em geral; contudo, as literaturas africanas e afrodiaspóricas do pós-colonial desafiam este padrão benjaminiano, podendo ser entendidas como uma extensão ou um acréscimo à área narratológica. Seguindo essa categorização benjaminiana das representações socioculturais do narrador e da sua enunciação, podemos identificar uma clara ambiguidade nas características dos diversos narradores no romance de Aida Gomes.

Por um lado, temos a Marcolina, uma narradora cuja vinculação à sua terra é profunda. A sua narração centra-se invariavelmente em Pousaflores, no seu pomar e flores, na procissão religiosa e no seu quotidiano atarefado; por outro lado, o Silvério representa aquele tipo de narrador-viajante que regressa de longe para a terra natal com inúmeras histórias para deslumbrar. Não consegue deixar de rememorar a sua experiência relacionada com África, desde a participação na operação militar colonial e o convívio com os mutileles, até à vida da figura colonialista Silva Porto. Na última fase da sua vida, o Silvério quase mergulha numa paranoia saudosista sobre África, ficando cabalmente isolado e alheio à sua realidade atual em Portugal.

No entanto, a memória que viaja de forma transnacional e transterritorial constitui a fonte fulcral que dá origem à complexidade da identificação e função dos narradores no romance. A Belmira, a Ercília, o Justino e a Deodata, quatro personagens-narradores que, sendo obrigados a deixar a sua própria terra e deslocar-se para outra, memorizam e narram constantemente tudo o que se liga à terra original. São *outsiders* imigratórios em Portugal

que não conseguem desligar do seu passado e do conhecimento desenvolvido em Angola, envolvendo inúmeros fragmentos: pormenores do quotidiano, rituais tradicionais de nascimento e de luto, vestígios da língua materna, hábitos alimentares ancestrais, entre outros. Quando Deodata reencontra Silvério e os filhos em Portugal e constata o estado debilitado da saúde do marido, retoma de imediato os seus antigos hábitos de cuidar da família que havia desenvolvido em Angola:

No pinhal e no ribeiro entre as pedras não encontrei burututu, erva que cura tudo, mas achei plantas parecidas com as que temos em Angola, erva-que-chora-sangue, erva-pimenta-de-sapo, flor-de-mil-olhos e raiz-serpente. Recolhi e pisei. Sem barro vermelho, misturei com barro verde de ribeiro (Gomes, 2023, p. 206).

Efetivamente, é neste sentido que as duas narrações definidas por Walter Benjamin podem ser examinadas de forma mais reflexiva: em vez de contrapor a narração sobre locais longínquos a uma outra relacionada com as terras de origem, ele antepõe a essa narração de outros espaços uma narração referente às histórias antigas, ou seja, uma narração de outros tempos. Embora Benjamin indique a possibilidade da combinação das duas narrações, a sua referencialidade permanece ainda na literatura ocidental. O autor afirma que a interpenetração entre a dimensão espacial da primeira narração e a temporal da segunda ocorre especialmente num “sistema corporativo medieval”, em que “o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalham juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (Benjamin, 1987, p. 199).

Contudo, ao examinarmos as quatro vozes afrodiaspóricas do romance de Aida Gomes, torna-se evidente que a narração de espaços distantes está ligada intimamente à narração de tempos passados, mas não no sentido de os narradores, após uma viagem aventureira, voltarem para a terra natal ou enraizarem-se no estrangeiro contando suas histórias de fixação. Se encaramos a incorporação das duas narrações e dos dois narradores, definida por Benjamin, como uma mudança identitária – o narrador viajante torna-se o narrador sedentário, e uma linearidade temporal – as viagens na juventude e a fixação na velhice, percebemos que a narrativa do romance de Aida Gomes não se enquadra no referente benjaminiano e que os narradores no romance de Aida Gomes escapam precisamente a esta categorização. O que eles sofrem não é uma mudança identitária, mas antes uma “loss of identity” (Kristeva, 1981, p. 14), como Julia Kristeva indica; também não é uma linha reta do tempo que conduz a vida deles, antes o peso da

“forte bagagem da memória” (Nora, 1993, p. 8) que lhes projeta a descontinuidade do tempo. Para os narradores no romance de Aida Gomes, não há uma casa para voltar nem um destino estrangeiro para permanecer. Como Júlia Garraio analisa em relação à experiência e personalidade da Belmira – ela é forçada a separar-se da sua mãe biológica e depois a ser levada para Portugal, mas que não permanece aí e vai para Suíça – essa ruptura identitária e temporal já começa na sua fase de infância, que depois vem reconfigurar a sua sensação de incerteza respeitante ao tempo e ao espaço: “Belmira experiences the process of adjusting to her father's home in Angola as an expulsion from paradise, as the key rupture framing her life. The later flight to Portugal simply reinforces her sense of rootlessness” (Garraio, 2019, p. 1568).

Portanto, Aida Gomes demonstra-nos que a incorporação das narrações de outros locais e de tempos antigos pode e deve ocorrer, no contexto pós-colonial, numa nova sensibilidade espacial-temporal, resultantes das constantes consequências socioculturais e sociopsicológicas da história e violência da colonização, como a separação, a diáspora e a reintegração. Neste caso, esta nova sensibilidade, suscitada pelo movimento incessante de dores e traumas, de memórias variadas e de cicatrizes abertas de gerações afrodiaspóricas, exige, inevitavelmente, a vicissitude da narração, do narrador e da narrativa literária. Daí, partindo da evidência de uma das peculiaridades da narrativa do romance de Aida Gomes que não se encaixam no modelo ocidentalizado de categorizações narratológicas, iremos descobrir em que medida a compreensão em relação à questão das formas, nomeadamente o estilo de linguagem de cada personagem-narrador, poderá ser melhor articulada com o conteúdo e o contexto das narrações. Ou seja, porque é que a escritora faz estas escolhas narratológicas em vez de outras? Qual é o seu significado?

AS CARACTERÍSTICAS LINGUÍSTICAS DISTINTAS: COMO FALA?

Sendo polifónico, este romance desenvolve uma divergência de vozes e um dos seus aspetos divergentes ao qual prestamos atenção é o estilo de linguagem de cada personagem-narrador. Ao mergulhar inteiramente na memória dos seus momentos vividos lá em África, na conversa ilusória com o amigo português Manuel, colono branco também, que morreu durante a agitação social na época da independência em Angola,

bem como na imaginação da vida do colonialista Silva Porto, o Silvério dirige sempre um discurso longo, articulado pelos diálogos concebidos, e repleto da decepção romantizada pela frustração do sonho colonial, da saudade direcionada à amizade masculina, e do desprezo por julgar mesquinha a vida quotidiana responsabilizada sempre pelas mulheres. Quando a Deodata se reúne com a família em Pousaflores e tenta convencer o marido de voltar para Angola, o Silvério manifesta com o Manuel, na sua cabeça, a sua insatisfação misógina, a sua fraternidade masculina e, pelas letras maiúsculas e minúsculas, a sua desvalorização pelo seu próprio país e língua numa mentalidade colonial de hierarquia dos poderes e estatutos:

A desorientação, compadre! Em vez de arrumar, desarrumou. Espalhou-me o recheio da arca na sala.

– Caramba, mulher, para onde pensas que vou? Em Portugal desenrasco-me!

– Desenrasca a toalha de mesa bordada, naperon e renda branca? Jogo completo, toalha de rosto, de bidé e de banho? Fronha e lençol bordado?

É o que lhe digo, compadre, um homem enfrenta a calamidades e as mulheres só pensam na merda dos bordados. A sua tendia mais para o rouge e o batom, não era? Perdi-a de vista nos tumultos de Luanda. Já Silva Porto, a braços com a debilidade feminina, enviou as filhas para Castelo de Neiva pelas bandas da Viana do Castelo, no norte de Portugal. Deu-lhes ordens expressas, façam-se à vida, aprendam a falar e a escrever o Francês e, na medida do possível, travem conhecimento com o Inglês. Não sei que destino tiveram. Não me admirava nada terem acabado nos bordados, sem nunca folhearem um livro, quanto mais não fosse em português (Gomes, 2023, p. 200).

No entanto, pelas vozes das mulheres, sobretudo pelas vozes das duas meninas, percebemos que a narração delas é mais livre, composta por frases fragmentadas, e muito mais imagética do que discursiva. Como, por exemplo, a forma como a Ercília descreve o momento da sua partida no Heilongo: “No alcatrão, o som da roda do carro. O chiar do travão. Ao longo da vila, a farmácia, os armazéns e o restaurante. As sombras das árvores estenderam-se na estrada. A carrinha passou-lhes por cima” (Gomes, 2023, p. 24). Ou ainda podemos ler o início do romance onde a voz da Belmira conta o primeiro momento intratável da sua memória – a sua separação com a mãe biológica Geraldina, a partir de uma visão ainda infantil e ingénua, mas que já determina a sua trajetória dolorosa da vida diaspórica:

Saltaram em torvelinho milhares de aranhas brancas num sapateado transparente. Uma névoa de fumo agitou a superfície da água. A mãe Geraldina vestia o seu melhor pano, o da vegetação em profusão. Agora o meu vestido era, como posso explicar? Naquele tempo não tinha palavras. Os bichos passavam, abelha, percevejo, mosquito, gafanhoto, tudo a voar (já ali está!), olhava, zonzia de tanto ver, brincava na lama, gafanhoto, mosquito, mosca passava, abanava a cabeça daqui para lá e seguia o voo (já foi lá!). O chão de terra vermelha. Fazia cabelos de lama com os dedos. Espalhava nos braços e

no próprio vestido. O que quero dizer é que esse vestido vinha desde há muito tempo. Custava a entrar na cabeça. Apertava no peito. Era curto na manga, mas era o meu único vestido de ocasião.

A mãe esfregou-me com ervas que crescem à beira do rio. Mergulhou-me na água, desatou o pano e enxugou-me dos arrepios de frio. Faltava ainda amanhecer. Tudo era orvalho e gotas no dia em que a mãe me entregou ao meu pai no Heilongo (Gomes, 2023, p. 19).

A narração, não apenas da Belmira, mas da Ercília e da Deodata também, no seu todo, demonstra uma “lembrança-imagem” (Ricoeur, 2012, p. 335) que é fortemente caracterizada pela embrião traumatizante, nas suas formas sensoriais, que antecede a lembrança (a narração analéptica e imagética, etc.) de um determinado acontecimento no passado (a separação materna, a violência sexual, etc.). Paul Ricoeur (2012), quando analisa a relação entre o passado, a marca do passado que é, sintetizando, a lembrança, e o testemunho, aponta para uma outra marca que, formada mesmo no testemunho, contém uma enorme emocionalidade que irá impactar a construção da memória do sujeito:

Ora, o testemunho contém em sua raiz um enigma comparável. Antes de se expressar, a testemunha viu, ouviu, experimentou (ou acreditou ver, ouvir, experimentar, pouco importa). Em suma, ele foi afetado, talvez marcado, abalado, ferido, em todo caso, atingido, pelo acontecimento. O que ele transmite através de suas palavras é algo deste *ser afetado por...*; neste sentido, pode-se falar de marca do acontecimento anterior, anterior ao próprio testemunho, marca de certa forma transmitida pelo testemunho, o qual comporta uma face de passividade, de *pathos*, termo que se encontra na definição inicial da memória por Aristóteles (Ricoeur, 2012, p. 337).

Pelos vistos, as características linguísticas da narração do Silvério diferem muito das da narração da Belmira e, para melhor definirmos e analisarmos essas diferenças, iremos adotar as propostas metodológicas que Ruth Page (2006) levanta em torno da questão da relação entre gêneros e narrativa para dar um contributo para a área da narratologia feminista pós-moderna.³

No contexto sociocultural ocidental, Ruth Page categoriza o “male plot” como tendo uma narratividade forte e o “female plot” como tendo uma narratividade fraca (Page, 2006, p. 26). De acordo com ela, o “male plot” é marcado por uma certa “ambição” e uma sequência temporal bem delineada, cuja caracterização é “consistente and coherent, typically focused through a central protagonist who is usually male and expresses and

³ No que diz respeito aos chamados “male plot”, “female plot” ou “escrita feminina”, que foram categorizados e definidos ao longo do tempo, tanto por Peter Brooks quanto por teóricas feministas francesas, como Luce Irigaray e Julia Kristeva, Ruth Page sugere uma metodologia linguística para abordar as dinâmicas na relação entre gêneros e narrativa, ancorando-as na questão da narratividade, embora admita que os gêneros são uma construção social e que “it might also be possible that cultural values of gender have some relationship with patterns of organization used in telling stories” (Page, 2006, p. 27).

achieves their desires” (Page, 2006, p. 26), enquanto as características estilísticas do “female plot” são opostas às do “male plot”, visto que “the features of the ‘female’ plot diverge from the well-known pattern, it may then also be perceived as lower in narrativity” (Page, 2006, p. 27).⁴

Nesse sentido, podemos afirmar que a narração do Silvério é tipicamente um “male plot”, despida de qualquer confusão anacrônica e equipada com opiniões e ambição, seja quando fala da sua experiência na tropa colonial, seja quando comenta o seu convívio com os Mutilados, como, por exemplo, “Sobre a África existem duas visões, a primeira é de que é terra dos negros, a segunda é de que oferece uma bóia de salvação aos fracassos dos brancos. Proponho-lhe uma terceira visão” (Gomes, 2023, p. 255). Quanto às narrações da Belmira, da Ercília e da Deodata, pelos vistos, são todas contrárias à narração do Silvério e, assim sendo, podem pertencer ao “female plot”. Efetivamente, podemos identificar algumas características comuns entre elas próprias, como essa fluidez imagética e sensorial que já acontece com a fala da Belmira, citada acima, e que também existe na narração da Ercília, quando recorda os excertos da infância que ela e a Belmira passam juntas: “O céu cobre-se de traços de andorinhas, rasgões negros no espaço aberto. Cisnes pousados no meio do mar. Reflexos espelhados na água. Um luar cor-de-rosa. Um flamingo imóvel na areia da praia. Um guarda-sol gigante em forma de lua. Um auto-estrada imensa de estrelas” (Gomes, 2023, p. 305).

Contudo, ao dar alguns exemplos possíveis das características do “female plots”, como o anacronismo temporal e a estrutura narrativa descontínua, Ruth Page também nos chama atenção ao facto de que é demasiado limitado interpretar os fragmentos analépticos da memória de um enredo ou uma narrativa apenas como uma escolha feminina. É neste sentido que ela discorda, em partes, das teóricas feministas francesas sobre a “escrita feminina”, indicando que a descontinuidade temporal e a fragmentação descritiva podem ainda resultar de uma experiência traumatizada, independentemente dos géneros (Page, 2006, p. 34). Assim sendo, Ruth Page chega à seguinte conclusão, que também é profícua para a nossa análise sobre as narrações das diferentes personagens do romance de Aida Gomes:

⁴ O carácter indefinível do “female plot” que aqui é indicado por Ruth Page, corresponde precisamente àquilo que as teóricas do feminismo pós-moderno, como Luce Irigaray (1985), Judith Butler (1990) e Monique Wittig (1992), trabalham para desconstruir a disposição binária de géneros e a categorização simplificada da mulher.

However, I have argued that a similarity in form should not lead to imposing a similar interpretation of the texts, particularly one which reduces those points of compatibility to a universal ‘female’ alternative. To do so does not acknowledge the potential variation in the experiences and narratives of different groups of women, and the relationship this might have with other significant factors such as historical context or race (Page, 2006, p. 34).

Consequentemente, tendo por base essa análise relativamente às características linguísticas do romance de Aida Gomes, orientada pela perspectiva dos estudos pós-colonial e da narratologia feminista pós-moderna, iremos prosseguir com a investigação das suas particularidades narrativa-linguísticas, numa perspectiva fundamentada nas representações das mulheres racializadas numa sociedade pautada pela colonialidade (Mignolo, 2007, p. 449-453), como Ruth Page aconselha acima, com objetivo de abordar as formas como essas mulheres sofrem a subordinação, o abuso e a violência sexual.

UMA NARRATIVA DAS MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS: A SUBORDINAÇÃO, O ABUSO E A VIOLÊNCIA SEXUAL

Como analisámos anteriormente, as características narrativas de cada personagem feminina, nomeadamente das mulheres racializadas que, neste caso, são a Belmira, a Ercília e a Deodata, resultam não apenas do facto de serem mulheres e se exprimirem de forma diferente dos homens, mas também estão profundamente enraizadas na sua experiência e memória traumática. Essas sombras traumáticas, enquanto consequências sociopsicológicas da história da colonização, por um lado, referem-se às lembranças da separação e partida forçadas, como já foi comprovado anteriormente; por outro lado, apontam para o abuso e a violência sexual contra as mulheres não brancas. Essas mulheres, tanto na sociedade angolana colonizada como na sociedade portuguesa pós-colonial, não são capazes de escapar ao sistema racista e sexista que visa reificar os seus corpos.

No entanto, a experiência das mulheres racializadas de serem objetificadas, sexualizadas e violadas também não pode ser encarada como uma categoria homogeneizada ou, como Júlia Garraio (2019) nota, uma “metáfora unificada” do colonialismo (Garraio, 2019, p. 1573). É precisamente devido à heterogeneidade e à complexidade dessa experiência, tanto no sentido do contexto histórico como no sentido da sensação individual, que o estilo linguístico das suas narrações se torna diversificado,

o que nos leva à possibilidade de vislumbrar novas perspectivas e leituras sobre os traumas violentos das mulheres, as suas formas de memorizar e as suas diferentes subjetividades.

A única vez em que a Belmira se recorda do abuso sexual que sofre na infância pelo amigo do pai, o Manuel, acontece no momento em que ela está completamente decepcionada e desamparada por se sentir excluída e abandonada nas salas de aula. Começa a relembrar a vida em Angola, por “Não percebo de onde vem esta tristeza. No Heilongo fui quase feliz”, mas rapidamente passa a contar essa experiência de abuso, na perspectiva que é caracterizada pela sensibilidade fragmentada de ver e de tocar e que ela costuma usar ao abordar as memórias traumáticas, como a da sua separação materna:

No escuro, caixas de rebuçados, chupa-chupas, cadernos, ratoeiras de arame, rolos de fita-cola, velas, panelas e pratos de alumínio. As mãos do senhor Manuel guiavam-me na escuridão, o chão frio de cimento magoava-me, a pele macia, a pele quente, a pele a arder, a pele fria (Gomes, 2023, p. 182).

A analepse e a fragmentação da narração da Belmira demonstram as características dos seus traumas psicológicos decorrentes do abuso sexual, enquanto são as repetições constantes do discurso direto que revelam o momento traumático cuja intensidade faz com que a Ercília não se consiga exprimir diretamente. Ela, após se encontrar grávida e feliz, é informada por todas as pessoas em Pousaflores, inclusive a tia Marcolina, a professora do liceu e o próprio rapaz branco português Mário que a viola, de que deve abortar o seu filho, porque um filho mestiço não é bem-vindo neste mundo:

Que pensei em ir-me embora, se possível, para muito longe de Pousaflores. Que a enfermeira me fez esperar na marquise. Que abortar é simples e rápido. Que o problema era o feto, já tinha doze semanas. Que me senti aliviada porque esperançada. O pequeno tinha vida (Gomes, 2023, p. 276).

As redundâncias da expressão indireta representam a dissociação do ego freudiana (Zimmerman, 2005, p. 130) da Ercília durante a experiência traumática. No caso da Deodata, ao mencionar a sua experiência de quase ter sido violada por um homem branco, quando viaja para Portugal e está alojada num centro de refugiados, o seu discurso, tranquilo e sem entrar em mais pormenores traumáticos, parece referir-se a um caso que não a perturbe, mostrando assim a sua disposição psicolinguística perante os traumas de violência sexual, muito diferente daquela das duas meninas, talvez pela sua subordinação ao homem branco que já tem sido implantada em Angola colonial: “Na cave, um lugar escuro, é onde lavo a roupa e posso chorar. Ontem, o senhor Azevedo Brocardo entrou

sem avisar. Aproximou-se. Cheirava a vinho. Chegou perto demais. Queria aproveitar-se de eu ser uma mulher sozinha” (Gomes, 2023, p. 196).

No entanto, essas mulheres que passam pela sua própria experiência traumática de serem encaradas e maltratadas como presa fácil de sexo por homens brancos em diferentes períodos, demonstram, no final do romance, as suas insubmissões subjetivas, tanto nos pensamentos como nas práticas. Ou seja, as ideias sobre a sua condição, os seus sentimentos e a possibilidade de libertação subjetiva, suscitadas nas suas memórias traumáticas, começam agora a surgir na sua consciência ou, ao menos, na sua consciência subterrânea. A Ercília, depois de fugir para Lisboa sem conseguir ainda escapar ao aborto, regressa a casa em Pousaflores. No dia quando a Belmira telefona para casa informando que vai sair do país, a Ercília recorda a situação da abelha-rainha e das obreiras:

Esta manhã estive fora com as abelhas. A rainha não queria sair da colmeia. Hoje às dez chegou-se à porta, mas recuou. Ao meio-dia espreitou de novo. Com as abelhas é assim. Voou nervosa uns poucos metros e, logo, no mínimo quinhentos e no máximo dez mil machos voaram atrás dela. Mas somente os mais fortes e ágeis a perseguiram. Os machos velhos sabem-se frágeis, o arrebatamento afrouxa com a idade. Esperaram por ela em voos lentos à volta da colmeia. Foi um macho novo a sobrevoá-la. Atirou-se pesadamente sobre ela e fecundou-a em queda livre. A rainha regressou à colmeia nauseada. Quando me fui embora, as obreiras rodeavam-na. Refrescaram-na no resto da tarde, mil asas em ventoinha (Gomes, 2023, p. 302-303).

A Ercília descreve uma cena desagradável em que a abelha-rainha se torna cabalmente um objeto de sexo e procriação de abelhas masculinas, ainda que a sociedade de abelhas seja matriarcal. Através dessa metonímia, a Ercília reconhece-se na abelha-rainha que “regressou à colmeia nauseada”. Contudo, a notificação da partida da Belmira implica ainda a perda absoluta de uma família de mulheres – como a interação entre a rainha e as obreiras – onde ela poderia ter sido curada com auxílio da irmã e da mãe. Ademais, na narração da Deodata adiante, ficamos a perceber que para resolver o problema, a Ercília “matava os machos e as abelhas foram todas embora” (Gomes, 2023, p. 319). A reflexão e a ação da Ercília implicam, digamos, a sua revolta e libertação da subjetividade no sentido metafórico. Quanto à Belmira, após se tornar prostituta em Lisboa durante uma época, finalmente decide deixar Portugal. Caminhando a pé desde a lagoa onde ela tem residido até à autoestrada, ela precisa de pedir uma boleia para o seu primeiro passo da partida. Então encontra-se com um camionista e, sem explicar muito, a Belmira utiliza o seu corpo, mais uma vez mas também pela última vez, para tirar proveito da boleia:

Aproximo-me e sorrio, não vá ele mudar de ideias e desaparecer no asfalto da estrada que se perde na vista de entrecortados verdes dos eucaliptos. Dedos maçudos pressionam primeiro ao de leve, agora firmemente as teclas de um piano ausente. Um cheiro distante de sabão. A cassete termina e o camião prossegue (Gomes, 2023, p. 309).

Neste caso, a Belmira aproveita a sua condição de ser sexualizada e abusada enquanto mulher racializada para alcançar o que objetiva para a própria libertação. Precisamente nesta viagem com camionista, a Belmira, pela primeira vez, fala de como julga, não apenas o seu passado pessoal, mas ainda a memória coletiva de todos os jovens da sua geração nesta trajetória afrodiaspórica enquanto “bagagem do nosso pai”: “Não, a bagagem não tem como contar a sua própria história. A bagagem nunca se apodera da viagem” (Gomes, 2023, p. 310). Na sua escolha e manifestação em relação ao próprio corpo, ao seu passado e futuro, diríamos que a Belmira se apodera da sua subjetividade insubmissa.

Em síntese, a violência sexual perpetrada por homens brancos é uma realidade comum que todas essas mulheres racializadas enfrentam, quer em Angola quer em Portugal, e que acarreta consigo memórias traumáticas indeléveis. Embora sejam vitimadas pela “superioridade da masculinidade imperial” (Wieser, 2022, p. 158), devemos reconhecer as particularidades das formas de expressão dessas lembranças para identificarmos as individualidades das personagens e das suas histórias. Isso, de facto, também corresponde à intencionalidade da escritora. Aida Gomes, na entrevista, corrobora que se dedica à polifonia da narrativa e à linguagem das personagens, “porque eu queria que o leitor se apercebesse, ele ou ela própria, das contradições de cada uma das personagens” (Gomes, 2024, p. 51). É, com efeito, nesta medida, que podemos compreender melhor as diferentes formas expressivas dos traumas da Belmira, da Ercília e da Deodata, visto que a autora considera a Deodata “a personagem que melhor se adapta a Portugal, porque, talvez, como colonizada, também já interiorizou uma certa maneira de adaptação” e que as duas meninas, por outro lado, representam “aquele exotismo da mulher negra, mulata, supostamente sempre pronta para o sexo” (Gomes, 2024, p. 52-53).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Os Pretos de Pousaflores* de Aida Gomes demonstra, em conclusão, uma trajetória afrodiaspórica que conta com múltiplas facetas, seja a nível literário seja a

nível socio histórico, e que, assim sendo, fornece diversas possibilidades de análise e interpretação. Podemos encontrar, por exemplo, versões contraditórias da narrativa sobre o Estado-nação e a história da África, que constituem uma forte tensão no romance entre o lado do colonialismo, nacionalismo e imperialismo e o lado da história da população africana em colonização, em diáspora e em reintegração. Porém, ainda nos resta uma vasta parte que pode ser estudada com mais profundidade, como a história do explorador colonialista Silva Porto e a sua ligação com o Silvério. Como a própria escritora refere, ela tenciona aprofundar a questão da permanente presença colonial de Portugal em Angola e, ao especificar a vida do Silva Porto, pode revelar o facto de que:

Isso é uma parte do colonialismo. Depois, há outra parte que é a pacificação, porque a violência militar foi constante, ocorreu durante mais de quinhentos anos, desde que o Diogo Cão aportou em Angola. No século XX, na primeira metade, até à Segunda Guerra Mundial, houve guerras de pacificação. Portanto, não foi a Guerra Colonial ou a Guerra da Libertação que de repente explodiu uma confrontação militar. A intenção também foi mostrar isso (Gomes, 2024, p. 50).

Para além da questão da história colonial, a narrativa e a sua vinculação com a memória e trauma, tanto no período colonial quanto no pós-colonial, também persistem como um aspeto importante para a futura discussão e investigação. Como analisámos neste artigo, de facto, a narrativa polifónica do romance de Aida Gomes e a sua elaboração sofisticada da linguagem das personagens contribuem para refletirmos sobre uma determinada espécie de narrativa de grupos sociais mais vulnerabilizados, marginalizados e silenciados, como as mulheres, crianças e jovens das comunidades afrodiaspóricas. É com uma urgência de abrir suas feridas ainda frescas, de contar suas histórias ainda não ouvidas, e de relevar memórias ainda cobertas que as escritoras e escritores desse género estão a dedicar-se à sua obra literária, pelo que também devemos identificar uma enorme necessidade de desconstruir a formação desta trajetória tão complexa que exige sempre novas perspetivas e metodologias.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-235.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila et al. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. London; New York: Routledge, 1990.

CARDOSO, Bárbara Chaves. As múltiplas vozes do deslocamento. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S. l.], v. 23, n. 45, p. 542–547, 2024. DOI: 10.12957/palimpsesto.2024.80688. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/80688>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GARRAIO, Júlia. Framing Sexual Violence in Portuguese Colonialism: On Some Practices of Contemporary Cultural Representation and Remembrance. *Violence Against Women*, California, v. 25, n. 13, p. 1558-1577, 2019. DOI: 10.1177/1077801219869547. Acesso em: 25 fev. 2025.

GEORGE, João Pedro. *O Império às Costas: Retornados, racismo e pós-colonialismo*. Lisboa: Editora Estampa, 1986, 2Vols.

GOMES, Aida. *Os Pretos de Pousaflores*. 1. ed. São Paulo: Editora Funilaria, 2023.

GOMES, Aida. “A palavra nómada”. Entrevista a Aida Gomes. *Portuguese Literary & Cultural Studies (PLCS)*, North Dartmouth, Massachusetts, v. 40/41, 28 mar. 2024. P. 41-53. Entrevista concedida a Doris Wieser.

IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

KRISTEVA, Julia. Women’s Time. Tradução: Alice Jardine; Harry Blake. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 7, n. 1, p. 13-35, 1981.

MIGNOLO, Walter. Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, London, v. 21, n. 2, p. 449–514, 2007.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática de lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PAGE, Ruth. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

RIBEIRO, António Sousa. Memória. In: ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida (org.). *Patrimónios de Influência Portuguesa: Modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 81-94.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?. In: RIBEIRO, António; RIBEIRO, Margarida (org.). *Geometrias da Memória: Configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016, p. 15-42.

RICOEUR, Paulo. A marca do passado. Tradução: Breno Mendes et al. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 10, p. 329-349, dez. 2012.

TAVARES, Ana Paula. Prefácio, por Ana Paula Tavares. In: GOMES, Aida. *Os Pretos de Pousaflores*. São Paulo: Editora Funilaria, 2023, p. 8-13.

WIESER, Doris. The Frizzy Hair of the Retornados: “Race” and gender in literature on mixed-race identities in Portugal. In: PERALTA Elsa (ed.). *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa. Memory, Narrative, and History*. London; New York: Routledge, 2022, p. 150-170.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.
ZIMMERMAN, David. *Psicanálise em Perguntas e Respostas – Verdades, Mitos e Tabus*. Porto Alegre: Editora Artmed, 2005.

Recebido em: 25/02/2025

Aceito em: 30/04/2025

Peilin Yu: doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), Coimbra, Portugal. Mestre no mesmo curso pela mesma instituição portuguesa. Investigadora do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Universidade de Coimbra.

O racismo cotidiano e a poética decolonial em *Navio negreiro*, de Maria Duda

*Le racisme quotidien et la poétique décoloniale dans
Navio negreiro, de Maria Duda*

Thaís Feitosa de Almeida

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

thais.feitosa0@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8166-9632>

RESUMO

Mesmo no século XXI observam-se resquícios do colonialismo no contexto brasileiro. Esse fenômeno, descrito pelos estudos decoloniais (Quijano, 2005) (Vergès, 2020) como colonialidade, torna necessário um giro epistêmico que valorize os modos de saber, ser, poder, ver e sentir apagados pela herança colonial. Tal guinada decolonial pode ser observada também na Literatura. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo analisar de que forma a coletânea *Navio negreiro* (2019), da *slammer* Maria Duda, apresenta uma poética decolonial. Para tanto recorreremos aos conceitos de poética da Relação (Glissant, 2022) e racismo cotidiano (Kilomba, 2019) a fim de analisar como sua estratégia discursiva de enfrentamento do racismo convoca sua audiência e seus leitores para a luta antirracista e decolonial.

Palavras-chave: decolonialidade; poesia; Maria Duda; racismo cotidiano; poética da Relação.

RÉSUMÉ

Encore au XXI^e siècle on peut constater les traits du colonialisme en contexte brésilien. Ce phénomène, décrit par les études décoloniales comme colonialité (Quijano, 2005) (Vergès, 2020), rend nécessaire un tournant épistémique qui valorise les manières de connaître, d'être, de pouvoir, de voir et de sentir effacées par l'héritage colonial. Cet engagement décolonial s'observe également dans la littérature. En ce sens, cet article vise à analyser comment *Navio negreiro* (2019), de la *slameuse* Maria Duda, présente une poétique décoloniale. Pour ce faire, nous ferons appel aux concepts de poétique de la Relation (Glissant, 2022) et de racisme quotidien (Kilomba, 2019) afin d'analyser comment sa stratégie discursive de confrontation au racisme appelle son public et ses lecteurs à la lutte antiraciste et décoloniale.

Mots-clés : décolonialité ; poésie ; Maria Duda ; racisme quotidien ; poétique de la Relation.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, trataremos dos aspectos culturais e estéticos da colonialidade confrontados pela poética decolonial de Maria Duda. Para tanto recorreremos aos estudos de Édouard Glissant (2021) referentes a seu conceito de poética da Relação, bem como às reflexões de Grada Kilomba (2019) a respeito do racismo cotidiano.

Inicialmente será necessário localizar as discussões dos estudos decoloniais e aproximá-las do pensamento do martinicano Glissant. Em seguida, buscaremos compreender as marcas da colonialidade denunciadas pela poesia de Duda na rememoração do trauma colonial (Kilomba, 2019) e na ação decolonial de reescrita da historiografia. A partir de então, será objeto de análise sua construção poética de *ethos* beligerante que corrobora para a denúncia do racismo cotidiano. A forma como sua poesia estabelece a relação entre centro e periferia, observando o lócus de sua produção poética será igualmente matéria de nosso interesse. Posteriormente, observaremos, na construção poética de Maria Duda, os processos de cura e a defesa dos modos de ser, ver, saber e sentir orientados por culturas não ocidentais, no caso, das religiões de matriz africana.

OS ESTUDOS DECOLONIAIS¹

¹ Os estudos decoloniais buscam a desobediência epistêmica no que se refere a hegemonia dos conhecimentos e saberes do Norte Global em supressão daqueles elaborados no Sul Global, com destaque para a América Latina. Tais estudos surgem com maior expressão a partir do Grupo Colonialidade/Modernidade, coletivo interdisciplinar formado na década de 1990. Neste artigo, portanto, optamos pela terminologia “decolonial” em referência a essas elaborações teóricas. Contudo, ainda que os próprios integrantes desse grupo tratem decolonial e descolonial como sinônimos, optamos pela diferenciação fundamentada por Katherine Walsh. A pedagoga enfatiza que o prefixo “des” em espanhol pode ser entendido como um simples desarmar, desfazer ou reverter o colonial. Não considerando tal horizonte possível, ela opta pelo prefixo “de”. Assim, o decolonial denota, segundo a autora, um caminho que pode “alentar ‘lugares’ de exterioridade e construções alter(n)ativas” ao colonial (Walsh, 2017, p. 25, tradução minha). Mantendo o jogo linguístico de Walsh, utilizaremos descolonização para o processo de libertação política (ou seja, os processos de independência das colônias), e decolonial para as ações e reflexões (a práxis) de enfrentamento, transgressão e insurgência em relação à colonialidade.

Sobre desobediência epistêmica, conferir MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

Sobre descolonização e decolonial, conferir WALSH, Catherine. Pedagogías Decoloniales. Prácticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir. Serie Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala. Equador, 2017.

O processo de independência dos territórios colonizados é comumente chamado de descolonização. No entanto, constata-se que a independência da metrópole não culmina necessariamente no fim do regime de influência e exploração de matriz colonial. Por esse motivo, pensadores dos estudos decoloniais (Quijano, 2005) (Vergès, 2021) entendem que as marcas persistentes do processo de colonização consistem num regime denominado “colonialidade”. Tal mecanismo se faz motor da continuidade da opressão sobre os povos e territórios outrora formalmente colonizados.

Nesse contexto, os estudiosos do grupo Colonialidade/Modernidade, majoritariamente latino-americanos, são relevantes para pensar a América Latina após os processos de independência (descolonização). Assim, resumidamente, temos que as teorias decoloniais reconhecem a necessidade de romper com os grilhões da empresa colonial de modo a superar a colonialidade do saber, do poder, do ser, do ver e do sentir.

Segundo Quijano (2005), o colonialismo encontra suporte no conceito de raça. Esta última serve ao critério de separação entre o colonizador (invasor) e colonizados (legítimos proprietários do território), justificando toda a investida colonial. Através desse conceito o colonizado deixa de ser sujeito, sendo, sob a ótica do colonizador, considerado como inferior, selvagem, carente do processo civilizatório. De sujeito a objeto do empreendimento colonial, os povos a serem colonizados (esses sim, racializados) são passíveis de extermínio, violação sexual, escravização, submissão cultural, econômica, política e epistêmica.

O escritor e filósofo martinicano Édouard Glissant não fez parte do grupo Modernidade/Colonialidade e não se autodenominou nem pós-colonial, nem decolonial. Apesar disso, no ponto de vista desse artigo, seu pensamento insular caribenho amplia o horizonte das reflexões sobre as teorias decoloniais a respeito da necessidade de uma produção poética que supere as correntes do pensamento colonial: monolíngue, atávico, nacionalista e racista. É nesse sentido que trataremos aqui do pensamento de Glissant como decolonial.

Segundo Édouard Glissant (2022), o “totalitarismo do Um” ocidental apresenta objetivos monolíngues, opera através de pressões culturais, dominação social, econômica e das subjetividades. Para se afirmar e se perpetuar, este mecanismo precisa estar ancorado no conceito de nação, mito da origem e essencialismo. Já a “Totalidade-mundo” / “poética da Relação” do Todo é uma poética aberta, de intenção multilíngue.

Assim, temos que a poética da Relação de Glissant (2022) reflete sobre a superação do racismo, do nacionalismo e do monolinguismo de natureza colonial. No

entanto, não a considero tão relevante para pensar as questões de gênero. Por esse motivo, se faz necessário o convite para que outros pensadores – nesse caso, estudiosas do tema – sofisticuem esse debate. Nesse sentido, para pensar o feminismo negro decolonial aproximaremos os escritos de Françoise Vergès (2021).

Segundo Vergès (2021), os papéis de gênero consolidam o machismo como ferramenta para a maximização dos lucros e manutenção do sistema econômico de *plantation* na produção de *commodities* no Sul Global e no capitalismo como um todo. Nesse sentido, constata-se que o trabalho não pago – ou muito mal remunerado quando pago – de mulheres e crianças no cuidado a pessoas vulneráveis e na limpeza, sobretudo de mulheres negras, dá suporte à vida civilizada da sociedade capitalista.

Portanto, as questões de gênero, de raça e relativas ao sistema econômico exploratório capitalista se interpõem, constituindo base fundamental para a persistência da opressão da colonialidade sobre as sociedades do Sul Global e das pessoas racializadas, lgbtqiapn+ e em vulnerabilidade em toda parte. Nesse contexto, as ações, táticas e estratégias de enfrentamento interseccional ao patriarcado, racismo e exploração capitalista são inerentemente decoloniais (Vergès, 2021).

Tratamos até aqui dos aspectos relativos à economia, ao machismo e ao racismo na colonialidade, objeto de enfrentamento pelos estudos decoloniais. Na seção seguinte, adentraremos a poesia de Maria Duda a fim de analisar as marcas da colonialidade denunciadas pela poeta na rememoração do trauma colonial.

POESIA E MORTE: O TRAUMA COLONIAL

Os gritos dos porões do navio negreiro, a dor daqueles que foram apartados dos seus nos portos africanos, a violência inimaginável da escravidão nas Américas, o luto que sedimenta as profundezas do Oceano Atlântico. Tudo isso percorre, atravessa e habita a escrita de Maria Duda. Tal imersão é tão completa e imagética que o eu lírico do poema “Navio Nегreiro” relata ter presenciado todas essas situações cruéis pelas quais passaram seus antepassados.

Eu vi meu povo atravessar o túnel do tempo
Eu vi meu povo preso pelas correntes
Que conseguiram aprisionar nosso corpo
Mas falharam em aprisionar a nossa mente

Eu vi o abafo de nossos gritos com a tradução
De nossas línguas maternas,

Nos canaviais, eu vi o quebrar de nossas pernas
Eu vi o disfarce de Deuses em santos
Vi nossos prantos salgarem o Atlântico
Enquanto as ondas vibraram ao som dos nossos cantos
(Duda, 2019, p. 69 – “Eu vi”).

Tal percepção acontece porque o momento presente contém, rememora as dores e acontecimentos pretéritos de tal modo que o passado se inscreve no presente. Por esse motivo podemos afirmar que a experiência abismal do tráfico negreiro (Glissant, 2021) está no passado escravista e fora dele, no presente – tempo no qual são vivenciados os episódios de racismo cotidiano. “O passado, portanto, coexiste com o presente, e a memória da escravização é parte do presente” (Kilomba, 2019, p. 181). Kilomba ressalta que “essa sensação de atemporalidade é uma característica do trauma clássico”, conforme ele é especificado pelos estudos psicanalíticos. Nesse sentido, a partir deste poema de Duda, podemos observar as “memórias da plantação” das pessoas escravizadas do período colonial inscritas no cotidiano do eu lírico, as quais expressam os danos do “racismo cotidiano não apenas como reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (Kilomba, 2019, p. 29).

Cumprе destacar que Maria Duda não somente expõe a estrutura racista e colonial que oprime as pessoas racializadas, mas também a combate e destrói com sua construção discursiva em *Navio Negreiro* (2019). Com resistência e inteligência, a publicação da *slammer* carioca parece corresponder ao anúncio realizado no poema homônimo de Solano Trindade, publicado em 1948: “Lá vem o navio negreiro/Com carga de resistência/Lá vem o navio negreiro/Cheinho de inteligência...” (Trindade, 1999, p. 45).

Solano Trindade, poeta negro e comunista realizou uma releitura do poema romântico “Navio Negreiro”, de Castro Alves, assim como muitos poetas. Em seu poema, o destaque é dado ao sofrimento e à potência daqueles que foram deportados da África. A versão contemporânea carioca de Maria Duda, por sua vez, estabelece conexão inevitável entre o presente e o passado, conforme procurarei demonstrar.

Em seu poema homônimo, a poeta nos lembra que, assim como seu avô, em nossa cultura “Ninguém quer falar da morte” (Duda, 2019, p. 19). Talvez exatamente por esse motivo, a morte é uma temática que atravessa todo o livro. Reconhecendo que é necessário não esquecer o passado, a jovem poeta carioca nos lembra que é impossível fazê-lo, já que este se repete cotidianamente na vida de pessoas negras. No poema “Navio negreiro”, a inscrição do passado violento no tempo presente se faz uma constatação inevitável, quando afirma:

E a semelhança, impossível não perceber
Senzala virou favela
Canavial, boca de fumo
Mas continua igual o nosso papel, que é apanhar
Enquanto capitão do mato vira policial militar
(Duda, 2019, p. 27).

O genocídio negro ocorreu historicamente em decorrência do processo de tráfico e deportação para consequente escravização nas plantações das Américas. Hoje, ele se materializa, dentre outros aspectos, na repressão policial, nas deficiências do sistema de saúde, nos episódios de racismo cotidiano que levam à solidão e à angústia de negros e negras, mais especialmente das mulheres negras.

Nascida e criada na Cidade Alta, favela do bairro do Cordovil, localizada no subúrbio do município do Rio de Janeiro, a poeta é testemunha ocular e alvo do sistema que tem como objetivo causar sofrimento e morte a negras e negros. Não aceitando ser somente aquele que sofre, Maria Duda se dispõe a agir através da palavra poética sobre a realidade desigual, racista e injusta. Nesse sentido, com maestria, dialoga com um texto emblemático do Romantismo Brasileiro, o poema de Castro Alves que nomeia o livro de estreia da poeta e um dos 27 poemas nele contidos, “Navio Negreiro”.

Poeta negro da Terceira Geração do Romantismo Brasileiro, Alves denuncia as mazelas da escravidão das pessoas negras no Brasil. Segundo Antonio Candido, o poema abolicionista de Castro Alves

atua pela eficiência da sua organização formal, pela qualidade do sentimento que exprime, mas também pela natureza da sua posição política e humanitária. Nestes casos a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles. É aí que se situa a literatura social, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto a dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as suas iniquidades (2011, p. 182-183).

Candido reforça que a poesia de Castro Alves nos ajuda a tomar posição face aos problemas sociais. Duda, por seu turno, rememora o sofrimento colonial e denuncia as mazelas do racismo cotidiano e da política policial que matam jovens negros todos os anos. A rememoração do trauma colonial, em Duda, a exemplo do que acontece em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2019), de Jarid Arraes, encontra-se empenhada na reescrita da história. No entanto, diferente da coletânea de cordéis da escritora cearense, em *Navio Negreiro* (Duda, 2019), trata-se de uma reescrita palimpséstica – por inscrever o presente no passado – e em primeira pessoa. Exemplo disso podemos observar quando a poeta altera uma referência à descendência europeia,

que vende muita camiseta em lojas físicas e virtuais. Em vez de “sou filha das bruxas que foram queimadas”, Duda retifica a famosa frase com os versos:

Eu não sou filha das bruxas que foram queimadas
Sou filha das escravas que foram estupradas
Que carrego o peso da miscigenação
E sou memória viva de um crime que não tem perdão
Mas que é admirado e usado pra hipersexualizar
Aplaudido e romantizado em Iracema de Alencar
(Duda, 2019, p. 28).

Assim como em outros poemas do livro homônimo, em “Navio Negreiro”, Maria Duda transita entre a primeira pessoa e o questionamento ao interlocutor de *ethos* racista. Nesse sentido, argui, afirmando a ele, que ela sabe a verdade sobre a abolição – “voltando à escravidão/ Vocês só a aboliram porque não tiveram opção” (Duda, 2019, p. 28) —, demolindo assim o mito isabelista. No mesmo poema ainda repudia toda a mentira que contaram sobre seus ancestrais: “E os meus atentos ancestrais já percebiam que vocês estavam / Estremecendo por mais medo do que cabe / E que o negro é forte e resistiu até à [sic] morte / Não adianta mais mentir que a gente sabe” (p. 29).

Conforme observado, a poesia de Maria Duda defende a memória daqueles que a precederam através da reescrita literária da história. Adicionalmente, o eu lírico exemplifica como o trauma colonial se atualiza no presente em forma de racismo cotidiano. Dos aspectos associados ao racismo cotidiano, tratarei na seção seguinte.

POESIA E MORTE: O RACISMO COTIDIANO

Continuando na temática de poesia e morte, buscarei tratar brevemente de aspectos do racismo cotidiano na poética de Maria Duda.

Sabemos que o racismo institucional opera sob a forma do tratamento desigual nas operações cotidianas (Kilomba, 2019), tais como aqueles referentes à atuação de policiais militares, ao sistema de saúde e às instituições educacionais. Duda certamente trata dessas questões, no entanto, dada a natureza curta deste artigo, gostaria de focar no racismo cotidiano em sua construção poética.

A *slammer* carioca demonstra consciência política a respeito do ato de fazer poesia. Em alguns de seus poemas, Duda confronta o interlocutor de *ethos* racista, a cujos ouvidos ela direciona sua fala. Como em “uma torrente, as indagações se acumulam, propiciando a identificação deste ‘você’, opressor e acovardado; e o questionador

discurso logo se converte em inquérito, exigindo a reparação de vida” (Samyn, 2020, p. 18-19).

Conforme aponta, o professor Henrique Samyn em resenha escrita para a Revista Literária Mahin, “Maria Duda expõe o ícone do poder que num segundo momento, por intermédio da palavra, implacavelmente demole. Trata-se, em outras palavras, de uma estratégia de enfrentamento” (Samyn, 2020, p. 18). Enfatizamos, que tal estratégia discursiva tem efeito tanto na oratória como no processo de leitura. Nas batalhas de poesia falada (*slams*) da qual participou a poeta em tela, suas performances a levaram a vitórias inquestionáveis, cujo fruto literário foi publicado em 2019. Já como autora de poesias para o suporte escrito, a leitura silenciosa e individual de *Navio Negreiro* (Duda, 2019) ratifica a potência do texto outrora performado.

Como sabemos, as vozes negras, sobretudo de mulheres negras, foram silenciadas ao longo da história ocidental, fato que se repete também na literatura. O Outro colonizado e racializado, quando recebia tratamento literário, era sempre numa trajetória em flecha a partir do centro – da metrópole – para a periferia – a colônia (Glissant, 2021). Nesse sentido, as viagens das metrópoles às colônias resultaram em textos, que descreviam, na perspectiva branca e europeia, o “exotismo” dos corpos de indígenas e de pessoas negras.

Num segundo momento, temos a trajetória em flecha no sentido inverso, da periferia (colônias, ex-colônias) ao centro (metrópoles, países desenvolvidos) (Glissant, 2021). Muitos dos intelectuais negros que realizaram (e realizam) essa trajetória puderam aprofundar e divulgar seu pensamento da margem a partir do deslocamento diaspórico. São exemplos brasileiros Milton Santos, Lélia Gonzalez, Carolina Maria de Jesus, Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento e Guerreiro Ramos. Enquanto caribenhos, temos Édouard Glissant e Aimé Césaire, entre muitos outros. Como mulher racializada portuguesa que migrou para a Alemanha, temos o exemplo de Grada Kilomba. Com origem numa pequena ilha no Oceano Pacífico, que se deslocou até a metrópole francesa europeia, temos Françoise Vergès.

Quando nos deparamos com a poesia de Maria Duda, estamos diante de um movimento de circulação e produção de conhecimento sobre o mundo distinto dos dois anteriormente citados. Não se trata de trajetória em flecha do centro à periferia, nem da periferia ao centro. Mas de uma poeta que leva sua palavra “da periferia à periferia”, pois “constitui toda a periferia em centro, e mais ainda, abole a própria noção de centro e periferia” (Glissant, 2021, p. 54-55).

A poética de Maria Duda desafia as noções de centro e periferia no discurso e na circulação. Enquanto seus poemas foram veiculados em *slams* de circulação periférica, a publicação em livro permite o alcance do centro. Na nossa perspectiva de análise, a circulação no suporte escrito de uma obra potente como a de Duda constitui-se como um instrumento para descolonizar o centro, abalar as fronteiras entre centro e periferia, desestabilizar as estruturas de um sistema ainda colonial, racista e patriarcal. Nesse sentido, cumpre observar que centro e periferia aqui não são metrópole e colônia, mas a “rua” / o “asfalto”² em oposição à favela, ao morro.

Conforme já explicado anteriormente, o lugar do qual fala o corpo, a voz e a escrita de Maria Duda é um lugar de enfrentamento do racismo cotidiano, do patriarcado, da aporofobia e, conseqüentemente, de luta contra a dor. Nesse sentido, quando o sofrimento vem à tona, o eu lírico frequentemente evoca seus orixás. Verifica-se então que não existe nesta poética resignação ou passividade na constatação das feridas coloniais e do racismo cotidiano. O que se observa é o combate ao racismo e a busca pela cura do trauma, conforme procuraremos observar na próxima seção.

POESIA E CURA: A PROTEÇÃO DOS ORIXÁS

O olhar para o passado colonial em Maria Duda evoca à literatura romântica de Castro Alves que denunciou a crueldade do sistema escravocrata na mesma medida em que provoca a reescrita da história na perspectiva de uma mulher negra. No entanto, essa inscrição do passado no presente, não reverbera na poeta carioca apenas como trauma, mas também como cura. Como tributária e protegida pelos orixás das religiões de matriz africana, o eu lírico se mostra disposta às lutas que se interpõem e engajada no entendimento dos mistérios rumo ao caminho de cura.

Em um dos poemas, o eu lírico parece falar consigo mesma e reconhece estar “muito cansada pela luta” (Duda, 2019, p.45) que exige sua resistência e resiliência. Em

² Fui criada na favela, e eu sempre ouvia das pessoas com as quais eu convivia sobre o desejo ou não de morar na rua, no asfalto. Não no sentido de ser pessoa em situação de rua, mas em oposição a habitar na favela. Assim, “morar na rua” significava morar numa rua, isso é, ter um endereço reconhecido e estabilizado, provido dos direitos e deveres citadinos. Esse discurso sugere que favelados não habitam a cidade, mas sim sua margem. Também nesse sentido a imagem de periferia e centro fica mais bem sedimentada. Tal forma de nomear o ambiente urbano que não é favela ultrapassa os limites da minha experiência pessoal. Como exemplo, destaco que o cantor Luiz Melodia, em trecho do recente documentário *Luiz Melodia – No coração do Brasil* (2024), utiliza o termo “asfalto” para diferenciar a parte plana e urbanizada do bairro do Estácio, do morro onde foi criado.

outro, ela entende essa sensação de cansaço como coletiva: “E a gente se pergunta se vale a pena / Se foi esse o acordo feito com Orunmilá / Se é esse o caminho em que devemos estar” (p. 71, grifo meu).

As menções à melancolia e à solidão, aparecem principalmente naqueles poemas que tratam das ilusões do amor carnal, mas também na reflexão sobre o fazer poético. Nos poucos poemas em que a experiência amorosa aparece, ela é descrita sempre como um engano, seja em “Maria Teresa”, personagem que foi abandonada grávida quando fugiu de casa para se juntar ao homem amado; seja em “Banquete”, poema no qual declara que “não há nesse mundo / Poeta que entenda o amor com clareza” (Duda, 2019, p.45). Ou ainda em “Rio”, poema no qual admite ser “A filha de Oxum / que não sabe amar” (p. 49).

Constatamos que a construção poética de Maria Duda recusa o estereótipo de supermulher negra, que “aprisiona as mulheres negras numa imagem idealizada que não” as “permite manifestar as profundas feridas do racismo” (Kilomba, 2019, p. 192). Sua poesia traz à baila os resultados do sofrimento psicológico causado pelo racismo cotidiano, inclusive nas relações afetivas das mulheres negras. Tal suplício é vivenciado e abordado com o auxílio dos orixás. Uma dor que é sentida pelo eu-lírico, mas também por toda a comunidade negra, e por ancestrais que a antecederam. Um sofrimento coletivo resultado do trauma colonial (Kilomba, 2019), conforme Duda expressa no poema “Eu vi”:

E assim como nos vi sangrar durante tanto tempo
O preço foi alto
Antes sangrei no tronco
Hoje sangro no palco

Acho que sangro tanto que *minha ancestralidade vem me curar*
Acho que sangro tanto que minha ancestralidade vem mesmo sem eu chamar
Acho que eu sangro tanto que minha ancestralidade vem e eu não consigo controlar
Sangro, solto o verbo e abro a ferida
(Duda, 2019, p. 70, grifo meu)

Como podemos verificar, a “ancestralidade vem” para curar e, como consequência Maria Duda “solta o verbo”. Nesse sentido, observamos que o culto aos orixás está expresso em vários poemas de *Navio Negreiro* (Duda, 2019). Em “A mosca”, em primeira pessoa, o eu lírico assegura ser “a devota de Xangô que clama por justiça na Terra / A filha de Oxum e Ogum que prefere ar, mas se for necessário tá pronta pra guerra” (Duda, 2019, p. 63). Já em “Rio”, expressa tentar “entender os mistérios / E as águas de Oxum

desvendar” (Duda, 2019, p. 49). De modo geral, a construção poética de Maria Duda corrobora para o entendimento que vivemos tempos de guerra, sendo necessário clamar pela justiça de Xangô.

No entanto, a proteção dos orixás não é suficiente para suplantar o mal do racismo de herança colonial contra o qual é necessário lutar. Por esse justo motivo, o tom belicoso está presente em boa parte dos poemas de *Navio Negreiro*. Afinal, o número de mulheres negras (cis e trans) que são assassinadas todos os anos no Brasil, e dos homens negros vítimas de armas de fogo denotam uma guerra real.

Para esta luta, a poeta carioca dispõe de sua “letra” e sua voz atuante nos *slams* da periferia do Rio de Janeiro³. Com sua poesia, Maria Duda busca transmitir, relatar, expressar e levantar a voz da negritude periférica potente, estigmatizada, e que não só carrega, mas também vive – através do racismo cotidiano e institucional – o trauma colonial. Declamando a partir da periferia para sua própria periferia e outras periferias, a poeta recorre a referência de outros espaços não cariocas (africanos, baianos, entre outros) e outras línguas (com destaque para o iorubá). Em consonância com a poética da Relação do filósofo e poeta martinicano Édouard Glissant, Duda elabora uma “poética latente, aberta, de intenção multilíngue, em contato intenso com tudo que é possível” (Glissant, 2021, p. 56-57).

Toda essa potência de corpo e voz, a qual é possível constatar pelas vitórias nas batalhas de *slam*, é direcionada a uma poesia de e para a periferia. Tal fato é relatado por Maria Duda em entrevista ao site da editora Macabéa: “Acho que o cenário do Rio de Janeiro é unido pelo propósito de tentar movimentar as favelas e regiões periféricas. Apesar de todas as dificuldades, ainda sinto que fazer a poesia acontecer nesses espaços é maior do que a competição em si” (Duda, 2020, n.p.). Junto com a vela que acende para sua mãe Oxum, o respeito que cultua a Olodumare (enunciado em dois momentos no livro) e a sabedoria que pede a Orunmilá, Maria Duda vislumbrou com a publicação de seu livro o alcance da poesia a outros espaços-tempo: “No começo demorei um pouco a me acostumar com o fato de que minha poesia iria aos lugares sem mim e sem a minha performance, mas depois passei a gostar muito disso porque percebi que cada um tem o seu próprio momento com o texto” (Duda, 2020, n.p.).

³ Até a publicação do livro do qual tratamos neste ensaio, a poeta tinha voz marcante nas batalhas de *slams*. No entanto, após a pandemia, não encontrei menções a presença de Maria Duda nem em *slams*, nem em entrevistas. Os perfis nas redes sociais que mantinha com o nome Maria Duda Poesia também não foram encontrados.

Podemos constatar até aqui que a poesia da *slammer* carioca cultua a ancestralidade da mulher negra e tem recorte decolonial. Descoloniza o passado colonial, a fim de reescrever a história lutando contra as injustiças historiográficas. Atualiza o poema de Castro Alves, trazendo luz ao racismo institucional e cotidiano. No entanto, a empreitada da poeta só se faz possível, na perspectiva deste artigo, porque ela recusa um estereótipo racista que cerceia as vozes e os corpos das mulheres negras, a saber, o da mulher negra superforte (Kilomba, 2019). Em supressão desse, a poeta reflete sobre sua negritude – em caráter sempre coletivo –, e sobre seu fazer poético. Além disso, convoca sua audiência (auditores e leitores) para a luta antirracista e decolonial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “O QUE VOCÊ VAI FAZER DEPOIS DE ME VER SANGRAR”, O DIÁLOGO DA POETA COM SUA AUDIÊNCIA – UMA CONVOCAÇÃO PARA A LUTA ANTIRRACISTA E DECOLONIAL

como todas as poetas
as negras também surtam

mas o primeiro ato
é sempre uma pergunta

onde estão as negras
onde estão as negras

(Arraes, 2018, p. 85)

Início as considerações finais com um trecho de um poema da escritora Jarid Arraes por diversos motivos. Alguns deles dizem respeito a mim, como pesquisadora, e outros à poesia de Maria Duda. Tratarei brevemente daqueles que me dizem respeito para finalizar então com Maria Duda.

“Onde estão as mulheres?” é uma questão minha de pesquisa. As estantes das livrarias, as listas de mais vendidos, os textos literários trabalhados na escola, são em sua maioria de homens, ainda hoje. Quando se trata de mulheres negras, indígenas, racializadas, o panorama é ainda mais dramático. Por esse motivo, privilegio o estudo dos textos dessas mulheres.

Um segundo ponto, este mais polêmico, encontra-se na minha branquitude. É fundamental dizer-lhes que quem escreve é uma mulher branca. E por que uma mulher branca escreve sobre mulheres negras? Para responder a essa pergunta, sou atenta às

ressalvas de Maria Duda: “Cuidado com os aplausos, preto / A verdade é que hoje, / Toda casa grande precisa / de um negro de estimação” (2019, p. 53). E àquelas de Grada Kilomba.

Na maioria dos estudos, nos tornamos visíveis não através de nossas próprias autopercepção e autodeterminação, mas sim através da percepção e do interesse político da cultura nacional branca dominante, como é observável na maioria dos estudos e debates sobre o racismo, que contêm um “ponto de vista branco” (Kilomba, 2019, p. 72).

Nesse contexto, inscrevo meus estudos na perspectiva maior da minha pesquisa em ensino decolonial de literatura, como mulher periférica, criada na favela, e branca. Recorrendo à poética da Relação e aos estudos de pensadores do Sul Global para promover uma educação literária mais inclusiva e de recorte decolonial.

Voltemos à Maria Duda.

Como anteriormente citado, a poeta convoca sua audiência para uma luta antirracista. Ora, ela fala para o público negro, mas também para o branco. Por esse motivo, retorno ao poema “Eu vi”, com o qual começo o presente artigo. Nele, a poeta e *slammer* carioca provoca seu interlocutor branco com uma pergunta que eu me sinto na obrigação de responder (e atender, já que a acolho como uma demanda) com este artigo e com minha pesquisa de doutorado como um todo: “Mas eu cumprio meu papel e te deixo uma pergunta: / Além das palmas / *O que você vai fazer depois de me ver sangrar?*” (Duda, 2019, p. 71, grifo meu).

Maria Duda, eu, como pesquisadora e professora, vou lutar por um Brasil e um mundo antirracista, anticolonial e menos desigual.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras*: em 15 cordéis. Ilustrações: Gabriela Pires. 1. ed. São Paulo: Seguinte, 2020.

ARRAES, Jarid. *Um buraco com meu nome*. 1. ed. São Paulo: Ferina, 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011 [1988], p. 171-193.

DUDA, Maria. Maria Duda: “Eu sou aquela que zombe no ouvido / Que vocês não conseguiram calar” – entrevista. *Site Macabéa Edições*. 28 abr. 2020. Disponível em: <https://www.macabeaedicoes.com/post/maria-duda-eu-sou-aquela-que-zombe-no-ouvido-que-voces-nao-conseguiram-calar-entrevista> Acesso em: 22 fev. 2023. Entrevista concedida a Valeska Torres.

DUDA, Maria. *Navio Negreiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021 [1990].

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019 [2008].

LUIZ MELODIA – NO CORAÇÃO DO BRASIL. Direção: Alessandra Dorgan. São Paulo: Embaúba Filmes, 2024. 75 min.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005, p. 107-130.

SAMYN, Henrique. A poética do confronto de Maria Duda. *Revista Literária Mahin*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 2, p. 18-19, jun. 2020.

TRINDADE, Solano. *Navio Negreiro*. In: TRINDADE, Raquel. (org.). *Solano Trindade: o poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999 [1948], p. 45.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 15/05/2025

Thaís Feitosa de Almeida: Bacharel e Licenciada em Letras Português/Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014/2015) e mestre em Letras na área de Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Professora da Educação Básica da Fundação Municipal de Educação de Niterói (FME-Niterói), atualmente é doutoranda do PPGL da UERJ.

Oxum e Branca de Neve no espelho da Literatura Infantojuvenil

Oxum and Snow White in the mirror of Children's Literature

Rejane Mendes Duran Dirques Cavalcante

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

rejanemduran@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-7152-1125>

RESUMO

A prática da leitura e da contação de histórias para crianças e a observação das expressões infantis sobre a beleza suscitaram hipóteses sobre a relação entre os contos de fadas e a beleza feminina. Como a beleza pode ser representada em uma perspectiva étnico-racial na literatura infantojuvenil? Em uma concepção antirracista da literatura infantojuvenil, esse estudo visa analisar a estrutura narrativa do conto de origem africana “Oxum e seu mistério”, publicado no livro *Omo-Oba História de Princesas*, da escritora Kiusam de Oliveira, ilustrado por Josias Marinho, em diálogo com o conto de fadas “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm. Além de comparar o conceito de beleza presente nesses contos, sob diferentes perspectivas, a análise também apresenta outro paradigma de princesa para ampliar o imaginário infantojuvenil.

Palavras-chave: Literatura Infantojuvenil; Literatura Antirracista.

ABSTRACT

The practice of reading and telling stories to children and observing children's expressions about beauty led to hypotheses about fairy tales and female beauty. How can beauty be represented from an ethnic-racial perspective in children's literature? In an anti-racist conception of children's literature, this study aims to analyze the narrative structure of the african origin story, “Oxum and her mystery”, in the book *Omo-Oba História de Princesas*, by the writer Kiusam de Oliveira and illustrated by Josias Marinho with the fairy tale “Snow White”, by the Grimm Brothers. As well as comparing the concept of beauty present in these tales from different perspectives, the analysis also presents another paradigm of princess to broaden children's imagination.

Keywords: Children's literature; Anti-racist literature.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende analisar o conto “Oxum e seu mistério”, presente no livro *Omo-Oba História de Princesas*, da escritora Kiusam de Oliveira e do ilustrador Josias Marinho (2009), em diálogo com o clássico conto de “Branca de Neve”, do livro *Os*

contos de Grimm, escrito pelos irmãos Jakob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786 - 1859), traduzido por Tatiana Belinky e ilustrado por Janusz Grabianski (1989).

A ideia inicial para o presente trabalho surgiu durante uma aula em uma turma de alfabetização, a partir de um bilhete escrito por uma das alunas para sua professora. Diante da provocação daquela escrita infantil e das diversas possibilidades de interpretação para o bilhete, foi possível refletir sobre a importância de um referencial de beleza negra para as crianças, em especial para as meninas negras das periferias que frequentam as escolas públicas e que nem sempre têm acesso à produção literária negra.

No ano de 2001, em minha prática docente recebi um bilhete afetuoso de uma aluna, onde se lia: “tia, você é bonita como a Branca de Neve”. Poderíamos direcionar o olhar pesquisador para a importância da afetividade no processo de ensino aprendizagem ou para outros caminhos, caso as personagens não fossem duas mulheres negras. Em uma escola pública, inserida em uma comunidade periférica da cidade do Rio de Janeiro, onde a população é majoritariamente negra, o conteúdo desse bilhete denuncia a falta de referência de beleza negra que sirva de apoio para a comparação feita pela criança. O que as crianças leem possibilita que elas se vejam e visualizem as pessoas que admiram, estampadas nos livros? Onde estão as princesas negras nos livros infantis? Na família, na escola, nas bibliotecas, nas telas do cinema ou da televisão, que narrativas de beleza negra são contadas? Conforme a autora Ione da Silva Jovino (2006, p. 182):

Algo interessante para refletirmos é o fato de nos serem dados a conhecer a literatura sempre a partir de um referencial europeu. Fomos acostumados às diversas adaptações de contos de fadas como Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, Joãozinho e Maria, Branca de Neve ou às diversas histórias do livro *Mil e uma Noites*.

As histórias clássicas, que eu, outras professoras e aquela menina ouvimos e lemos, pertenciam a esse referencial europeu. A cor de suas peles, seus traços fenóticos e seus diferentes tipos de cabelos não estavam representados nos livros lidos e nas histórias contadas. Elas estavam “acostumadas” à exaltação da beleza branca e não conseguiam enxergar o belo na sua identidade.

Nesse contexto, um outro modelo de beleza precisa ser encontrado. A opção desse estudo por analisar o conto da tradição africana de “Oxum e o Mistério” (2009) e dialogar com o clássico “Branca de Neve”, princesa trazida pela criança como exemplo de beleza, tem relevância por contribuir com a pesquisa acadêmica na análise narrativa de contos africanos, por difundir a produção literária de pessoas negras e possibilitar a discussão

sobre a construção do conceito de beleza a partir da história cultural e ancestral do povo negro.

O texto se organiza, primeiramente, abordando a Literatura Infantojuvenil negra e, em seguida, a desconstrução do conceito de beleza. Já em um terceiro momento, apresenta a análise comparativa dos contos com o objetivo de conceber a beleza sob outra perspectiva, concluindo com a possibilidade de ampliação dos paradigmas de representatividade negra.

A LITERATURA INFANTOJUVENIL NEGRA

Vinte e dois anos se passaram após a Lei 10.639/2003, que veio para alterar a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nos artigos 26 e 79, determinando a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no currículo das escolas brasileiras. Nesse ínterim, surgiram novas narrativas com o protagonismo negro e com a presença de variados paradigmas de beleza negra nos livros infantojuvenis. O professor Luiz Fernando de França, em suas pesquisas sobre literaturas africanas de Língua Portuguesa, apresenta um panorama de livros infantojuvenis com personagens negras e constata que, em 2003, “apesar do aumento das publicações, existe um enorme descompasso entre o número de obras publicadas e o número de adotadas pela escola” (De França, 2008, p. 114).

O tempo passou e a democratização de livros com personagens negras se expandiu, mas muito ainda precisa ser feito para a história da Literatura Infantil brasileira reconhecer obras precursoras de autores negros. A Literatura Infantil negra é novata, pois, no início do século XX, quando ela dava seus primeiros passos, as pessoas negras não faziam parte da narrativa principal. Quando apareciam, eram personagens que reforçavam estereótipos negativos. Conforme enfatizam os autores Ayodele Floriano Silva, Maria Fernanda Luiz e Anete Abramowicz (2022, p. 1672),

A literatura infantil e juvenil brasileira busca construir uma imagem de criança que esteja conforme ao que se constituirá como povo brasileiro e, além disto, venha a reforçar os estereótipos em torno da população negra, já que a “cor da nação” é idealizada como branca, desde a década de 1920 – estereotipia clara na Literatura de Monteiro Lobato, por exemplo. A literatura negra vem produzindo um movimento de ruptura de paradigmas, mas ainda enfrenta resistências seja no campo editorial, seja pelas(os) leitoras(es), mas por meio dela vemos emergir questões e mudanças significativas de paradigmas, ampliando o campo do possível e do imaginário por meio de outras histórias, outros/as personagens etc. Na contemporaneidade, há um grupo de escritoras(es) negras(es) que, ao buscarem a ruptura, percebem uma lacuna no

nicho editorial e, sendo assim, debruçam-se na escrita de livros infantojuvenis, cunhando novas tendências na produção literária infantil.

A história da Literatura Infantojuvenil negra não para de caminhar e com a persistência ganha e solicita espaços em lugares em que antes não era vista. Segundo os estudos da pesquisadora Elizabeth Cardoso, é importante incluir, no percurso histórico da Literatura Infantil, a atuação de intelectuais afrodescendentes, como Gonçalves Crespo (1894-1965), João do Rio (1881-1921), Idelfonso Juvenal (1894-1965), Mestre Didi (1917-2013) e Ruth Guimarães (1920-2014), autores que embasaram a história da Literatura Infantil brasileira. A autora argumenta que a produção acadêmica possui um considerável arcabouço teórico sobre o início da literatura para crianças no Brasil, ressaltando que esse legado

[...] deve ser completado, revisto e reescrito com maior atenção à diversidade racial presente nessa literatura e em especial à inserção dos escritores e escritoras afrodescendentes, artistas do livro, com textos verbais, orais e visuais, ocupando o espaço devido a eles e elas e suas obras (Cardoso, 2023, p. 111).

O trabalho de autores e autoras negras de romper com o padrão, publicando, divulgando sua obra literária e ainda obtendo reconhecimento acadêmico, é, historicamente, uma luta de resistência. O mercado editorial avançou e muitos livros de literatura infantojuvenil com a temática negra chegaram às escolas públicas, mas ainda há o desafio de selecionar e dar acesso suficiente até tornar-se natural ter livros com príncipes e princesas negras.

A DESCONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE BELEZA

A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe
Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão.
(Fernando Pessoa)

Aquilo que nos agrada recebe o nome de belo. O poeta define beleza como aquilo que não existe e, se não existe, menos ainda pode ter uma forma padronizada. O que agrada a uma pessoa pode não agradar a outra. Entendemos a beleza como aquilo que apraz e faz bem e, dessa, forma ela foi representada ao longo da história literária.

O escritor Umberto Eco escreve duas obras sobre esse tema: *História da Beleza* (2004) e *História da Feiura* (2007). Em *História da Beleza*, Eco apresenta o conceito de beleza através de pinturas, esculturas, fotografias do cinema e da televisão, de acordo com

o contexto de cada época histórica. Esses conceitos também vão se evidenciar na produção literária ao longo do tempo. O autor aponta que, desde a antiguidade, a beleza está relacionada àquilo que é bom. O bom não só nos agrada como um bem que desejamos ter, mas também como uma ação virtuosa que não suscita desejo e, sim, admiração, porém continua sendo belo. No livro *História da Feiura*, Umberto Eco apresenta essa relação entre beleza e feiura e seus diversos significados:

Se examinarmos os sinônimos de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obscuro, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostoso, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgraçado, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o lendário, o fantástico, o mágico, o sublime). A sensibilidade do falante comum destaca que enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre uma reação de nojo que senão de violenta repulsa horror ou susto (Eco, 2007, p. 18-19).

O autor direciona seus estudos para o conceito de beleza na cultura ocidental, no entanto, a descrição dos sinônimos adapta-se à base conceitual de beleza e feiura em todas as culturas. O que muda, e que os estudos de Eco não contemplam, é como cada cultura representa esses conceitos. O que a cultura asiática chama de belo pode ser feio para a cultura americana e vice-versa. O bonito e o feio necessitam um do outro e dependem da perspectiva e da vivência social de quem olha. Eco (2004) diz que, em termos de beleza, arte em geral (pintura, escultura, arquitetura, mídias) e literatura nem sempre caminharam juntas, podendo acontecer que, em uma mesma época, cada uma expressasse um conceito diferente de beleza. O belo e o feio estão relacionados a como cada um se vê e como vê o outro. Dependem da época e da cultura em que estão inseridos, não sendo, então, absolutos, pois mudam de acordo com o tempo de cada sociedade.

Foi a partir desse conceito de beleza ocidental e europeu que a personagem Branca de Neve foi descrita: “era tão branca como a neve, tão corada como sangue e de cabelos tão negros como o ébano da janela” (Grimm, 1989, p. 48). À medida que Branca de Neve cresce, vão se revelando sua tamanha beleza e bondade, a brancura e a bondade unidas na mesma personagem. Apesar disso, a beleza também aparece na madrasta, que é branca, bonita e invejosa. O belo pode ser mau e o feio pode ser bom, pois a beleza está

relacionada ao comportamento que agrada e não apenas a uma exterioridade física. Conforme o autor Bruno Bettelheim (2022, p. 209), “não sabemos porque a rainha em ‘Branca de Neve’ não consegue envelhecer com graça e se satisfazer de modo substitutivo com a transformação e florescimento da menina numa moça adorável”.

De acordo com os estudos da autora Noami Wolf (1992), sobre o mito da beleza:

A juventude e (até recentemente) a virgindade foram "bonitas" nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é "feio" porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa "beleza", de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos (Wolf, 1992, p. 17).

Dessa forma, o mito da beleza, a inveja, a competição e o medo impedem a possibilidade de troca entre as gerações. O mito da beleza fratura o curso da vida das gerações femininas. A velha é feia e má e a jovem, bonita e bondosa. Wolf (1992) segue explicando que a beleza está relacionada ao comportamento esperado de cada época, que o mito da beleza mudou ao longo dos anos, que não é igual para todas as culturas e que, para a cultura ocidental, está relacionado a submissão e poder. Em muitos contos africanos, o ciclo de ancestralidade é valorizado como transmissão de sabedoria. A nigeriana e cientista social Oyèrónké Oyêwùmí (2021), em seus estudos sobre a sociedade iorubá no sudoeste da Nigéria, afirma que a senioridade, baseada na idade cronológica, é o que determina as relações sociais. A autora segue confrontando a cultura ocidental, e sua forma única de enxergar o outro, com a cultura iorubá, que privilegia componentes visuais e orais.

Mais fundamentalmente, a distinção entre os povos iorubás e o Ocidente, simbolizada pelo foco em diferentes sentidos na apreensão da realidade, envolve mais do que a percepção – para os povos iorubá e, na verdade, para muitas outras sociedades africanas, trata-se de “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo, no qual todas as coisas estão ligadas” (Oyêwùmí, 2021, p. 44).

Um único ponto de vista não existe para a beleza e a feiura. Nas diferentes culturas africanas, o que se vê não é apenas o exterior, elas consideraram a percepção dos outros sentidos, valorizando o que se ouve e o que se fez ao longo dos anos que passaram. Envelhecer com graça é uma sabedoria de ancestralidade que habita a *psique* feminina, como esclarece a autora Clarissa Pinkola Estés (2007, p. 9):

Nas histórias, a dupla da mais nova e da mais velha, juntas, assume a missão de dar muitas bênçãos necessárias uma à outra para seguir adiante, sair-se bem, ser corajosa e audaz, e levar o tipo de vida na qual as almas são bem nutridas. Por que os atributos da mulher sábia são, além disso, tão importantes para as jovens? E por que a sabedoria e a energia das jovens são tão importantes para as mais velhas? Juntas, elas simbolizam dois aspectos essenciais encontrados na psique de cada mulher. Pois a alma de uma mulher é mais velha que o tempo, e seu espírito é eternamente jovem... sendo que a união desses dois compõe o “ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem”.

A autora assegura que a junção da alma “mais velha que o tempo” com um espírito “eternamente jovem” formam a *psique* da mulher e entender essa união a torna sábia. Se a madrastra de Branca de Neve tivesse essa compreensão, seria outra a história. Alguns contos de tradição africana evidenciam a sabedoria na personagem das avós, a mulher negra e anciã, que conhece o poder das plantas e das rezas. As meninas, que crescem perto dessas sábias mulheres, encontram a força necessária para seguir adiante, mesmo que precisem enfrentar situações preconceituosas.

A personagem da avó, que acolhe e transmite conhecimentos, também aparece em histórias de diferentes culturas, representando a sabedoria feminina:

Há muitos tipos de veneráveis grandes avós na mitologia e na realidade consensual. É verdade que ser literalmente avó de uma criancinha é como se apaixonar, e que o nascimento de crianças pode provocar uma sensação de total enlevo numa pessoa mais velha. Além disso, o orgulho e o esplendor de "ter sido mãe de uma mulher que se tornou mãe" transparecem e conferem uma grandeza toda especial. E existem muitas outras formas de ser ungida com a imagem de avó... que não se restringem à prole. Há mulheres na vida real que são grandes genitoras de gerações de ideias, processos, genealogias, criaturas, períodos da sua própria arte... sempre se tornando mais sábias e se manifestando dessa forma. Existem mentoras, graças que ensinam, as que orientam alunos e quem quiser aprender, escritoras e pintoras iniciantes, e as maduras também, porque as mulheres maduras também precisam de carinho e orientação para florescer numa estação atrás da outra... (Estés, 2007, p. 6).

As personagens femininas, que se pretende que sejam parâmetro para as meninas, precisam trazer o conhecimento ancestral, o ciclo de sabedoria das gerações, e cultivar a amorosidade nas relações femininas, defendendo o estabelecimento da sororidade. O Brasil ao ser colonizado por Portugal recebeu dele o conceito de beleza que valorizava toda manifestação cultural do belo europeu - dança, música, pintura, escultura. Entretanto, a beleza eurocêntrica, exaltada nas mídias e nos livros, não representava a criança negra. Dentro dessa cultura colonial e eurocentrada, houve um apagamento cultural e histórico da beleza, tanto dos povos originários, que já estavam aqui, quanto dos diferentes povos africanos que foram traficados para essas terras. Assim como as expressões artísticas e literárias dos povos africanos e originários, também formadores do povo brasileiro, as

peças de pele negra foram representadas como o exótico, o mal, o feio, o submisso, além de todo um estereótipo negativo.

Se a beleza está associada ao agrado recebido, os povos negros precisam sentir a alegria do reconhecimento da sua história e das suas virtudes. Por isso, as personagens negras nos livros infantojuvenis devem apresentar as pessoas negras em seu cotidiano comum e bem-sucedido, da mesma forma que as personagens brancas são apresentadas, com características que evidenciem inteligência, criatividade, honestidade, liderança, asseio pessoal e afetividade. Um livro com personagens negras protagonistas, com esses atributos humanos, faz parte da literatura negro afetiva, conforme propõe a escritora Sonia Rosa (2021).

A beleza da mulher negra, por muito tempo, foi evidenciada pelo aspecto sexual. Na infância, uma menina negra é desafiada a aprender a cuidar do cabelo. Na adolescência, sente que é preterida, por meninos negros e brancos, devido à cor da pele. Na vida adulta, precisa se posicionar para respeitarem o seu corpo. No ambiente escolar, ainda acontecem risos, deboches e comentários maliciosos quando uma menina negra é elogiada em público. O processo de autoamor, autoestima e autoconfiança é árduo e contínuo, pois ela precisa libertar-se das marcas profundas de exclusão e empoderar-se para ter coragem de viver seus sonhos. A literatura é uma porta que se abre para a criança negra conhecer sua história ancestral, oferecendo-lhe diferentes possibilidades de se relacionar com a vida. Dito isso, percebemos a relevância de uma literatura negro afetiva. As personagens negras devem protagonizar histórias nos livros infantojuvenis para que as crianças brancas vejam beleza nas crianças negras, para que os meninos negros admirem a beleza da menina negra e para que a menina negra se ache bonita. Ter meninas negras como protagonistas das histórias é uma das propostas de Silva, Luiz e Abramowicz (2022, p. 1673):

Entretanto, a produção de livros com personagens negras ainda é minoritária em meio à produção tramada com personagens não negras. E, embora identifiquemos o aumento dessa produção literária negra, cabe-nos aqui ressaltar que urge a produção de livros com uma linguagem visual e textual que evidencie positivamente a representatividade negra e oportunize destaque, reconhecimento e valorização das personagens negras.

Nessa lógica, ao trazer, para a literatura infantojuvenil, as histórias das princesas africanas, Kiusam de Oliveira apresenta uma alternativa de desconstrução do conceito de beleza e uma perspectiva de Literatura Infantojuvenil antirracista. Como ela nomeia, uma Literatura Negro-Brasileira do Encantamento Infantil e Juvenil (LINEBEIJU), que coloca

os negros e as negras como protagonistas e valoriza suas histórias, danças, pinturas e mitos. Assim, será possível empoderar meninas e meninos negros, romper com os estereótipos e valorizar a expressão artística das pessoas negras, como nos diz o intelectual Abdias do Nascimento (2014, p.279): “A arte negra, em sua liberdade inerente, insurge-se contra os métodos e normas da arte ocidental, não tanto para negá-los, mas para impedir que seus critérios prevaleçam em nosso trabalho”. Por tudo isso, o conto de uma princesa africana cheia de beleza vem para quebrar mais um elo dessa corrente de invisibilidade social e literária.

A ANÁLISE DO CONTO *OMO-Oba: HISTÓRIA DE PRINCESAS*

O caminho metodológico apresentado neste artigo percorreu a análise comparativa em uma interpretação crítica das similitudes e distanciamentos existentes nos dois contos, produzidos em épocas tão distantes. A metodologia de linha comparatista, de acordo com Tania Carvalhal (2001), assegura a construção das obras literárias com base nos textos que as antecederam ou lhes são simultâneos, numa rede de relações que alimenta a própria literatura, álarfando-se a outros campos do conhecimento: “Daí a necessidade de articular a investigação comparativista [de literatura] com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (Carvalhal, 2001, p. 86).

Conforme os estudos de Fabio Akcelrud Durão (2015, p.384), “construir um raciocínio cuja conclusão é apenas sugerida, é um método; também o é tentar apresentar, sem mediação, objetos diferentes, de forma que suas semelhanças ou contrastes falem por si sós”. Desse modo, a análise bibliográfica entremeou o referencial teórico a partir das seguintes categorias: a estrutura narrativa dos contos, as ilustrações, a relação das protagonistas com as demais personagens e elementos do texto e o tratamento dado à questão da beleza feminina nos enredos apresentados.

O livro *Omo-Oba: História de Princesas* (2009), de Kiusam de Oliveira e ilustração de Josias Marinho, apresenta seis histórias de princesas de origem africana, ilustradas como meninas negras, cada uma com os adornos característicos de sua personalidade. Em 2023, Kiusam de Oliveira lançou um outro livro, *Omo-oba: Histórias de Princesas e Príncipes*, com ilustrações de Ayodê França, mantendo as histórias das princesas e incluindo as histórias dos príncipes negros.

Do primeiro livro, escolhemos o conto africano “Oxum e seu mistério”, que apresenta diferentes elementos em comum com o conto de fadas “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm: ambos evidenciam, no título, o nome da personagem principal; os elementos constantes das duas histórias são a presença de duas belas princesas, de um espelho, de dois personagens masculinos (o príncipe e o menino Ogum) e o enredo gira em torno da beleza. As personagens de “Oxum e seu mistério” são a menina Oxum e o menino Ogum. No conto da “Branca de Neve”, as personagens são a mãe, Branca de Neve, a madrasta, o caçador, os anões e o príncipe. O espelho, o elemento que aparece nas duas histórias, foi um fator decisivo para a escolha da princesa africana com a qual dialogamos.

A personagem Branca de Neve recebe esse nome por ter nascido exatamente como sua mãe desejou ao ver beleza em gotas de sangue caídas na neve, ao lado de uma janela com esquadrias negras: “Pouco tempo depois ela ganhou uma filhinha, que era tão branca como a neve, tão corada como o sangue e de cabelos tão negros como o ébano da janela, e por isso foi chamada de Branca de Neve” (Grimm, 1989, p. 48). A ótica eurocêntrica reforça seus atributos físicos - cor da pele e do cabelo - como belos. Ao longo da narrativa, a protagonista apresenta-se bondosa e desejosa de beleza, quando aceita o corpete e o penteado.

A personagem Oxum é descrita com todos os seus atributos logo no início da história: beleza, vaidade, atrevimento, genialidade, determinação, maternidade e combatividade. Oxum é descrita como uma princesa empoderada, que atrai as demais personagens: “Oxum era muito linda e perfumada e todos os meninos e meninas desejavam ficar perto dela” (Oliveira, 2009, p.17). Na perspectiva da literatura negra, a beleza é ressaltada junto com características comportamentais, sem o julgamento de bom ou mau.

A personagem da madrasta é descrita como uma mulher bela, orgulhosa, arrogante e competitiva. Ao ler o conto, percebemos que ela era uma mulher bem-sucedida, bela, rainha e possuidora de um espelho mágico, mas, ao ouvir que sua beleza fora superada, a inveja lhe tirou a paz e o sossego, seu coração se revirou de ódio, seu sangue ferveu, ela tremeu de raiva, praguejou e desejou a morte da jovem menina que ameaçava a sua autoestima e superioridade. Para Bettelheim (2002, p.209), seu desejo de ser mais bela que a menina que ela deveria amar a leva a cometer atos desprezíveis, em busca das características que julgava não ter mais, com a certeza de que só eliminando o outro poderia ser feliz. Perder a paz por não se contentar com aquilo que tem, desejar a morte

de outrem, mandar executar e depois envenenar com as próprias mãos, quanto ódio em torno da beleza que via ameaçada pela existência do outro!

A escritora estadunidense Noami Wolf (1992) aborda que, ao longo da História, as mulheres enfrentam a exigência de uma estética física padronizada. As instituições e o poder masculino estimulam a competição feminina, tentam reduzir a mulher ao único atributo da beleza, impondo “necessidades” ao corpo feminino e colocando uma contra a outra:

Temos de parar de interpretar a aparência umas das outras como se a aparência fosse uma linguagem, um compromisso político, valor ou agressão. É muitíssimo possível que o que uma mulher queira dizer às outras seja muito mais complexo e cheio de compreensão do que a mensagem truncada da sua aparência lhe permite transmitir. Começemos com uma reinterpretação da "beleza" que negue a competição, a hierarquia e a violência. Por que motivo o orgulho e o prazer de uma mulher têm de representar a dor para outra mulher? (Wolf, 1992, p. 382).

Para as mulheres ocidentais, que desde meninas escutam histórias de competição de beleza, nas quais a mocinha é salva pela figura masculina, ter contato com outra perspectiva de beleza parece ser mais sedutor e mais leve, em todas as fases da vida. Assim, a história da Oxum tece um contraponto à história da tradição. A sua beleza atrai e fascina a todos, trazendo-os para perto dela.

A madrasta, que só aparece no conto dos irmãos Grimm, tem algumas semelhanças com a princesa Oxum. São duas personagens femininas descritas como belas, vaidosas e que possuem um espelho. Mas as diferenças são maiores, pois cada uma desfruta da beleza de forma distinta, sendo uma a vilã e a outra a heroína. O espelho maravilhoso da madrasta responde a suas perguntas com a verdade, ainda que esta não lhe agrade. O espelho da princesa Oxum faz parte de seus adornos de beleza. A princesa Oxum é uma mulher bonita, rica (com joias que ninguém possuía) e guerreira, quando necessário. Seu encanto está na harmonia de sua figura, o mistério que carrega consigo é o poder de magnetizar e hipnotizar com sua beleza. Essa imagem de mulher negra rompe com a imagem da negra escrava e sensualizada, construindo um referencial de ancestralidade, beleza e força, um modelo bem-sucedido, onde as meninas negras podem se espelhar.

[Oxum] Sabia ser guerreira, mas preferia cuidar de sua beleza: de suas unhas, de seus cabelos, de sua pele e das joias de ouro que só ela possuía. Mas a princesa menina Oxum tinha conhecimentos que ninguém mais tinha: ela conseguia hipnotizar com a sua beleza quem ela quisesse. [...] Como a princesinha Oxum era vaidosa! Andava o tempo todo com um espelho na mão

esquerda, mas não se esquecia de sua adaga na mão direita (Oliveira, 2009, p. 17-18).

O texto traz a reinterpretação da beleza, saindo da competição e da violência para o encantamento, ainda que articulando o espelho da beleza, carregado em uma mão, e a adaga, representando sua prontidão para uma ação bélica, se necessário. A amorosidade também ajuda a compor o perfil da heroína: ela salva o amigo, que estava sozinho e cansado, e consegue a generosidade das abelhas:

As abelhas, encantadas com a beleza de Oxum e com a delicadeza com que havia feito o pedido, abriram uma fenda na colmeia e o mel começou a escorrer nas mãos de Oxum. O mel brilhante como ouro que escorria nas mãos de Oxum era passado na boca do menino Ogum, que estava adorando toda a doçura. Oxum cantava:

- Tome o mel, meu amigo, mas venha para a cidade comigo.

Ogum saboreava o mel, acompanhava a dança de Oxum e entre mel, perfume e dança, quando percebeu, já estava na cidade (Oliveira, 2009, p. 21-22).

Na história de Kiusan, a beleza sem coroa, o cabelo crespo solto, o pé descalço na terra, a fragrância do perfume, o movimento leve da dança, o sabor doce do mel e o querer bem da amizade são os elementos usados pela heroína para vencer o cansaço e o isolamento social. Oxum é uma heroína, uma mulher atrevida ao entrar na reunião dos homens da cidade, que age com genialidade ao fingir não ver seu amigo. É delicada ao pedir ajuda às abelhas, formosa ao movimentar seu corpo para aguçar os sentidos do outro, determinada em conduzir o homem de volta para sua missão e maternal em não deixar a sua comunidade passar fome. A sabedoria ancestral dos elementos da natureza, os sentidos do corpo e a amorosidade são as chaves de compreensão que as crianças podem utilizar nos seus relacionamentos cotidianos. Os atos cheios de compreensão e delicadeza geram novas representações de beleza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise comparativa dos contos, foi possível estabelecer reflexões sobre a importância de um referencial de beleza negra para as crianças, possibilitando-nos concluir que a beleza negra deve ser representada de forma afetiva, gentil e cotidiana para que, ao se olhar no espelho, assim como no livro da princesa Oxum, a criança encontre a sua beleza única.

O desafio dos escritores da Literatura Infantojuvenil negra é escrever histórias com as personagens negras como protagonistas de ações afirmativas, em atividades

cotidianas de carinho e em diferentes posições sociais, onde suas identidades são reconhecidas e sua história valorizada. Como já dito, existe muita produção literária negra para crianças, mas em consonância com outros pesquisadores, ressaltamos o trabalho de três mulheres autoras:

Três escritoras presentes no acervo estudado: Sonia Rosa, Kiusam de Oliveira e Patrícia Santana podem ser incluídas num grupo de mulheres negras, intelectuais, escritoras de livros infantis e infantojuvenis, militantes dos movimentos negros e de movimentos em favor da educação antirracista. Costa (2020) afirma que essas autoras expressam no seu texto uma preocupação com as dificuldades para a criança negra se constituir, por meio da educação e da cultura, enquanto ser humano com direito a uma identidade negra positiva (Silva; Luiz; Abramowicz, 2022, p. 1680).

Essas escritoras trazem em seus livros personagens femininas protagonistas que retratam a experiência que muitas meninas negras gostariam de viver. As autoras recolheram os contos de tradição oral negra, escreveram sobre suas vivências e a sua escrita proporciona visibilidade às produções do povo negro.

Um ponto que não pode ser esquecido é a intolerância em relação às religiões de matrizes africanas. Essa intolerância gera insegurança nos mediadores de leitura, com receio da rejeição dos pequenos e grandes ouvintes, fazendo com que não leiam histórias com nomes da tradição iorubá. Porém, o que precisa ser ressaltado é que essas histórias e essa religiosidade chegaram até os dias de hoje por conta da resistência das pessoas africanas que, mesmo com as atrocidades da escravidão, não apagaram, da memória, a sabedoria e a espiritualidade que viviam no seu primeiro continente. Outro ponto a se destacar é a necessária desconstrução da forma única de ser e de viver a espiritualidade.

A pesquisadora Ione Jovino (2006) ressalta a importância de contar as histórias de tradição africana até que se obtenha o seu devido reconhecimento e valorização na Literatura Infantojuvenil, rompendo com a inferiorização das culturas negras.

Contemporaneamente, alguns dos textos dirigidos ao público infantil e juvenil buscam uma linha de ruptura com modelos de representação que inferiorizem, depreciem os negros e suas culturas. São obras que apresentam personagens negros em situações do cotidiano, resistindo e enfrentando, de diversas formas, o preconceito e a discriminação, resgatando sua identidade racial, representando papéis e funções sociais diferentes, valorizando as mitologias, as religiões e a tradição oral africana (Jovino, 2006, p. 188).

O conto da princesa Oxum é um referencial positivo de beleza negra, pois ele realça a desconstrução da beleza europeia, apresenta um referencial de beleza feminina negra e propõe uma maneira amorosa de resolver os conflitos internos e externos que os seres humanos passam ao se relacionarem uns com os outros. O texto promove uma

possibilidade de substituição das ações: a relação de beleza narcísica da madrasta pela beleza que atrai de Oxum; a dança que conduziu à morte da madrasta pela dança que encanta; a maçã envenenada pela doçura do mel; o corpete apertado pela saia esvoaçante; o príncipe encantado com a bela no caixão pela dança da bela princesa que tira o amigo da solidão e, por fim, a troca das palavras de ódio por frases de ternura e gentileza. É uma história que enaltece a beleza de uma personagem negra respeitando sua diversidade ancestral.

Nessas considerações finais, há um questionamento a ser feito aos leitores das duas histórias: o que você acha que a Branca de Neve veria no espelho da Oxum? A questão poderia ser transformada em uma proposta de leitura e ser analisada com as crianças e os jovens. Seria necessário que os leitores conhecessem as duas histórias, que fossem abertos espaços para o diálogo. Ainda seria possível finalizar a atividade com expressões artísticas, como desenho, conto, teatro, música ou o que mais a criatividade pudesse alcançar. Ouvir as experiências das pessoas negras a partir da literatura é uma das possibilidades de ressignificar as narrativas individuais. A reflexão sobre as personagens dos contos africanos pode ser utilizada para contar a história de formação do povo brasileiro por outra perspectiva. Atividades literárias antirracistas podem ser desenvolvidas nas escolas, nas bibliotecas, nas praças e nas casas.

Em que resultará um encontro de duas princesas, um espelho e muita criatividade? Oxalá que, quando qualquer criança ou uma menina negra se olhe no espelho de Oxum, ela veja beleza e amorosidade, pois, no conto, quem olhava para o espelho de Oxum via “o que carregava de mais profundo dentro de si” (Oliveira, 2023, p. 15). A literatura infantojuvenil convida à criatividade e à realização de novas narrativas e, dentro de uma perspectiva antirracista, reconhece o valor de uma história que veio guardada na memória, venceu a dor, foi modelada na voz do tempo e escrita por autores que carregam sua origem na cor da pele. Foi possível constatar que a Literatura Infantojuvenil é uma ferramenta potente de desconstrução de ideais de beleza restritivos e possibilita outras representações de princesas, com personagens negras, com desenlaces narrativos diferentes dos contos clássicos e sem perder o encantamento.

REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. 16.ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra: 2002
- BRASÍLIA. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília, 2005. 236 p. (Coleção Educação para todos).
- CARDOSO, Elizabeth. Escurecimentos literários: autoria de ancestralidade negra na fundação da literatura infantil brasileira. *Odeere*, v. 8, n. 1, 2023, p. 106-118.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.
- DE FRANÇA, Luiz Fernando. Desconstrução dos estereótipos negativos do negro em Menina bonita do laço de fita, de Ana Maria Machado, e em O menino marrom, de Ziraldo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 31, 2008, p. 111-127.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários*. São Paulo: Unicamp, D.E.L.T.A., 31-especial, 2015, p.377-390.
- ECO, Umberto. (1932). *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ECO, Umberto. (1932). *História da Feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ESTÊS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. Ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GRIMM, Jakob (1785-1863), GRIMM, Wilhelm (1786-1859). *Os Contos de Grimm*. Ilustrado por Janusz Grabianski. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989, p. 48-61.
- JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria de Nazaré (Org.). *Literatura Afro-brasileira*. Salvador: Centro de estudos afro orientais, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 180 -218.
- NASCIMENTO, Abdias. A Cultura Africana na Arte Brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 274-294.
- OLIVEIRA, Kiusam de. *Omo-oba: histórias de princesas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009, p. 16-22.
- OLIVEIRA, Kiusam de. *Omo-oba: histórias de princesas e príncipes*. São Paulo: Companhia da Letrinhas, 2023, p. 14-17.

OYÊWÚMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 278.

ROSA, Sonia. Literatura negro afetiva para crianças e jovens. *Revista África e Africanidades*, Ano XIV, Ed.39, p. 6-22, Ago-Out de 2021.

SILVA, Ayodele Floriano; LUIZ, Maria Fernanda; ABRAMOWICZ, Anete. *Literatura infantil e juvenil negra*: o lugar da menina negra. *Zero-a-seis*, v. 24, p. 5, 2022.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza* - Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.

Recebido em: 02/10/2024

Aceito em: 17/04/2025

Rejane Mendes Duran Dirques Cavalcante: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, especialidade Literatura Brasileira, (UERJ, 2024), Mestre em Educação (UERJ, 2012), Especialista em Alfabetização (UFF, 2010); Professora de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental do (Colégio Pedro II, 2009); com interesse acadêmico voltado especialmente para a Literatura Infantojuvenil, Contação de história e Letramento racial.

Poema “Macumba”, de Odailta Alves: uma abordagem do racismo como elemento cultural e ideológico

Poem “Macumba”, by Odailta Alves: that approaches racism as a cultural and ideological element

Josemar dos Santos Ferreira

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

josemar.sferreira@ufrpe.br

<https://orcid.org/0009-0003-8154-4674>

Iêdo de Oliveira Paes

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

iedopaes@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5585-1388>

RESUMO

Quando se trata da formação de uma sociedade de passado colonial, são consideradas implícitas as barreiras que bloqueiam a compreensão das manifestações culturais com seus marcadores étnico-raciais incluídos. Nosso objetivo é evidenciar a representação cultural do poema “Macumba”, da escritora pernambucana Odailta Alves (2016). Destacamos a conscientização sobre a denominação “candomblé” e a estratégia para promover o conhecimento a respeito de suas entidades, cada qual relacionada a um elemento da natureza que representam. A representação cultural do texto analisado projeta um enfoque antropológico, provocando reflexões sobre o lugar das religiosidades afro-brasileiras.

Palavras-chave: representação cultural; racismo; religiosidades afro-brasileiras; Odailta Alves.

ABSTRACT

When it comes to the formation of a society with a colonial past, the barriers that block the understanding of cultural manifestations, including their ethnic-racial markers, are considered implicit. We aim to evidence the cultural representation of the poem “Macumba” by writer Odailta Alves (2016) from Pernambuco. The construction of the understanding of “candomblé” is based on reflexively accommodated images, as the noun “macumba” refers to a depreciative view. We highlight the awareness of the denomination “candomblé” and the strategy to promote knowledge about its entities, each related to the element of nature they represent. The cultural representation of the analyzed text projects

an anthropological approach, provoking reflections on the place of Afro-Brazilian religions.

Keywords: cultural representation; racism; Afro-Brazilian religions; Odailta Alves.

INTRODUÇÃO

Vistos como subcategoria humana, povos africanos eram presos e levados para fins lucrativos, conforme pudessem suportar o esgotamento do corpo. Há registros, como os de Alberto da Costa e Silva, no texto: “O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX” (1984), que destacam a forma de africanos serem forçados a caminhar do centro da África até a costa e, posteriormente, serem levados como mercadorias em navios superlotados. É através deste deslocamento forçado denominado *diáspora* que se compreende o início da história dos africanos trazidos para o Brasil. Nossa hipótese é de que o efeito dessa perspectiva constitui uma *representação* com base na dominação que reforça a justificativa de superioridade dos conquistadores europeus.

A representação pode ser entendida como resultado da projeção de uma imagem que requer o suporte no qual se concretiza. Uma maneira de conceber essa imagem é na presença do que se exhibe (pessoa pública ou objeto). O que está sendo representado tem seu lugar na imagem concebida. A essa imagem, por conseguinte, são disponíveis inúmeros suportes, gerando um mecanismo associativo, de forma que a imagem passa a ser atribuída em substituição de algo ou de alguém ausente (Chartier, 2002a). A representação nos possibilitará observar as alocações da cultura de destaque no funcionamento de uma sociedade que compartilha a ideia de cultura atrelada a uma “unidade sólida” em contraste com “culturas que se fragmentam” (Bosi, 1992; Eagleton, 2003).

Dos diferentes modos de vida, há identidades, comunidades com formação religiosa, linguística, étnica etc., que integram a sociedade brasileira com suas respectivas culturas comunitárias (Munanga, 2012). Uma tensão é gerada pela centralização de uma cultura nacional superior. Atribui-se às culturas consideradas comunitárias a condição de margem, pois passam por uma classificação que exige a incorporação de um horizonte histórico dominante do qual acabam divergindo.

A “margem” é a categorização do não-lugar e ideologicamente produzida pela hierarquia que molda o espaço social. A coexistência dos indivíduos desse macro espaço

de relações dispõe de pontos de vista “mutuamente distintos”, mas integradores do funcionamento e hierarquização. Por ocupar lugar físico, os indivíduos também se desenvolvem pela incorporação de esquemas para fins práticos às condições a que estão submetidos, como a aquisição e uso da língua; tornam-se então agentes sociais (Bourdieu, 1996; 2007).

O não-lugar atribuído à margem relativiza os modos de vida das comunidades. Porém, através de suas atuações, temos a possibilidade de olhar para uma sociedade multicultural, pois compartilham um reconhecimento comum entre seus integrantes, atribuindo-lhes identidade, que é uma caracterização das comunidades quilombolas, indígenas, LGBTQIAPN+ etc. Nota-se a identidade no sentido de identificação e de diferença, uma vez que as comunidades se particularizam ao integrarem a sociedade e se consolidam enquanto grupos sociais.

Particularizados e integrantes de uma mesma sociedade, os diferentes grupos sociais articulam-se numa dinâmica de tensões culturais. É didático pensarmos no olhar adjetivado sobre as *representações culturais* que se manifestam em produtos. A partir desta investigação, vislumbramos evidenciar a representação cultural do poema “Macumba”, da escritora pernambucana Odailta Alves (2016). A dimensão cultural e ideológica do racismo (Fanon, 1956, Escosteguy, 2010) nos conduzirá à representação (Chartier, 2002a) que objetivamos. O aspecto crítico-informativo do poema de Odailta Alves chama atenção para a reivindicação do (re)conhecimento do Candomblé como manifestação religiosa. A análise do poema corrobora para sua representação cultural, projetando seu enfoque antropológico. Dentre os sentidos que o poema provoca, predominam as reflexões sobre o lugar das religiosidades afro-brasileiras, e seus versos contribuem no combate ao racismo.

UNIDADE E FRAGMENTAÇÕES CULTURAIS

Quando o termo cultura deriva da natureza, entende-se como atividade que em si mesma é uma abstração, pois, ao cultivar a terra, o homem distancia-se de si mesmo (Eagleton, 2003). Esse entendimento projeta um olhar adjetivado sobre o modo de vida de povos autóctones e os afasta da cultura como civilização. Verifica-se, em contrapartida, uma outra dimensão de natureza, proveniente de um “eu” que precisa ser cultivado, em vista do autodomínio e da autorrealização, como assevera Eagleton:

Assemelhamo-nos à natureza na medida em que nós, tal como ela, devemos ser modelados, mas distinguimo-nos dela na medida em que podemos fazê-lo a nós próprios, introduzindo desta forma no mundo um grau de auto-reflexibilidade ao qual o resto da natureza não pode aspirar. Enquanto autocultivadores, somos barro nas nossas próprias mãos, simultaneamente redentor e não regenerado, padre e pecador num mesmo corpo (2003, p. 17).

A cultura como civilização intervém na natureza para extrair-lhe matéria-prima tendo em vista o aperfeiçoamento das condições de vida; recusa-se a conceber o determinismo orgânico e a autonomia do espírito. É porque o homem civilizado reconhece a necessidade de modelar-se a si mesmo – sua “autocultura” –, e, amparado na “civilização”, justifica as diferenças.

De um lado, o cultivo da terra está para quem se envolve com a natureza em sua volta, denotando forma primitiva de existência; do lado oposto, o cultivo do ser está concentrado na preservação centralizadora do “eu”, prática que lhe atribui racionalidade. O fato é que esta dicotomia entre racionalidade e espontaneidade parte de um olhar colonizador, com o objetivo de dominar aqueles que possuem uma “natureza selvagem”, não cultivada, mas que servirá para justificar o estabelecimento de um poder com razões de salvação.

No decorrer da modernidade, a cultura é realçada como refinamento intelectual de um indivíduo ou grupo social, o que ressalta as diferenças nacionais. Em contrapartida, a civilização minimiza essas diferenças (Eagleton, 2003) com seu modo de vida centralizador. O cenário nos leva à atração do Romantismo pelos povos exóticos, compreendendo a cultura como modo de vida priorizado pelo civilizado que, sabendo-se útil às sociedades primitivas, provê a ordem social.

Em continuação a nossa perspectiva antropológica, direcionamo-nos à aceção de uma cultura determinada como unidade, enquanto as mais diversas culturas são vistas como fragmentações, descrições primitivas, características rudimentares de sociedades que se distanciam da civilização. É através da civilização que são definidas formas culturais delimitadas pela normatização do que se diz compreender sua vida política, técnica e social (Eagleton, 2003).

As tensões entre as culturas são provenientes da hierarquização social, e no topo está a vida civilizada. Essa hierarquização expõe seus limites fronteiriços que expandem olhares para a cultura e para as culturas brasileiras. O plural inclui o homem rústico, pobre, sertanejo, interiorano; um homem “[...] ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (Bosi, 1992, p. 308). Mas o plural *culturas*

brasileiras também nos faz deparar com o homem periférico, que as estruturas simbólicas da cidade moderna condicionam.

A produção cultural da civilização tem referência centralizadora. O que destoa de sua perspectiva é considerado fragmentação, com *status* de ocupar a margem, como a cultura popular que provém e/ou representa o homem rústico, pobre, sertanejo, interiorano, periférico. Isso porque, quando olhamos para o Brasil, temos a noção de cultura erudita atribuída à Cultura Brasileira. Para Alfredo Bosi (1992), a Cultura Brasileira reflete modos da vida acadêmica, enquanto a cultura extra-universitária está associada à vida psicológica e social do povo. Ainda segundo o autor, “a universidade é o lugar em que a cultura se formaliza e se profissionaliza precocemente” (Bosi, 1992, p. 405).

A cultura erudita estaria à serviço de bens simbólicos que são expandidos no campo escolar. Isso porque o funcionamento desse campo transmite a “cultura legítima”, o que requer do aluno um certo capital cultural. São privilegiados aqueles alunos que têm “[...] familiaridade com obras de arte, a qual só pode advir da frequência regular ao teatro, ao museu ou a concertos (frequência que não é organizada pela escola, ou o é somente de maneira esporádica)” (Bourdieu, 2007, p. 45).

Os alunos que dispõem de pouco ou nenhum capital cultural requerido no campo escolar sofrerão o que Pierre Bourdieu chama de violência simbólica. Em contrapartida, os alunos que possuem acesso ao capital cultural requerido para novos aprendizados estão em vantagem. Um dos obstáculos culturais se relaciona ao conhecimento e uso da língua no seio familiar, “[...] sobretudo nos primeiros anos da escolaridade, quando a compreensão e o manejo da língua constituem o ponto de atenção principal na avaliação dos mestres” (Bourdieu, 2007, p. 46). A língua que o campo escolar prioriza é uma forma de *bem simbólico*.

A norma padrão do uso da língua tem prioridade na cultura erudita. Seus bens simbólicos desapropriam a cultura popular à serviço do entretenimento e da comercialização de produtos culturais, lançando mão dos modos de vida do sertanejo, do pobre, do periférico etc. como fator estético à pretensão de alcance comercial. A reflexão sobre a centralidade cultural diante das tensões entre culturas nos resume a representação dos produtos como meio de um maior alcance dessa centralidade.

O campo escolar privilegia a cultura erudita que, no campo cultural, ocupa o topo da hierarquia. Os mecanismos para manter a representação e o poder no campo cultural

perpassam violências simbólicas neste campo, pois, como já vimos, há outras culturas que se distinguem como fragmentações culturais. A partir disso, partiremos para o entendimento da força da representação no campo cultural, mais especificamente no que tange à produção literária no Brasil. Nossa pretensão é referenciar a pluralidade cultural a serviço do reconhecimento de complexidades inerentes à formação de grupos sociais que se formam e reconfiguram o campo social.

Direcionamo-nos à perspectiva formativa do campo literário brasileiro. Entendemos que a formação de um cânone é estabelecida por meio de uma arbitrariedade que lhe serve de base. A seleção de obras e de autores que incorporam o horizonte histórico a serviço da ideia de nação consolidam o cânone literário brasileiro. Em vista disso, “cultura brasileira” e “literatura brasileira” são coesas ao que se atribui à “cultura erudita”.

A classificação de quem se considera participante do campo literário configura a manutenção de uma hierarquia. O conceito de campo é “uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico” (Coutinho, 2003, p. 54). Para o movimento dessa “engrenagem”, as obras canônicas continuam atualizando-se como centro. A relação social do artista é ampliada com a representação do seu produto como capital cultural de grande valor. Atualiza-se o campo literário com a incorporação do horizonte histórico pela obra do artista, mantendo-se uma relação com o passado negado ou incorporado (Chartier, 2002b, p. 141). O passado negado aos afro-brasileiros na construção e no pertencimento à nação é fundamental para definir a imposição de uma legitimidade cultural.

Observemos o ponto de conflito entre a formação do campo literário brasileiro e a população afro-brasileira. Ao percorrer os fundamentos da ideia de nação nesse campo, deparamo-nos com a própria formação da sociedade. Para o passado africano, atribui-se lugar na diáspora e na marginalização do corpo negro. Este é um dos motivos pelos quais a literatura afro-brasileira se constitui, reivindicando e contribuindo para que a história e a cultura *afro* (fator étnico-racial que compreende a continuação africana no Brasil) sejam valorizadas e evidenciadas positivamente.

A Literatura *afro* integra a Literatura Brasileira, sendo inerente a esta, pois não se pretende dicotômica ou à margem. Ao contrário, torna-se legítima no campo literário, contribuindo com a ocupação negra de direito. As autoras e os autores negros

[...] são representantes de um movimento literário fecundo e amplo, escrevendo a partir da perspectiva de *se saberem* e de *se quererem negros*,

assumindo a sua identidade e suas origens, marcando seus textos com o fogo dessa experiência de vida própria, carregada de emoção e altivez (Augel, 1997, p. 185, grifos da autora).

Moema Parente Augel pontua a ação de querer-se negro a partir do conhecimento sobre o racismo. Devidamente legitimada, a Literatura Afro-Brasileira é impulsionada pela problematização do racismo e promove autorrepresentação negra na cultura nacional. No campo literário brasileiro, a produção da literatura afro-brasileira integra a autorrepresentação dos povos negros como um espaço de voz motivado por um presente de lutas e de conquistas. No que tange à autorrepresentação, temos uma literatura que incorpora a vida desses povos com o seu dizer e com os seus modos de vida; é uma literatura que reivindica seu lugar no campo escolar legitimado pela cultura hegemônica. Através dela, faz-se reconhecer o pertencimento *afro* na construção da sociedade brasileira. A condição de margem é então ultrapassada pela ressignificação de querer-se negro/a.

REPRESENTAÇÃO DE FRONTEIRAS CULTURAIS: RACISMO COMO ELEMENTO IDEOLÓGICO E CULTURAL

Homi Bhabha (1998) argumenta que sem polarização não há entremeio, e, consequentemente, nos remete aos limites que determinam a confluência das diferenças. Quando entendemos que as tensões entre as culturas de grupos sociais geram fronteiras determinantes à mobilidade social, chegamos mais próximo de sua causalidade. Nas palavras de Bhabha (1998, p. 20), “o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos produzidos na articulação das diferenças culturais”.

A cultura como refinamento intelectual de um indivíduo ou grupo social da vida civilizada já não poderia ser percebida sem seus momentos de contato, de forma que não poderia mais ser admitida sem inclusão e integralização. Quando as fronteiras da cultura hegemônica são ultrapassadas nesses momentos, também é ultrapassada sua representação. A fronteira passa por ressignificação paradigmática e sua resistência cultural condiz com uma pluralidade dialógica.

A intenção de separação que a fronteira estabelece não se distancia da necessidade de se romper os limites fronteiriços. Somente assim para que haja inclusão e para que se

possa alcançar direitos, experienciar intercâmbios, adentrar numa outra forma de estar no mundo. O início de um acontecimento incorpora o fim de outro, demarcando a passagem, a transformação, sendo imprescindível o contato através da vida social.

Se pensássemos na fronteira apenas como algo intransponível, o que ocorreria? Os posicionamentos em função das fronteiras são ideológicos e investem em um isolamento de ordem prática. Quando há momentos de contato na fronteira, a articulação cultural é possível, permitindo imbricamentos que podem ou não gerar novas culturas. Diante do que venha a suceder, preserva-se características das diferentes culturas que se relacionam, pois são preservadas características identitárias.

Kabengele Munanga ressalta o seguinte: “além da identidade nacional brasileira, que reúne a todas e todos, estamos atravessados/as por outras identidades de classe, sexo, religião, etnias, gênero, idade, raça etc., cuja expressão depende do contexto relacional” (2012, p. 6). O autor pontua a identidade como realidade da qual falamos, embora não se possa dizer o que significa e no que consiste exatamente. O antropólogo resume que

[...] o verdadeiro significado, ou seja, a verdadeira função da identidade individual é ontológica (sendo a ontologia, no campo da filosofia, que estuda as propriedades mais gerais do ser). Neste sentido, a identidade individual faz parte do processo de construção do ser, significando sua existência (Munanga, 2012, p. 9).

Ao atribuímos um nome a uma pessoa, estamos atribuindo uma característica. A função que assume essa característica é a mesma que a do nome atribuído a uma nação, país, etnia etc., pois confere identidade. Se a partir dessa perspectiva quisermos falar sobre identidade coletiva, é imprescindível considerarmos a seleção de elementos chamados pelos antropólogos de “sinais diacríticos”. São exemplos: o complexo cultural (língua, religião, sistema político, economia etc.), a história e os traços de personalidade adquiridos por interação social (Munanga, 2012, p. 9).

A identidade coletiva revela o lugar de onde se fala, de autodefinição ou autoatribuição. Mas também “pode ser uma identidade atribuída por outro grupo através de outros sinais diacríticos que não foram selecionados pelo próprio grupo” (Munanga, 2012, p. 9-10). A propósito de provocarmos uma discussão sobre o Candomblé, podemos tomá-lo como componente cultural atrelado à identidade *afro* no contexto de hierarquização do campo cultural brasileiro.

Estamos voltando-nos para a formação do Brasil, em que povos compartilham de suas culturas e se expandem em uma extensa comunidade negra. Esse Brasil torna-se o lugar para onde veio “[...] uma multidão de cativos que não falava a mesma língua,

possuindo hábitos de vida diferentes e religiões distintas” (Verger, 201-, p. 8). A comunidade negra se expande com o contato entre os povos bantos (provenientes da África central, de regiões que hoje são chamadas de Angola, Congo, Gabão e Cabinda), jejes (provenientes da Costa da Mina, África Ocidental) e iorubás/nagôs (também da África Ocidental, de uma região denominada “Costa dos Escravos”).

Considerando o complexo sistema de relações entre esses povos em território brasileiro (mas especificamente na Bahia), Verger resume:

A palavra Candomblé, que designa na Bahia as religiões africanas em geral, é de origem bantu. É provável que as influências das religiões vindas de regiões da África situadas nas imediações do quadro não se limitem apenas ao nome das cerimônias, mas tenham dado aos cultos gêge e nagô, na Bahia, uma forma que os diferencia, em certos pontos, dessas mesmas manifestações na África (201-, p. 17).

As diferenças com que os cultos das religiosidades afro-brasileiras se assumem também as constitui como identidade das comunidades negras. Há outras questões condizentes com outras relações religiosas que modificam o estar cultural-religioso dos povos afro-brasileiros, como o que ocorreu com o batismo forçado pela Igreja, com a justificativa de “salvação das almas” desses povos. Não nos deteremos nesta questão para não nos distanciarmos de nossa atenção ao Candomblé enquanto componente cultural da identidade *afro*.

Não podemos deixar de perceber uma identidade formada a partir dos povos africanos, e que “[...] se refere à história comum que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de *negros*” (Munanga, 2012, p. 12, grifo nosso). A cor da pele não é a única característica que os membros dessa comunidade têm em comum, pois também recai sobre eles o fato de “[...] terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas” (Munanga, 2012, p. 12).

As manifestações culturais afro-brasileiras que resistiram em sua consolidação, como o Candomblé, até hoje sofrem a influência negativa de sua representação. O termo “macumba” associado ao Candomblé, por exemplo, cunhou-se pejorativamente, como veremos na análise do poema de Odailta Alves, e carrega consigo a negação da existência desta manifestação religiosa como legítima. Projeta-se uma tentativa reducionista para fins de distanciamento, desprendendo-se a ideia de uma cultura pagã, de um modo de vida selvagem.

As representações tratam de percepções do social, pois são construídas, o que quer dizer também que de forma alguma concebem discursos neutros. Roger Chartier (2002a, p. 18) afirma que elas “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas”.

Nesta perspectiva, as representações erguem fronteiras de cunho estritamente ideológico. O termo “macumba”, portanto, pode carregar implicações culturais e ideológicas atreladas ao racismo quando o incorpora. O racismo como elemento ideológico e cultural considera a raça como fator identitário que, no Brasil, volta-se para as discussões em torno do negro. Isso porque “raça ainda é o termo que consegue dar a dimensão mais próxima da verdadeira discriminação contra os negros, ou melhor, do que é o racismo que afeta as pessoas negras da nossa sociedade” (Gomes, 2005, p. 45). É também por isso que devemos atenção para a forma como nos deparamos com o termo “raça”, em vista de não confundi-lo com determinismos biológicos nas discussões entre as relações de negros e brancos na sociedade brasileira. Se voltarmos ao determinismo biológico para definir raça, estaremos corroborando para a ideia de “raça superior” *versus* “raça inferior”, como no século XIX (Gomes, 2005).

O Movimento Negro e os sociólogos envolvidos na compreensão de raça foram fundamentais para entendermos as dimensões social e política nas discussões empreendidas no combate ao racismo. Isso porque

[...] a discriminação racial e o racismo existentes na sociedade brasileira se dão não apenas devido aos aspectos culturais dos representantes de diversos grupos étnico-raciais, mas também devido à relação que se faz na nossa sociedade entre esses e os aspectos físicos observáveis na estética corporal dos pertencentes às mesmas (Gomes, 2005, p. 45).

Nilma Lino Gomes explica que o racismo advém do comportamento – aversão a pessoas de pertencimento racial distinto, considerando-se cor da pele, cabelo, nariz, dentre outros aspectos visíveis –, e do conjunto de ideais e de imagens empreendidas para a noção de grupos sociais superiores e inferiores. “O racismo também resulta da vontade de se impor uma verdade ou uma crença particular como única e verdadeira” (Gomes, 2005, 52).

O conjunto de ideias e de imagens que são empreendidas pelas formas individual e institucional do racismo leva a atos discriminatórios, pressupondo uma verdade particular no âmbito social. As formas individual e institucional com que o racismo se

manifesta complementam-se. A primeira com atos discriminatórios cometidos por indivíduos através do uso da violência, e a segunda com a ação do Estado ou seu apoio indireto, como o isolamento de negros em bairros, escolas e empregos específicos.

Estas práticas racistas manifestam-se, também, nos livros didáticos tanto na presença de personagens negros com imagens deturpadas e estereotipadas quanto na ausência da história positiva do povo negro no Brasil. Manifestam-se também na mídia (propagandas, publicidade, novelas) a qual insiste em retratar os negros, e outros grupos étnico/raciais que vivem uma história de exclusão, de maneira indevida e equivocada (Gomes, 2005, p. 53).

As imagens e textos a serviço do discurso de que “eles são assim mesmo”, “só pode ser esse tipo de gente”, imprimem um enquadramento do negro a nível do exótico. Ganha mobilidade a ideologia estruturada no determinismo biológico de raça superior, interferindo na história com uma imposição de “verdade absoluta”, com o objetivo de dominação.

A ideologia, difundida pelo uso da linguagem como um sistema de decodificação (Escosteguy, 2010), encontra no suporte material um poderoso amparo para sua circulação. A ideologia também é compreendida “[...] como um sistema de regras semânticas, isto é, como um nível de significação presente em qualquer discurso” (Escosteguy, 2010, p. 92); ela predetermina uma visão sobre a reprodução social em que é “[...] encarada como um componente indispensável para a reprodução material e simbólica da sociedade, para construir o consenso e a coesão social” (Escosteguy, 2010, p. 93).

O racismo se efetiva como elemento ideológico justamente por determinar o lugar que negros e negras devem ocupar na estrutura social, com a utilização de representação de suas condições reais de existência (Escosteguy, 2010, p. 93). Seu investimento em âmbito institucional objetiva nutrir um sistema social hierarquizado por raça. Os discursos que imprimem o enquadramento do negro a nível do exótico também são uma forma de simplificação que tenta impedir a “confrontação cultural” – constatação de ordem prática das fronteiras –. Frantz Fanon (1956, p. 13) comenta que esses discursos estão a serviço de “[...] uma cultura que se atribui qualidades de dinamismo, de desenvolvimento, de profundidade. Uma cultura em movimento, em perpétua renovação. Frente a esta, encontram-se características, curiosidades, coisas, nunca uma estrutura”.

Podemos concluir com Fanon que não há atos racistas inconscientes. A forma como se estrutura a percepção fragmentada do exotismo tem sua base nas imagens acomodadas reflexivamente. É um processo sistemático de reforço por toda uma

sociedade com profundos resquícios de um pensamento escravocrata. “Em pleno coração das ‘nações civilizadoras’, os trabalhadores descobrem finalmente que a exploração do homem, base de um sistema, toma diversos rostos. Neste estágio, o racismo já não ousa mostrar-se sem disfarces” (Fanon, 1956, p. 15).

Como elemento cultural, o racismo gera a depreciação de modos de vida e impõe valores a uma mesma moeda. Em um dos lados da moeda há o rosto que se apresenta em contraste com o numérico, ou seja, há uma unidade coerente enquanto o numérico assume o “quantificável”. A ilustração com a moeda somente a representaria uniforme se do lado oposto tivéssemos o número 1. Mas nossa representação numérica assume valor “> 1” e não exige a descrição das possibilidades de rostos impressos, mas com ela podemos dizer que “o racismo avoluma e desfigura o rosto da cultura que o pratica” (Fanon, 1956, p. 19). A moeda pode, de forma didática, representar a sociedade pelo lado quantificável e a ideia de nação assumindo um rosto.

Para a ideia de nação, o sistema cultural se mantém válido, e “a constelação social, o conjunto cultural, são profundamente remodelados pela existência do racismo” (Fanon, 1956, p. 16), como acontece com a imposição de uma religião única e verdadeira, de um deus único e verdadeiro – provindos de uma civilização única e verdadeira.

DO SOM DA MACUMBA AOS ECOS IDENTITÁRIOS DE ODAILTA ALVES

Odailta Alves é mulher negra, escritora e poeta brasileira, educadora, atriz, ativista, lésbica e mãe por adoção de três filhos. Nasceu no dia 14 de julho de 1979, no Recife, capital pernambucana, passando parte de sua vida na favela de Santo Amaro, localizada na zona central da cidade.

É comum a escritora mencionar a influência da oralidade nos seus textos. Seu interesse pela escrita se manifestou na época em que era requisitada para ler e escrever cartas. Ela nos compartilha o seguinte: “Sendo a única pessoa alfabetizada dentro de casa, essa minha habilidade era muito requisitada, pela família e pela vizinhança, virei a leitora e escritora de cartas da rua” (Alves, 2020). Na transcrição dos desejos e pensamentos “alheios”, o contato com a pronúncia das palavras influenciou na elaboração de uma escrita de caráter poético. Salientamos os momentos que escrevia cartas a pedido de seu irmão Odailton, auxiliando-lhe em suas “declarações de amor”.

Depois dos 30 anos de idade, Odailta Alves passa a ler textos de autoras e autores afro-brasileiros que já escreviam há décadas. Ela comenta ter se aproximado de uma escrita de resistência “[...] à invisibilidade dessa sociedade, silenciamento que contribui para fortalecer o imaginário racista que exclui os corpos negros dos espaços de poder, de intelectualidade, de sensibilidade” (Alves, 2020).

O contato com a Literatura torna-se pungente para a autora *saber-se* negra, com reflexões sobre a representação do corpo negro, sobretudo da mulher em obras literárias, como contextualiza:

Nos versos dos poetas, eu não fui a musa idealizada, no máximo, a “mulata” hipersexualizada e estereotipada. No romance, sofri com o racismo naturalizado nas personagens de Rita Baiana e Bertoleza, nunca fui a rainha do lar, nem de coisa alguma. Minha realeza foi escravizada. Na literatura infantil brasileira, via a imagem da minha mãe, preta, gorda, cozinheira, sendo desrespeitada, até uma boneca de pano conseguia ser mais inteligente que Tia Anastácia, sempre inferiorizada, apenas com dotes para a cozinha, mas o livro de receitas, era de Dona Benta (Alves, 2020).

No campo literário brasileiro, Odailta Alves se compromete com o estímulo do olhar crítico de leitoras e leitores diante da representação do corpo negro, como foi a contribuição de Solano Trindade em sua vida:

A escola não me trouxe escritoras nem escritores negros, vim descobrir Solano Trindade sozinho, ao acaso de um poema perdido num livro didático, ainda me lembro da emoção adolescente quando li “Sou Negro/ meus avós foram queimados pelo sol da África/ minh’ alma recebeu o batismo dos tambores...”. Eu estava ali, eu e minha avó existíamos naquele livro. Nós cabíamos no poema! (Alves, 2020).

A fim de contextualização, o trecho do poema citado por Trindade no excerto acima, refere-se a “Sou Negro”, retirado do livro *Cantares ao meu povo*, de 1961.

Já no livro *Clamor Negro* (2016), de Odailta Alves, do qual analisaremos o poema “Macumba”, a África está tão presente quanto o Brasil. Na escrita do livro, acolhe-se a mulher, o homem, a criança etc. A poeta volta-se para a ressignificação da cultura e da história da África e dos afro-brasileiros, ressaltando a necessidade de rompermos as fronteiras culturais e ideológicas empreendidas pelo racismo. Ela também contribui para a contestação da história deturpada pela sociedade escravista que sempre investiu na depreciação da imagem da negra e do negro.

No poema “Macumba”, “as forças da natureza adormecem o mal”. Elas nos remetem ao sagrado, pois são forças que refletem o estar na Terra e na ancestralidade. Os

colonizadores nunca prestaram atenção a elas, senão com o intento de destruir a natureza do “outro-selvagem”. Leiamos o poema na íntegra:

Se a macumba
Não fosse apenas
Um instrumento
Macumbeira eu seria
As forças da natureza
Adormecem o mal
E acordam minha poesia
O Fogo de Xangô
Os raios de Oyá
O amor de Oxum
As águas de Yemanjá
Cada verso é uma guia
De cocar na cabeça
Pés descalços
Arco e flecha na mão
Para Oxóssi, eu danço
E dançaria...
Sou negra de Axé
E para o seu governo
O nome da minha religião
Não é macumba
É candomblé!
(Alves, 2016, p. 32).

“As forças da natureza” também “acordam a poesia” que as palavras poéticas tecem com a ação ativa do/a leitor(a). Poesia acordada pela leitura que Octavio Paz denomina “consagração do instante”, acrescentando que “o poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas coisas ao mesmo tempo” (Paz, 1972, p. 57). Através da consagração da experiência como instante, tanto o poeta quanto o leitor nutrem o texto de sentidos e de significado. A cada novo texto, a cada nova leitura, uma outra experiência se consagra, um novo instante se realiza.

“O Fogo de *Xangô*, os raios de *Oyá*, o amor de *Oxum*, as águas de *Yemanjá*”, esses nomes destacados são dos orixás vindos da África, cultuados pelos iorubás. Verger nos explica que

A religião dos iorubás, tal como se apresenta atualmente, só gradativamente tornou-se homogênea. Sua uniformidade é o resultado de adaptações e amálgamas progressivos de crenças vindas de várias direções. Atualmente, setenta anos depois, ainda não há, em todos os pontos do território chamado Iorubá, um panteão dos Orixás bem hierarquizado, único e idêntico. As variações locais demonstram que certos Orixás, que ocupam uma posição dominante em alguns lugares, estão totalmente ausentes em outros (Verger, 201-, p. 2).

No Brasil, os orixás que destacamos compõem as religiosidades de matrizes africanas, dentre as quais vimos ressaltando o Candomblé. Na região habitada pelos povos

iorubás, os orixás também figuram como protetores de cidades. Vejamos a ocupação territorial de alguns dos orixás:

O culto de Xangô, que ocupa o primeiro lugar em Oyó, é oficialmente inexistente em Ifê, onde um deus local, Oramfé, está em seu lugar com o poder do travão. Oxum, cujo culto é muito marcante na região de Ijexá, é totalmente ausente na região de Egbá. Yemanjá, que é soberana na região de Egbá, não é sequer conhecida da região de Ijexá. A posição de todos estes Orixás é profundamente dependente da história da cidade onde figuram como protetores. Xangô era, em vida, o terceiro rei de Oyó. Oxum, em Oxogbô, fez um pacto com Larô, o fundador da dinastia dos reis locais, e em consequência a água nessa região é sempre abundante (Verger, 201-, p. 2).

Os orixás possuem uma “natureza ancestral” de antepassados protetores espirituais, atribuídos à representação das florestas, dos rios, dos mares, do fogo, do ar etc. – natureza que se regenera constantemente.

No poema, os orixás são evocados em cada verso, sendo cada verso uma “guia” (colar geralmente usado por iniciados no Candomblé e em seus rituais). A evocação é uma forma de cultuá-los, concluindo com uma dança para Oxóssi, orixá da contemplação, amante da arte, das coisas belas e guardião das florestas. Na África,

a religião dos Orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o travão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização o poder, axé, do ancestral- Orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada (Verger, 201-, p. 3).

O Candomblé está intimamente ligado à cosmogonia dos povos iorubás, à natureza dos seres, à força de cada elemento que podemos contemplar no mundo material, assim como à ancestralidade que se conjuga com o sagrado.

O poema possui um caráter informativo para quem atribui o nome “macumba” ao “candomblé”. A voz poética infere que não se trata de uma mera substituição, ou algo que não se tenha conhecimento do nome “correto”. A questão é o que está em sua representação, ou seja, “a imagem da macumbeira” (poderíamos dizer também “a imagem da pagã”). Trata-se de uma imagem pejorativa quando a religiosidade de matriz africana não tem o nome de “macumba” e pessoas sem vínculo à expressão ancestral se prontifica em adjetivá-la. O caráter informativo do poema se acentua em tom irônico: “Sou negra de Axé/ E para o seu governo/ O nome da minha religião/ Não é macumba/ É

candomblé!”. Todavia, a voz poética não pretende se distanciar do que informa: “Se a macumba/ Não fosse apenas/ Um instrumento/ Macumbeira eu seria”.

Percebemos um recurso descritivo para envolver o interlocutor com o nome dos orixás, reforçando que é preciso conhecer o que cada orixá representa no Candomblé. O termo “macumba” perde força no poema quando, junto a ele, não há nenhuma entidade que não seja relativizada pelo “governo de alguém”. A relativização dos orixás pela associação à macumba é uma prática que se observa atrelada à discriminação.

O racismo está em operação como elemento cultural que deprecia, é integrador de modos de vida “autênticos”, tendo como base ideológica a doutrina que nega o Candomblé como manifestação religiosa. Se o Deus cristão não condiz com as práticas religiosas “pagãs”, ele não está do lado de quem as pratica, e a essas práticas é atribuído um discurso violento, como o da demonização do Candomblé. O que ocorre com a utilização do nome “macumba” revela o investimento de uma representação negativa. De acordo com Fanon,

se a cultura é o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com o seu semelhante, devemos dizer que o racismo é sem sombra de dúvida um elemento cultural. Assim, há culturas com racismo e culturas sem racismo (Fanon, 1956, p. 7).

No poema, a representação do nome “macumba” não disfarça a operação do racismo. Não estamos desvendando nada do que se percebe no dia a dia. Quando a alguém praticante do Candomblé lhe é dito “macumbeira” ou “macumbeiro”, há uma intenção contrária à representação positiva dos que são iniciados nessa religiosidade e não se utilizam de tal denominação.

Retornamos à Odailta Alves para destacar a conscientização do Candomblé como resistência *afro* e manifestação religiosa legítima na cultura brasileira. A autora mobiliza o reconhecimento dos povos que vieram da África, com reinados desfeitos no desenvolvimento da história do Brasil. Ela afirma que “[...] traz à tona a voz, o rosto (re)interpretados em emoções próprias para registrar e se autorrepresentar no território da Literatura”. (Alves, 2010, p. 185). Alves se inscreve em sua escrita e como mulher negra, compromete-se com o combate ao racismo. Sua “voz-mulher”, como diz Miriam Alves (2010) a respeito das escritoras afro-brasileiras, irrompe as fronteiras e ocupa lugares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura, vista como um marcador de qualidades, determina o que cada pessoa representa e, em consequência disso, condiciona representações que categorizam as ações classificadas humanas. O coletivo, constituindo-se dessa maneira, perde seu olhar fraterno diante de grupos que lhe “ameaça”, pois são “estranhos” enquanto “outros”. Em prol de uma possível “autodefesa”, cria-se estratégias para a legitimação de poder sobre esses grupos. O racismo como elemento cultural e ideológico nos foi observado nessa proporção, a partir da ideia de raça superior atrelada ao civilizado, e de raça inferior ao não-civilizado.

Em nosso percurso, consideramos as dimensões individuais e coletivas na definição de identidade, de modo que a identidade *afro*-brasileira não se trata de “algo” à parte na formação da “cultura brasileira”; é uma das particularizações que constitui a sociedade e que se fundamenta na luta pela igualdade racial em todos os campos sociais.

A depender de como as manifestações culturais afro-brasileiras estejam representadas, criam-se estereótipos sobre os aspectos étnico-raciais, como vimos com a análise do poema “Macumba”, de Odailta Alves. A apropriação do nome “macumba”, em função do modo de vida de pessoas “pagãs”, provoca um estímulo à aculturação, implícito à época da civilização colonizadora.

Odailta Alves traz consigo a resistência negra através da luta pelos direitos de existir. Seu poema foi evidenciado como um produto cultural afro-brasileiro pertencente ao campo literário de tal maneira *afro*; como Literatura Afro-Brasileira, identidade negra no seio da Literatura Brasileira. A literatura afro-brasileira enquanto identidade da escrita representativa dos povos negros não se confunde com a particularização de uma identidade única para se definir o Brasil. Odailta Alves mostra isso em seu poema “Macumba”, visto que o Candomblé merece respeito tanto quanto os povos que representa.

O poema de Odailta Alves nos possibilitou discutir sobre o racismo empreendido na tentativa da fragmentação de culturas autênticas, como acontece com o nome “macumba” atribuído ao Candomblé. Em nossa análise, percebemos, de modo objetivo, que o racismo atua como elemento cultural e ideológico a serviço de uma superioridade incentivada pelos que a julgam necessária. Ressaltamos o impacto informativo do poema para a desconstrução de estereótipos que permeiam o olhar sobre as pessoas negras.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no brasil: pensando a existência. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as*, Goiás, v. 1, n. 3, nov. 2010-fev. 2011, p. 181-189. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/280>. Acesso em: 04 jan. 2023.
- ALVES, Odailta. A construção de um verbete [Depoimento]. *Continente*. 239. ed., nov. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/a-construcao-de-um-verbete>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- ALVES, Odailta. *Clamor negro*. 5. ed. Recife: Edição da Autora, 2016.
- AUGEL, Moema Parente. A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 19/20, 1997, p. 183-199.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.
- BOURDIEU, Pierre. A conquista da autonomia: a fase crítica da emergência do campo. In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (Orgs.). 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. *Rev. de Letras*, v. 1/2, n. 25, jan/dez. 2003, p. 53-59.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Algés: DIFEL, 2002a.
- CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história: debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi*. Rio de Janeiro, mar. 2002b, p. 139-182.
- COSTA E SILVA, Alberto da. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 21, ago. 1994, p. 21-42.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução: Sofia Rodrigues. Lisboa: Rolo e filhos artes gráficas, 2003.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latinoamericana*. ed. on-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FANON, Frantz Omar. *Racismo e cultura*. Brasil: Terra sem Amos, [1956] 2021.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD). *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal no. 10.639 /03*. Brasília: MEC, 2005.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? *Revista da ABPN*, v. 4, n. 8, 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246>. Acesso em: 25 jun. 2024.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1972.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. ed. on-line. Salvador: Corrupio, [201-].

Recebido em: 24/08/2024

Aceito em: 19/02/2025

Josemar dos Santos Ferreira: mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Licenciado em Letras Português e Espanhol (UFRPE). Tem interesse nas áreas de pesquisa relacionadas aos estudos culturais, crítica e história da literatura, especialmente literatura de mulheres negras.

Iêdo de Oliveira Paes: Professor Associado IV da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Possui graduação em Letras pela Universidade Católica de Pernambuco (1992), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2002), doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2007). Pós-Doutorado em Literatura e Crítica Literária pela PUC Goiás (2015). Docente do Programa de Pós-Graduação PROGEL - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira/Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e crítica literária, literatura de autoria feminina, literatura e semiótica, literaturas de língua portuguesa (ênfase na tessitura de Ana Paula Tavares), língua portuguesa (português instrumental e produção de textos acadêmicos I e II), Libras.

Por uma epopeia caribenha: “a volta ao lar” em *Omeros*, de Dekek Walcott

*For a Caribbean epic: the 'homecoming' in Derek Walcott's
Omeros*

Douglas Francisco Viturino de Cillo

Universidade de São Paulo (USP)

douglasfr766@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2445-2602>

RESUMO

Este trabalho pretende realizar um estudo de caso da obra *Omeros*, de Derek Walcott, como uma recepção moderna, que dialoga com representações da obra clássica *Odisseia*, de Homero. Para tanto, em um primeiro momento, examina-se características formais, debruçando-se especificamente sobre diferenças e similitudes entre personagens e o enredo e os paralelos possíveis com as obras de Homero. Em um segundo momento, discute-se a relação de motivos e temas homéricos com o seu tratamento simbólico na obra *Omeros*, de Derek Walcott, tais como o conceito de *nostos* (“volta ao lar”) e os temas do herói, do amor, da morte e da guerra.

Palavras-chave: estudos de recepção; literatura caribenha; diáspora africana; *Omeros*; Derek Walcott.

ABSTRACT

This article intends to carry out a case study of Derek Walcott's *Omeros* as a modern reception that dialogues with representations of Homer's classic *Odyssey*. For this purpose, in the first instance, formal characteristics are examined, focusing specifically on the differences and similarities between the characters and the plot and the possible parallels with Homer's works. Secondly, we discuss the correlation between Homeric motifs and themes and their symbolic treatment in Derek Walcott's *Omeros*, such as the concept of *nostos* (“homecoming”) and the themes of the hero, love, death and war.

Keywords: reception studies; Caribbean literature; African diaspora; *Omeros*; Derek Walcott.

INTRODUÇÃO

Omeros é uma espécie de épico moderno. No seu prefácio à tradução de 1994, Paulo Vizioli o denomina de “A epopeia das Antilhas”. Com o título que evoca o nome do maior poeta da humanidade (*Omeros* é a forma do grego moderno para “Homero”), com protagonistas com nomes da *Iliada* (Achille, Hector, Helen e Philoctete), com imagens e temas homéricos, o livro busca representar a vida simples caribenha – a vida dos pescadores – o conflito de identidade, a busca de raízes e os problemas causados pelo imperialismo e pela exploração turística no palco principal – a ilha de Santa Lúcia, onde Walcott nasceu.

Omeros dá lugar a muitos símbolos e mitos não somente locais, mas expande-os para o âmbito universal, ativando todo o repertório literário e cultural da humanidade para representar a vida cotidiana caribenha. No livro, encontramos ecos e inspirações que remontam a Homero, Virgílio, Dante, James Joyce, Hemingway, Tennyson, Ovídio, Ezra Pound, à Bíblia etc. Dentre todos, a base indispensável é Homero, já que um de seus principais mitos, “a volta ao lar” (*nostos*) relaciona-se com a busca de identidade, a volta às raízes, a África. Esse *nostos* opera como um símbolo de ressignificação do presente, para curar a ferida do passado arrancado das raízes pelo tráfico escravista.

Homero torna-se, portanto, a referência prestigiada para a transformação da história de um povo historicamente deslocado e machucado pela ferida da escravidão na sua exaltação, no heroísmo da vida coletiva e humana em contato harmonioso com a natureza. Neste presente trabalho, pretende-se realizar um estudo de caso da obra *Omeros*, de Derek Walcott, como uma recepção moderna, com representações da obra clássica *Odisseia*, de Homero. No primeiro momento, examina-se as características formais da obra de Walcott, seu enredo e personagens, com possíveis paralelos com as obras de Homero. No segundo momento, explora-se o conceito de “volta ao lar” (“*nostos*”) e os temas do herói, do amor, da morte e da guerra.

FORMA, ENREDO, PERSONAGENS

Do ponto de vista do gênero, existe uma discussão no que diz respeito a *Omeros* ser ou não um épico. O próprio Derek Walcott não considerava assim: “I do not think of it as an epic ... Where are the battles? There are a few, I suppose. But ‘epic’ makes people

think of great wars and great warriors. That isn't the Homer I was thinking of" (Walcott *apud* Bruckner, 1990). Mesmo não sendo repleta de batalhas como a *Iliada*, isso não significa que *Omeros* não seja um épico com traços modernos. Até porque a *Odisseia* não se caracteriza por batalhas e façanhas de guerreiros, mas pela jornada de retorno ao lar e pelas atividades do dia a dia. Por definição, segundo Izabella Zoppi (1999, p. 512), "o épico clássico está estabelecido no 'passado absoluto' em um mundo distante no tempo - que, no entanto, mantém vínculos estreitos com o presente da civilização à qual pertence e à qual está ligado pelo respeito às tradições". Nesse sentido, a obra *Omeros* está situada mais no presente do que num "passado absoluto". No entanto, o que Walcott realiza na sua obra como épico é amalgamar mitos, tradições e valores clássicos com os da comunidade caribenha, a fim de preservá-los, exaltá-los e fixá-los na memória coletiva. Para sua "epopeia das Antilhas", Walcott recria o gênero épico apropriando-se de procedimentos tanto de obras épicas clássicas quanto de romances modernos. Sua obra é, pois, um amálgama de formas.

No que se refere aos aspectos de romance, o autor combina estilos de narrativa que lembram o foco descritivo do gênero épico e do romance realista moderno. Há vários cortes repentinos que, à exemplo das epopeias, mudam o rumo da narrativa, e que, no contexto moderno, operam como cortes cinematográficos entre os capítulos. Exemplos disso são os *flashbacks* que funcionam alternando entre o passado e o presente, entre o século XX e o século XIX, a ilha de Santa Lúcia e Amsterdã, o deslocamento do personagem Major Plunkett e seu homônimo, o possível ancestral e aspirante Plunkett, morto na Batalha das Santas (1782). Outro exemplo de elemento de romance é o foco narrativo mudando de narradores e dando voz a vários personagens, inclusive Helen no seu simples ponto de vista como garçonne. O narrador em 1ª pessoa é outro aspecto do poema em relação ao universo formal do romance, pois o "eu" se assume tanto como personagem quanto narrador da história. Isso é significativo na obra, uma vez que esse narrador apresenta o seu próprio ponto de vista, e a sua busca é, também, de identidade com traços do próprio Walcott como sujeito que nasceu em Santa Lúcia, morou e lecionou em Boston e visitou grandes capitais do mundo Ocidental. Há ainda outros paralelos formais entre a obra de Walcott e as epopeias de Homero, como a sintaxe contínua por meio de conectivos como *e*, *então*, *enquanto*; e como as inúmeras menções à "aurora" ("sunrise") para marcar a passagem temporal e iniciar uma nova ação ou tempo.

No plano visual e estrutural, *Omeros* conduz a leitura na forma de um poema. A respeito disso, segundo a análise de Vizioli, "os versos de *Omeros* são hexâmetros

bastante flexíveis, em que os pés jâmbicos, trocaicos e outros se alternam livremente” (Vizioli, 2011, p. 33-34). A disposição visual e formal dos versos se estrutura em tercetos, o que remete à composição da *Divina Comédia*, de Dante. Segue um exemplo para ilustrar:

“O-meros” she laughed. “That’s what we call him in Greek”,
stroking the small bust with its boxer’s broken nose,
and I thought of Seven Seas sitting near the reek

of drying fishnets, listening to the shallows’ noise.
I said: “Homer and Virg are New England farmers,
and the winged horse guards their gas-station, you’re right”.

I felt the foam head watching as I stroked an arm, as
cold as its marble, then the shoulders in winter light
in the studio attic. I said: “Omeros”.

(Livro I, cap. III, iii, Walcott, 1990, p. 14).¹

No exemplo acima, o esquema de rima é ABA / BCD / CDC, não sendo exatamente o mesmo da *terza rima* de Dante, cujo procedimento rimante segue o padrão ABA / BCB / CDC (Atlas, 1999; Knox, 1997; Lernout, 1992), com um verso final rimando com uma das linhas do terceto. Nesse entendimento, observa Vizioli (2011, p.31) que:

[A]lguns críticos – como James Atlas e Bernard Knox (e Geer Lernout) [*inclusão nossa*] – concluíram, apressadamente, que o poema está escrito em *terza rima*; isto, porém, não é verdade, visto que as rimas (quase sempre imperfeitas) se organizam segundo um esquema mais parecido com o da quadrinha, quando não se distribuem de forma aleatória. No fundo, Walcott repete os procedimentos de William Carlos Williams em “The Yachts”.

À parte essas questões de metro e rima, é interessante a evocação do nome “Omeros” no trecho acima. A figura feminina que ri (“she laughed”) é Antígona. A questão do riso já um símbolo atribuído ao feminino na cultura clássica (em Hesíodo, Afrodite tem o epíteto de “ama sorriso”). Nessa cena, o narrador conta de onde veio sua inspiração. O pequeno busto de mármore (“a small burst with its boxer’s broken nose”) é uma referência a figura de Homero que, na verdade, lhe remete imediatamente a figura de Sete Mares, um ex-pescador cego de sua terra natal. O símbolo da poesia clássica aparece na figura do “cavalo alado”, que é, na verdade, uma ironia que o narrador realiza com o símbolo da petroleira estadunidense ExxonMobil e sua presença e exploração no mundo todo: “the winged horse guards their gas-station”. Nesse trecho, destaca-se a

¹As citações de *Omeros* são do original de Walcott (1990) em inglês. Todas as referências são anotadas com número do Livro, Capítulo e subcapítulo para facilitar consultas tanto no original (1990) quanto na tradução (2011) [1994].

importante a transformação de Homero e Virgílio em fazendeiros das Antilhas: “Homer and Virg are New England farmers”. Isso porque, ao inserir motivos clássicos no seu contexto pós-colonial, o autor apropria-se deles como parte da cultura local. Assim, Homero e Virgílio tornam-se figuras próximas e comuns, e não distanciados do povo caribenho.

No plano do enredo e personagens, *Omeros* se passa principalmente na ilha de Santa Lucia. No poema, a ilha é celebrada como a “Helen das Índias Ocidentais” (“Helen of the West Indies”) (Livro 7, cap. LXII, Walcott, 1990, p. 311). Com 64 capítulos, divididos em 7 livros, *Omeros* começa com uma crítica à modernidade e ao assédio da ilha pela exploração turística: “Philoctete smiles for the tourists, who try taking / his soul with their cameras” (Livro I, cap. I, *ibid.*, p. 3). A câmera fotográfica é uma comparação ao olho dos ciclopes: “It was the scream of a warrior losing his [Achille] only soul / to the click of a Cyclops, the eye of its globing lens” (Livro 7, cap. LIX, iii, *ibid.*, p. 299).

Philoctete é o primeiro a aparecer, ele carrega uma ferida na perna provocada por uma ancora enferrujada. Essa associação entre “ancora” e “ferida” condensa o passado do tráfico negreiro e a condição da escravidão dos membros agrilhoados, reduzido à metonímia da perna, o calcanhar. O próprio Philoctete acredita que a ferida tem a ver com o passado de seus avós, da sua raça:

He believed the swelling came from the chained ankles
of his grandfathers. Or else why was there no cure?
That the cross he carried was not only the anchor's

but that of his race, for a village black and poor.
(Livro I, cap. III, iii, *ibid.*, p. 19).

Na *Iliada*, o personagem homônimo tem uma ferida na perna causada por uma cobra e, por causa do fedor e do fardo que representa, acaba sendo abandonado em Lemnos, tal como ilustra a seguinte passagem (*Iliada*, Canto II, vv. 718-725, Homero, 2018, p. 127):

[D]esses sete naus liderava Filoctetes, perito no arco;
em cada nau, cinquenta remadores
embarcaram, peritos no arco para o combate.
Mas ele jazia em uma ilha, sofrendo forte agonia,
na mui sacra Lemnos, onde o deixaram os aqueus
sofrendo por causa de feia ferida de cobra maligna;
lá jazia aflito, mas logo iriam os argivos,
juntos a naus, mentalizar o senhor Filoctetes.

Mais tarde, Filoctetes é resgatado, pois seu arco é crucial para a batalha em Tróia. Em *Omeros*, a cura de Philoctete é um dispositivo crucial no enredo, já que se relaciona com a recuperação das raízes africanas e com a euforia que invade a ilha e toma conta dos personagens após esse episódio.

A escolha de nomes em francês (Philoctete, Achille, Théophile etc.) num poema escrito em inglês é outro aspecto que não poderia passar despercebido, pois indica o impacto que diferentes culturas tiveram na formação colonial de Santa Lucia, em que se disputaram ingleses, franceses e holandeses. Aliás, um dos símbolos dessa disputa é a própria personagem Helen e o triângulo amoroso formado por Achille e Hector. Essa disputa pela ilha está representada na beleza de pantera de Helen, beleza natural, sedutora e perigosa, na fala e nos movimentos, que seduz o próprio Major Plunkett, símbolo do colonizador inglês. Este último muitas vezes lembra uma espécie de Odisseu invertido, pois sabe contar histórias, lutou na Primeira Guerra e voltou para a esposa Maud, por sua vez, um tipo de Penélope que tece as imagens de vários pássaros nativos no que lhe servirá mais tarde de sua própria mortalha (Livro 6).

Maud deseja, também, voltar para sua pátria, a Irlanda, e ainda exerce o importante papel de curar Philoctete, associando-se à figura da sibila ou a outras personagens femininas semelhantes, como Circe, Calipso e Nausícaa. Maud cura Philoctete guiada pela linguagem das formigas (alusão ao passado dos escravos como formigas carregando carvão) em busca das raízes de uma planta trazida da África pelo enigmático Andorinhão, pássaro e símbolo natural que substitui os deuses. Essa cura tem a capacidade de rejubilar os personagens Philoctete e Achille, dançando com roupas femininas no *Boxing Day* (festividade caribenha no lugar do Natal) que lembram as de guerreiros.

Achille é o herói principal da obra de Walcott. Em paralelo com as obras homéricas, Achille parece sempre pronto para o combate ou para agir, é impetuoso, habilidoso, corajoso e principalmente emocional. Por outro lado, o herói de Walcott demonstra mais humanidade no funeral de Hector do que seu homônimo homérico. A raiva, vingança e a violência não são os tons que Walcott quer imprimir tanto para sua obra quanto para seu herói. No entanto, outro aspecto se sobressai nessa relação Walcott-Homero: o mitema do calcanhar (“heel” em inglês). Walcott explora esse símbolo por meio de seu personagem, estabelecendo uma conexão essencial com as correntes da escravidão e a fraqueza humana: “A thorn vine gripped /his heel. He tugged it free.” (Livro 1, cap. I, ii, *ibid.*, p. 6); “then rubbed one heel where the thorn-vine had left its hurt” (Livro 7, cap. LV, i, *ibid.*, p. 274). Portanto, como em Homero, o herói de Walcott

não é totalmente imune e sua raiva aparece nos momentos de disputa por Helen (sua Briseida) ou pela ilha na relação com Hector e com os turistas (Livro 7, cap. LIX, iii).

Hector parece uma contraparte de Achille. Ele é um defensor da ilha-Helen, assim como o Heitor da *Iliada*, de Troia. Seu fim é trágico na epopeia caribenha ao lutar por uma vida melhor para Helen e seu filho (como Andrômaca grávida), quando deixa a vida de pescador, verdadeira e tradicional próxima ao mar, pela vida urbana ao vender seu barco para comprar uma van, de nome *Cometa*, e fazer mais dinheiro no trabalho de táxi. Como o nome do veículo sugere e pela necessidade de mais dinheiro, Hector dirige cada vez mais rápido e, sem atenção, acaba perdendo a vida: “He’d paid the penalty of giving up the sea / as graceless and as treacherous as it had seemed, / for the taxi-business; he was making money” (Livro 7, cap. LXV, iii, *ibid.*, p. 231). Existe uma associação que liga o veículo usado por Aquiles para arrastar o corpo morto de Heitor à van *Cometa*: “The Comet, a sixteen-seater passenger-van, / was the chariot that Hector bought.” (Livro 2, cap. XXII, ii, *ibid.*, p. 117). Isso porque “chariot” significa “quadriga”, uma alusão à *Iliada* (Canto 24, vv. 14-19. Homero, 2018, p. 651) e à humilhação do corpo de Heitor por Aquiles:

Não, ele jungia os velozes cavalos ao carro,
prendia Heitor atrás e o arrastava
três vezes em volta da tumba do Menecida morto;
de volta, descansava na cabana e o largava,
estendido de braços no pó. Do corpo de Heitor
Apolo afastava todo ultraje, apiedando-se do herói

O poema se encerra com o diálogo entre o narrador e o poeta Omeros. Este último assume uma posição ambígua por sua relação simbólica de cegueira do bardo poeta grego e do ex-pescador Sete Mares. No início, sua imagem é retratada de forma simples fazendo café: “Seven Seas rose in the half-dark to make coffee” (Livro I, cap. II, ii, *ibid.*, p. 11). Depois, ele aparece segurando um manuscrito, provavelmente os de suas obras, quando o narrador confessa que o viu: ““I saw you in London’ I said ‘sunning on the steps /of St. Martin-in-the-Fields, your dog-eared manuscript /clutched to your heaving chest’” (Livro 7, cap. LVI, iii, *ibid.*, p. 282).

No final, numa alusão a Dante guiado por Virgílio, o mestre é Omeros-Sete-Mares que acompanha o narrador-poeta numa canoa conduzida por um barqueiro negro através do vulcão *La Soufrière*, no centro da ilha. A jornada é uma viagem de descida (“*katabasis*”), como o Malebolge na *Divina Comédia*. Ali, são punidos os especuladores,

“os de cargos eletivos, os traidores que venderam sua raça, que viam a terra como paisagens para hotéis” (Vizioli, 2011, p. 395). Nesse inferno, até a imagem de Hector surge ferido com uma lança no ombro: “Hector in hell, shouldering the lance of an oar!” (Livro 7, cap. LVIII, ii, *ibid.*, p. 292). Contudo, é representativo que o guia cego é quem retira o narrador daquele sofrimento, agarrando-o com a mão de mármore: “then Omeros gripped /my hand in enclosing marble and his strength moved / me away from that crowd” (Livro 7, cap. LVIII, iii, p. 293). O mármore é, pois, simbólico contra a impureza do Malebolge, contra toda a corja de especuladores e de traidores da própria raça, e firme o suficiente para segurar o narrador-poeta: “or else I might have slipped /to that backbiting circle, mockers and self-loved”.

O CONCEITO DE “NOSTOS” (“VOLTA AO LAR”)

O principal motivo da *Odisseia* é o conceito de *nostos* (“volta ao lar”), quer dizer, a jornada de retorno do herói Odisseu para casa, a ilha de Ítaca. Trata-se de um mito explorado por outras obras literárias, como por Dante (*Inferno*, Canto XXVI), Tennyson (“Ulysses”), Kazantzakis (*Odisseia*) e James Joyce (*Ulysses*). Em *Omeros*, o conceito de *nostos* opera no sentido de “renovar o amor por Santa Lucia, por tudo o que a ilha representa e por tudo que a representa” (Vizioli, 2011, p. 29). E mais: no contexto pós-colonial, “a volta ao lar” tem a ver com a busca pela identidade, com o retorno às raízes africanas, conhecendo e aceitando o passado para poder legitimar o presente. Há dois episódios que podemos entender como “voltar ao lar” em *Omeros*: a primeira é empreendida pelo próprio narrador para outras capitais do mundo e que, depois, retorna para a ilha de Santa Lucia; a segunda diz respeito à viagem de Achille para a África.

Na primeira viagem, o narrador é empregado na 1ª pessoa do singular, cujo discurso, no contexto pós-colonial, já é significativo em razão de fazer ouvir sua própria voz. Esse narrador é ao mesmo tempo narrador-poeta e personagem, mesclando poesia, ficção e experiências autobiográficas de Walcott. Os livros 4 e 5 contam precisamente os lugares por onde o narrador-personagem (e Walcott) passou. São lugares tanto do Novo Mundo (New London, New Boston, American Plains) quanto do Velho Mundo (Lisbon, London, Ireland, Greece). Portanto, tal como Ulysses, de Joyce ou Odisseu, de Homero, o “eu” narrador da epopeia de Walcott empreende à sua maneira uma viagem pelos Estados Unidos e pela Europa, para encontrar, na busca identitária, “características

inglesas de sua natureza, ou como uma forma de abranger em seu tema toda a humanidade” (Vieira, 2012, p. 88).

No poema “A far cry from Africa” (1962), Walcott manifesta seu tom de amor para com a língua inglesa e suas raízes africanas. O seu sentimento é dividido:

Where shall I turn, divided to the vein?
[...]
How choose Between this Africa, and the English tongue I love?
Betray them both, or give back what they give?
[...] How can I turn from Africa and live? (Walcott, 2007)

É uma ferida que o próprio narrador assume em paralelo com Philoctete: “There was no difference /between me and Philoctete.” (Livro 6, cap., XLVIII, iii, Walcott, 1990, p. 245). Na volta do narrador, ele sente-se estranho, um turista, e distante do chofer que o guia pela ilha. Porém, reconhece uma mudança para melhor no sentido de suas andanças e seu conhecimento de mundo:

The gap between the driver
and me increased when he said:
“The place changing, eh?”,

where an old rumshop had gone, but not that river
with its clogged shadows. *That* would make me a stranger.
“All to the good”, he said. I said, “All to the good”.
(Livro 6, cap., XLV, ii, Walcott, 1990, p. 228)

Após a cura de Philoctete, o narrador percebe no seu ânimo a renovação do amor pela ilha retratada na figura de Helen:

I felt an elation

opening and closing the valves of my panelled heart
like a book or a butterfly. The drying roofs
glittered with an interior light like Lucia’s

and my joy was pounding like a stallion’s hooves
on a morning beach scattering the crabbed wrestlers
near Helen’s wall to this thudding metre it loves.

Of course we had loved each other, but differently,
as we loved the island.
(Livro 6, cap., XLIX, ii, *ibid.*, p. 249).

Em segundo lugar, a jornada de Achille, após sofrer uma insolação, é, por outro lado, narrada como uma espécie de retorno alucinatório para o Congo, África, terra de seus antepassados. Isso ocorre no livro 3, quando Achille encontra seu ancestral (pai) Afolabe, o qual, por sua bravura demonstrada na Batalha das Santas (A Tróia das

Antilhas), é renomeado “Achille” pelo almirante Rodney da frota inglesa. Nesse encontro que lembra Aquiles e sua mãe na *Iliada* (Canto I, vv. 351-369), seu pai lhe explica o significado de seu nome e pergunta o do filho:

His father said:
“Afo-la-be”
touching his own heart.
“In the place you have come from
what do they call you?”.
Time translates.
Tapping his chest,
the son answers:
“Achille”. The tribe rustles “Achille”
Then, like cedars at sunrise, the mutterings settle.
(Livro 3, cap. XXV, ii, *ibid.*, p. 137).

Achille descobre o significado do nome do pai (“In the place you come from”). No entanto, ele ignora o significado do seu: “I do not know what the name means. It means something, maybe”. Seu pai reconhece a importância dos nomes: “A name means something. The qualities desired in a son, / and even a girl-child”. Essa falta de lembrança se explica muito provavelmente pela questão do tráfico escravista que arrancou muitos de suas raízes e que, por consequência, apagou das suas lembranças sua história, sua ancestralidade, importante para os povos africanos. É nesse tom que pai e filho concordam que esqueceram o significado dos nomes que são passados de geração em geração pelos antepassados, porque essa relação foi quebrada:

AFOLABE
Achille. What does the name mean? I have forgotten the one
that I gave you. But it was, it seems, many years ago.
What does it mean?
ACHILLE
Well, I too have forgotten.

Everything was forgotten. You also. I do not know.
(Livro 3, cap. XXV, ii, *ibid.*, p. 137)

O ato de nomear é uma maneira de atribuir qualidade ao que está sendo nomeado, de inseri-lo no mundo da linguagem e da cultura, retirando-o da abstração ou do desconhecimento. Nesse caso, o fato de não “saber o significado dos nomes era como estar sem raízes no mundo” (Vieira, 2012, p. 97), traduzindo-se nesse sentimento de deslocamento do seu lugar:

AFOLABE
I am not here
or a shadow. And you, nameless son, are only the ghost

of a name. Why did I never miss you until you returned?
Why haven't I missed you, my son, until you were lost?
Are you the smoke from a fire that never burned?

There was no answer to this, as in life. Achille nodded,
the tears glazing his eyes, where the past was reflected
as well as the future.

(Livro 3, cap. XXV, ii, *ibid.*, p. 139).

No trecho acima, nos olhos de Achille refletem o passado e futuro, da ferida da escravidão e do futuro sempre incerto longe de casa, numa nova terra para chamar de 'casa'. No retorno, Sete Mares (ou Omeros) pede a Achille para rastelar todo o quintal, no sentido de limpar todo o lugar, renomeá-lo, ressignificá-lo: "Seven Seas asked him to rake the leaves in his yard / Achille heard them /talk a dead language. He would clean up this whole place" (Livro 3, cap., XXXI, ii, *ibid.*, p. 162). Portanto, a busca de Achille pelo retorno à África é empreendida no sentido de procurar seu passado, de lembrar de sua ancestralidade, de recuperar suas raízes, como as que curam a ferida de Philoctete, para "uma ressignificação de seus costumes, culturas e identidades em um novo contexto" (Vieira, 2012, p. 112).

TEMAS HOMÉRICOS: O HEROÍSMO, O AMOR, A MORTE E A GUERRA

Em *Omeros*, o heroísmo está concentrado na imagem da ilha, no sentido do ideal de comunidade e na vida harmoniosa com a natureza. Achille é um exemplo disso na obra: "I sang of quiet Achille, Afolabe's son, /who never ascended in an elevator, /who had no passport, since the horizon needs none, /never begged nor borrowed, was nobody's waiter" (Livro 7, cap. LXIV, i, *ibid.*, p. 320). Achille é o herói negro de *Omeros*, um simples pescador, livre ("nobody's waiter") nas Antilhas. Como seu homônimo homérico, ele está sempre disposto a ajudar, até mesmo, quando no sonho em que visita o pai no livro 3, Achille é rápido para agir e tentar impedir, em vão, o assalto de traficantes de escravos que o levam com um dos cativos. Apesar das referências às mãos ensanguentadas (*Iliada*, cantos 21 e 22), o Achille de Walcott tem um tom mais humanizado e só conhece a morte por necessidade, a dos peixes para seu sustento: "A triumphant Achilles, /his hands gloved in blood, moved to the other canoes /whose hulls were thumping with fishes" (Livro 7, cap. LXIV, iii, *ibid.*, p. 324). Aliás, é uma das poucas vezes (6x) em que o nome da personagem é grafado na forma inglesa do herói homérico,

por isso, “Achilles”, ao invés de seu nome francês “Achille”, como aparece outras vezes na obra.

No tema do amor, não há um tratamento paralelo entre Walcott e Homero. Por outro lado, o triângulo amoroso Helen-Achille-Hector lembra, não da mesma maneira, Aquiles, Briseida e Pátroclo na *Iliada*. Existe outro intertexto que é o amor de filho para com seus pais, no caso, de Telêmaco na *Odisseia*. Em *Omeros*, pode-se observar esse tipo de amor na figura do narrador, ao ver Major Plunkett e Maud Plunkett como pais: “There was Plunkett in my father, much as there was / my mother in Maud” (Livro 6, cap. LII, iii, *ibid.*, p. 263). Esse narrador reconhece em si sua “sombra de Telêmaco”: “there was a changing shadow of Telemachus /in me” (*Idem*). No encontro com o fantasma do pai, o narrador fala da vocação para a escrita, como numa busca ontológica:

“In this pale blue notebook where you found my verses” –
my father smiled – “I appeared to make your life’s choice,
and the calling that you practise both reverses

and honours mine from the moment it blent with yours”.
(Livro 1, cap. XII, i, *ibid.*, p. 68).

Não há muitas mortes na obra de Walcott. Quando ocorre, é o tema da bela morte que estabelece paralelos com as obras homéricas. O primeiro exemplo disso é uma menção ao possível fim de Achille, cuja morte vai ser pela água: “whose [Achille] end, when it comes, will be a death by water” (Livro 7, cap. LXIV, i, *ibid.*, p. 320). A “morte pela água” seria uma morte heroica para Achille, uma vez que é um pescador e não se vê longe do mar, que finalmente o levaria e o venceria. O segundo exemplo é a morte de Hector, causada por um acidente de carro e entendida como consequência de sua desistência da vida do mar para ganhar mais dinheiro na cidade. Embora sua morte seja violenta, Hector é visto com heroísmo, “A road-warrior” (Livro 6, cap. XLV, iii, *ibid.*, p. 230) e seu corpo é enterrado perto do mar por Philoctete, Helen e Achille, aqui tornado seus amigos. Achille demonstra uma piedade comovente em relação ao túmulo de Hector e lhe confessa admiração:

“The spear that I give you, my friend, is only wood.
Vexation is past. I know how well you treat her.
You never know my admiration, when you stood
crossing the sun at the bow of the long canoe
with the plates of your chest like a shield; I would say
any enemy so was a compliment”.

(Livro 6, cap. XLVI, i, *ibid.*, p. 233).

No Livro 6, além da morte de Hector, há o funeral de Maud Plunkett, que era proprietária do “No Pain Café”, uma espécie de mercearia, onde ela curou a ferida de Philoctete. Ela morreu aparente sem dor (“No Pain”), vitimada por uma doença silenciosa, o câncer. Segundo o narrador, Maud precisava de um bom final: “the fiction of her [Maud] life needed a good ending /as much as mine” (Livro 6, cap. LIII, ii, *ibid.*, p. 266). Achille observa a bela mortalha em que Maud tecera imagens de aves da ilha:

[...] Then Achille saw the swift
pinned to the orchids, but it was the image of a swift
which Maud had sewn into the silk draping her bier,
and not only the African swift but all the horned island’s
birds, bitterns and herons, silently screeching there.
(Livro 6, cap. LIII, ii, *ibid.*, p. 267).

Como Walcott assume um tom mais humanizado em sua obra, a guerra, batalhas ou a violência não são imagens predominantes em *Omeros*. Há três menções possíveis de conflito, uma que é a Batalha das Santas (1782), a “Tróia de Santa Lúcia”; a segunda, a invasão de traficantes de escravos no sonho de retorno de Achille à África; a terceira, a raiva de Achille em relação aos turistas. Contudo, no encontro entre o narrador e Omeros-Sete-Mares, um representante do Caribe e outro da cultura europeia, a sabedoria do poeta grego ecoa através dos séculos e do narrador com o questionamento que ainda nos é atual, isto é, a humanidade continua a fazer guerra:

He [Omeros] said,
“Are they still fighting wars?”.

I saw a coming rain hazing his pupils.
“Not over beauty”, I answered. “Or a girl’s love”.
“Love is good, but the love of your own people is
greater”.
“Yes”, I said. “That’s why I walk behind you”.
(Livro 7, cap. LVI, iii, *ibid.*, p. 284).

Trata-se de uma questão pertinente nos dias de hoje, mesmo após o bardo poeta grego e o moderno *Omeros* (1990), de Walcott. Nesse encontro entre um grande representante do Caribe e um grande representante da cultura europeia, a ilha de Santa Lucia serviu de ponto de encontro de mitos e elementos culturais diversos, para retratar e revalorizar a vida simples dos heróis negros pescadores na sua busca de identidade longe da África. Assim, o Caribe torna-se o ponto de encontro de culturas do local e do universal, dialogando-se entre si, “onde é preciso que haja uma intervalorização dos elementos que entraram em contato uns com os outros” (Vieira, 2012, p. 13). Por isso, o

narrador encerra seu encontro concordando com o mestre grego: “That’s why I walk behind you”.

REFERÊNCIAS

ATLAS, James. Constructing a modern idiom on a base of tradition. *The New York Times*, 9 out. 1992.

BRODSKY, Joseph. On Derek Walcott. *The New York Times Review of Books*, 10 out. 1983.

BRUCKNER, Donald Jerome Raphael. A poem in homage to an unwanted man. *The New York Times*, 9 out., 1990.

DAVIS, Gregson. 'Homecomings without Home': Representations of (Post)colonial nostos (Homecoming) in the Lyric of Aimé Césaire and Derek Walcott. In: GRAZIOZI, Barbara & GREENWOOD, Emily. *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*. Nova York: Oxford University Press, 2007, pp. 191-209.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução: Christian Werner, Colagens: Odiros Mlászho. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução: Christian Werner, Colagens: Odiros Mlászho. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

KNOX, Bernard. Achilles in the Caribbean. *The New York Times Review of Books*, 7 mar. 1997.

LEFKOWITZ, Mary. Omeros: bringing him back alive. *The New York Times Book Review*, out. 1990.

LERNOUT, Geert. Derek Walcott's Omeros: The Isle is Full of Voices. *Kunapipi*, 14(2), pp. 90-104, 1992.

SICKLE, John B. Van. The Design of Derek Walcott's “Omeros”. *The Classical World: From Homer to Omeros: Derek Walcott's “Omeros” and “Odyssey”*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 93, 1999, No. 1, pp. 7-27, set.-out. 1999.

TAPLIN, Oliver. Review: Derek Walcott's “Omeros” and Derek Walcott's Homer. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics Third Series*, Trustees of Boston University, Vol. 1, 1991, No. 2, pp. 213-226, 1991.

VIEIRA, Lílian Cavalcanti Fernandes. *Omeros: vozes de identidade e cultura em Derek Walcott*. 2012, 154f. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2012.

WALCOTT, Derek. "A Far Cry from Africa" (1962). In: WALCOTT, Derek. *Selected Poems*. Nova York, Farrar, Straus and Giroux, 2007 [1962]. Disponível em: <https://poets.org/poem/far-cry-africa>. Acesso em: 12 jan. 2025.

WALCOTT, Derek. *Omeros*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. 2ed. São Paulo, Cia. das Letras, 2011 [1994].

WALCOTT, Derek. *Omeros*. 1a. Ed. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1990.

ZOPPI, Isabella Maria. "Omeros", Derek Walcott and the Contemporary Epic Poem. *Callaloo*, The John Hopkins University Press, Vol. 22, 1999, No. 2, pp. 509-528, 1999.

Recebido em: 21/02/2025

Aceito em: 24/03/2025

Douglas Francisco Viturino de Cillo: bacharel em Letras com ênfase na habilitação Tradução Português/Francês (2017-2022) pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), onde dedicou sua trajetória ao aprendizado de línguas, literaturas brasileira, grega e francesa e à experiência tradutória em francês, latim e grego. Em 2018, debruçou sobre um estudo historiográfico da literatura brasileira e em 2019 apresentou na XXVIII Semana de Iniciação Científica da UFMG o trabalho "A Discussão sobre a Formação e Autonomia da Literatura Brasileira em Face da Portuguesa na Historiografia Literária Pré-Romeriana (1805-1888). Monitor de língua e literatura grega do Programa de Monitoria da Graduação da Faculdade de Letras/UFMG (2020-2022). Em 2021, no livro *A Tradução como prática (e teoria)*, organizado pela professora Dra. Anna Palma (UFMG), publicou duas entrevistas com os professores Dr. Álvaro Faleiros (USP) e Dr. Christian Werner (USP), nomes de destaque nacional na área da tradução. Mestre em Tradução e Poética (2024) no PPG-LETRA da USP, com a dissertação intitulada "'Grandeza e miséria da solidão': traduzir os poemas de *Ferraille* (1937), de Pierre Reverdy" (FAPESP processo n 2023/00587-3), cujo objetivo foi realizar um estudo inédito de recepção sobre o poeta Pierre Reverdy pesquisado e traduzido no Brasil e, principalmente, empreender uma tradução integral do livro *Ferraille* (1937), de Pierre Reverdy, com comentários tradutórios guarnecidos por uma rica bibliografia estrangeira.

Qual é a cor da poesia de Conceição Evaristo?

What is the color of the poetry of Conceição Evaristo?

Jefferson Silva do Rego

Universidade Federal de Goiás (UFG)

entrecas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9367-3292>

RESUMO

Objetivamos mostrar que a poesia lírica de Conceição Evaristo tem marcas de seu lugar de fala, uma mulher negra na vida social do Brasil contemporâneo; ou seja, sua poesia é perpassada por questões que envolvem a autoria negra e feminina. Desse modo, no intuito de mostrar que a lírica de Evaristo promove o empoderamento da mulher negra, serão analisados dois poemas de sua autoria, quais sejam, “Eu-mulher” e “Vozes-Mulheres”. Como suporte teórico-metodológico, serão importantes as contribuições de Luiz Silva (Cuti) (2010), Zilá Bernd (1987) e Eduardo de Assis Duarte (2006).

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Racismo; Patriarcado.

ABSTRACT

This study aims to demonstrate that the lyric poetry of Conceição Evaristo reflects her perspective as a Black woman in contemporary Brazilian society. Her poetry is infused with themes of Black and female authorship. To illustrate how Evaristo's lyric poetry promotes the empowerment of Black women, two of her poems, “Eu-Mulher” and “Vozes-Mulheres” will be analyzed. Theoretical and methodological support will be drawn from the works of Luiz Silva (Cuti) (2010), Zilá Bernd (1987), and Eduardo de Assis Duarte (2006).

Keywords: Conceição Evaristo; Racism; Patriarchy.

INTRODUÇÃO

No Brasil contemporâneo, Conceição Evaristo é uma escritora que vem, progressivamente, ganhando prestígio na cena literária. Segundo Anselmo Peres Alós (2011), a estreia de Evaristo nas letras brasileiras foi relativamente tardia, remontando ao início dos anos 1990, quando começou a colaborar em periódicos literários. Um dos principais meios nos quais ela publica é a série Cadernos Negros, fundada pelo grupo

“Quilombhoje Literatura”, coletivo de escritores fundado em 1980 com o objetivo de aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura.

Aqui mostraremos que a poesia de Evaristo tem marcas de seu lugar de fala, uma mulher negra no cenário do Brasil contemporâneo. A dizer, sua lírica é perpassada por alguns dilemas (bem como algumas possibilidades de enfrentamento) que envolvem a autoria negra e feminina. Desse modo, serão analisados dois poemas de sua autoria, quais sejam, “Eu-mulher” e “Vozes-Mulheres”. Como suporte teórico-metodológico, serão importantes as contribuições de Luiz Silva (Cutí) (2010), Zilá Bernd (1987; 1988), e Eduardo de Assis Duarte (2006).

A POESIA DE AUTORIA NEGRA E FEMININA: DILEMAS E POSSIBILIDADES

A poesia de Conceição Evaristo, mais do que a intenção de desmascarar uma sociedade branca excludente, fala de um lugar próprio, particular, de quem sofre ou sofreu os desmandos de uma sociedade racista e patriarcal. Nesse contexto, emerge um eu enunciador que traz a importância de negros e negras na literatura nacional, não mais apenas no papel de personagem insignificante, mas de protagonista; questão que foi muito bem trabalhada por Luiz Silva Cutí (2010):

É necessário acabar com a invisibilidade do negro na literatura. A literatura, pois, precisa de um antídoto contra o racismo nela entranhado. Sob o manto de um silêncio midiático, livros individuais, antologias de poemas, contos e ensaios e obras de referência vêm se somando para revelar um Brasil que se quer negro também no campo da produção literária, pois o país plural se manifesta no entrechoque das ideias e nos intercâmbios de pontos de vista. (Cutí, 2010, p. 13).

Quanto ao conceito de literatura negra ou afrodescendente, concordamos com Zilá Bernd (1988, p.48), para quem tal literatura se constitui a partir do surgimento de um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro. Com efeito, não basta ser afrodescendente ou simplesmente utilizar-se de temas ligados à afrodescendência. É necessária a assunção de uma perspectiva identificada à história e cultura inerentes à vida desse importante segmento da população brasileira. Quanto a essa questão, ao estudar como homens e mulheres se assumem como negros e negras na América latina, Bernd (1987) diz que existe, no Brasil, produções literárias que não estão amparadas por instâncias de legitimação, que se articulam em torno de uma consciência negra, trabalhando em uma construção identitária com similaridades entre modelos caraíba e

latino-americano.

Desse modo, Bernd (1988) advoga uma negritude que coexista com outras consciências, como da americanidade, brasilidade etc.; uma negritude que compartilhe determinadas situações históricas. Consequentemente, quanto à questão da identidade, Bernd (1988) entende que, alienado de sua cultura de origem e cercado por valores de um mundo que o discrimina, a construção de identidade pelo(a) negro(a) é uma busca de autodefinição; de sorte que, para Bernd (1988), a poesia negra brasileira revela uma busca de identidade reflexiva, com dimensões de interioridade (visão de nós mesmos) e exterioridade (visão do outro sobre nós). Logo, o(a) poeta negro(a) traz em suas obras o desenraizamento, a busca por dimensões perdidas e a sua reconstrução como sujeito pertencente a uma comunidade. Dessa forma, Bernd (1987) tece considerações sobre o transplante de negros(as) para as Américas e o seu processo de desaculturação – perda dos traços elementares da cultura de origem – que se acentua conforme o passar do tempo e a sua não inserção na construção de uma identidade nacional, tendo em vista a sua condição de escravizados(as) ou de seus descendentes.

Bernd (1988) faz considerações sobre as formas diretas e indiretas dos fenômenos relacionados às resistências negras nas Américas, tendo a literatura como um dos seus elementos. Então, a autora discorre sobre as diferentes narrativas de escritores haitianos, desde o realismo maravilhoso aos textos das revistas manifesto; sobre os discursos historiográficos e literários latino-americanos que se contrapõe aos dos dominadores; sobre a chamada “voz dos Trópicos”, representada pela revista *Tropiques*, na qual Aimé Césaire, um dos construtores da Negritude, passa a utilizar as expressões poesia negra e poeta negro. Aliás, para Bernd (1988), Aimé Césaire é o criador, em linhas gerais, de uma estética da poesia negra americana.

Dessa maneira, Bernd (1988) aponta alguns traços que caracterizam a literatura negra brasileira: as suas raízes afro, elementos que podem ser observados no seu discurso, território supranacional de circulação e comunidade de destino composta pelos autores e receptores. Desse modo, Bernd (1988) explicita o desenho do perfil da poesia negra no Brasil como literatura de resistência, remetendo ao surgimento e à constituição de uma imprensa negra, de associações e do teatro negro. Na resistência negra, trazendo o exemplo de Solano Trindade, compreende uma linhagem de poetas que trazem em suas obras uma pertença ao solo americano, a um conceito integrado de América; de sorte que suas poesias se constituem como o lugar do oprimido de qualquer raça. Em suma, Bernd (1988) aponta para a reapropriação pelos(as) poetas negro(as) de espaço

existencial próprio, em processo dinâmico de construção identitária. Em suma, para Bernd (1992), a poesia de autoria negra é caracterizada pela necessidade de o eu-lírico ser o enunciador de seu próprio texto, transformando símbolos de repressão em formas de resistência da comunidade negra. Em geral, são construídas “imagens ora de uma África-mãe, espaço mítico onde se encontram as raízes, ora de uma África violada pelo branco” (Bernd, 1992, p. 271).

Ao se discutir o racismo no Brasil, percebemos, junto com Lélia Gonzalez (1984), uma evidente naturalização do fenômeno, como se negros “naturalmente” tivessem que viver na miséria. Quanto a essa situação, a autora afirma que o mito da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra, pois exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Ora, ao lado do endeusamento carnavalesco de seu corpo, há, cotidianamente, a transfiguração dessa mulher em empregada doméstica.

Gonzales (2019) refuta com veemência o mito da democracia racial no Brasil, criticando o pensamento corrente segundo o qual a africanização da cultura brasileira é um modo de regressão. Para esta autora, quem assim pensa esquece que o Brasil já está e é africanizado. E ao pensar no mito de origem elaborado por Mário de Andrade, que é o Macunaíma, Gonzales (2019) lembra que Macunaíma nasceu negro, “preto retinto e filho do medo da noite”. Depois ele branqueia como é comum ocorrer com muitos crioulos: “É por aí que dá para gente entender a ideologia do branqueamento, a lógica da dominação que visa a dominação da negrada mediante a internalização e a reprodução dos valores brancos ocidentais” (Gonzales, 1984 p. 237).

Assim, Gonzalez (2020) mostra que o mito da democracia racial desconsidera a ausência de mulheres negras intelectuais no mundo literário. Logo, nesse cenário excludente, a produção poética de mulheres negras já surge sob o signo de resistência, ao colocar em discurso (poético) a existência e a experiência subjetivas de figuras historicamente excluídas e objetificadas. Desse modo, consoante Gonzalez (2020), ao expressarem sua subjetividade, as mulheres negras saem do papel de seres objetificados e superam a naturalização que resultou nos mitos da mãe preta, da rainha do carnaval e da empregada doméstica.

Quanto à discussão sobre as relações étnico-raciais contemporâneas, cumpre lembrarmos de Grada Kilomba (2019), que é uma das referências básicas nesse assunto. Para esta autora, a literatura negra funciona como um processo de cura (da ferida colonial), o que desencadeia a valorização da comunidade negra. Em outras palavras,

Kilomba (2019) investiga o passado em diálogo com o presente devido ao caráter evolutivo de opressão e persistência do racismo, haja vista que as facetas traumáticas do racismo se reatualizam, se transforma e se perpetua no seio da contemporaneidade.

Conforme Kilomba (2019, p. 156), em certas interações verbais, quando a palavra “negro(a)” é proferida, a pessoa que o faz não se refere somente à cor de pele negra, mas também à cadeia de termos associados à palavra em si: primitividade, animalidade, ignorância, preguiça, sujeira, caos etc. Essa cadeia de equivalências define o racismo. Então, frisa Kilomba (2019 p. 156) que nós nos tornamos a corporificação de cada um desses termos, não porque eles são reais e estão inscritos fisicamente na superfície de nossas peles, mas porque o racismo existe, e ele é discursivo e não biológico.

Conforme Heleine Fernandes de Souza (2020, p. 42), as mulheres negras têm suas trajetórias determinadas pela interação de opressões, envolvendo as categorias de gênero, raça e classe, que impõem barreiras sociais significativas, invisibilizando-as. Assim, a tese da natureza interligada da opressão vem sendo elaborada desde o século XIX pelas feministas negras, que seriam as primeiras a perceber que minimizar uma forma de opressão, apesar de essencial, ainda pode deixá-las oprimidas de outras formas igualmente desumanizadoras.

Souza (2020, p. 42) enfatiza que as mulheres negras sofrem do intercruzamento de opressões advindas do acúmulo de diferentes categorizações dicotômicas que definem identidades diferentes, opostas e desiguais. A esta sobreposição de lugares de exclusão dá-se o nome de interseccionalidade. Consoante Souza (2020, p. 44), trata-se de uma lógica que coloca as mulheres negras em uma lacuna ilegível, guiando muito do funcionamento de movimentos sociais, como aponta Kimberlé Crenshaw (2002): “Uma das dificuldades é que, mesmo dentro dos movimentos feministas e antirracistas, raça e gênero são vistos como problemas mutuamente exclusivos” (Crenshaw, 2002, p. 14). Desse modo, se o assunto é gênero, não se fala de raça, se o assunto é raça, não se fala de gênero. Isso contribui para a manutenção do racismo no Movimento Feminista e do machismo no Movimento Negro. Souza (2020, p. 45) lembra ainda que diagnóstico semelhante é feito por Sueli Carneiro:

Os esforços organizativos das mulheres negras decorrem da insuficiência com que a especificidade da mulher negra é tratada tanto no Movimento Feminista quanto no Movimento Negro, posto que não está estruturalmente integrada nas concepções e práticas políticas destes dois movimentos sociais a perspectiva que há sempre uma dimensão racial na questão de gênero, e

uma dimensão de gênero na problemática étnico- racial (Carneiro, 2018, p. 170).

Diante desse quadro, Conceição Evaristo apresenta uma contrafala ao discurso do poder, fundamentando seu projeto literário – a escrevivência – em uma base na qual se cruzam e dialogam uma perspectiva feminina e uma afrodescendente. Logo, a poesia lírica de Evaristo contraria a ideia da afasia relacionada à mulher negra, argumento associado ao pensamento da feminista afro-americana bell hooks (1995) que aborda a insistência cultural em promulgar a imagem da mulher negra relacionada, em função da estereotipação, à ama de leite, ou seja, com aptidão ao trabalho doméstico e inapta ao trabalho intelectual: “o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (hooks, 1995, p. 468). Então, a mulher negra é comumente compreendida como sujeito de capacidade inata para cuidar e servir, estando dissociada da ideia de sujeito com consciência autorrepresentativa.

Tendo em vista esse cenário, a poesia de Conceição Evaristo parte e situa-se em experiência(s) proveniente(s) das circunstâncias concretas das mulheres negras na sociedade brasileira. Logo, sua poesia (que também é fruto de sua escrevivência) parte de uma autoria negra e feminina. Desse modo, no âmbito teórico-crítico e metodológico, faz-se preciso uma incursão por sua lírica mediada por conceitos como gênero, raça, classe, interseccionalidade e lugar de fala, uma vez que eles nos ajudam a refletir criticamente sobre a potência de seus poemas ao representar a população negra em geral e as mulheres negras em particular. Vejamos como podemos fazer essa incursão nos poemas “Eu-mulher” e, depois, em “Vozes-Mulheres”.

Eu-mulher

Uma gota de leite
Me escorre entre os
seios Uma mancha de
sangue me enfeita entre
as pernas Meia palavra
mordida
me foge da boca.

Vagos desejos, insinuam esperanças
Eu mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.

Antecipo.
Antes-
vivo.
Antes – agora - o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu, mulher
abrigo da semente
moto contínuo
do mundo.
(Evaristo, 2017, p. 23).

Conforme Evaristo (2009), no contexto da vida social brasileira, há uma diversidade de material que apresenta as mulheres negras no papel da mãe-preta, da ama-de-leite e da babá. Assim, a mulher negra é destituída de protagonismo, isto é, do papel de “fêmea-matriz” e “força-motriz” da própria família. Em outros termos, “[...] percebe-se que na literatura brasileira, ao longo dos tempos, a mulher negra não surge representada como mãe, musa ou heroína romântica” (Evaristo, 2009).

No poema “Eu-mulher”, da própria Evaristo, percebemos a veemência (quicá, até euforia) do eu-lírico, ao representar a voz o e corpo da mulher negra (afrodescendente) no contexto brasileiro. Desse modo, esse poema mostra a força motriz da mulher negra, exaltando seu poder emanado através de um ventre que pariu a força da resistência feminina e negra.

Ora, as constantes temáticas da obra de Evaristo a inserem em um continuum de autores afrodescendentes, para os quais as questões étnico-raciais não são apenas um aspecto da realidade brasileira a ser incorporado em sua escrita; antes, são uma experiência constitutiva de suas subjetividades. Por essa razão, a voz poética do poema estudo declara: “Vagos desejos, insinuam esperanças / Eu mulher em rios vermelho / inauguro a vida. / Em baixa voz / violento os tímpanos do mundo” (Evaristo, 2017, p. 23).

Concordamos com Anselmo Peres Alós (2011, p. 286), quando afirma que, na poética de Evaristo, há uma tensão dialética entre a busca pela própria voz e a resistência ao silêncio histórico imposto aos afrodescendentes no Brasil. Como alternativa para enfrentar este silêncio secular, “Evaristo realiza uma arqueologia afetiva, escavando nas memórias familiares elementos que permitam ao sujeito poético afirmar-se no mundo ao mesmo tempo em que reconstitui as suas origens e concretiza sua identidade” (Alós, 2011, p. 286).

Desse modo, no projeto poético de Evaristo, há uma preocupação em se construir uma identidade afirmativa para a mulher negra, cujo papel no imaginário

nacional foi apagado em função dos resquícios da herança escravocrata brasileira. É o que vislumbramos no fragmento do poema “Eu-mulher”: “Antes – agora – o que há de vir. / Eu fêmea-matriz. / Eu força-motriz. / Eu-mulher / abrigo da semente / moto-contínuo / do mundo” (Evaristo, 2017, p. 23). Nesses versos, a voz poética reconhece a mulher como sujeito ativo na construção da história (tanto a sua individual quanto a coletiva). Para tanto, ressalta-se a participação das mulheres no mundo social, referenciando positivamente funções como a manutenção da vida, através das imagens da fêmea-matriz, força-motriz, abrigo da semente e moto contínuo do mundo.

Segundo Duarte (2006, p. 305), em 1980, Conceição Evaristo toma conhecimento das atividades do Grupo Quilombhoje e da publicação, em São Paulo, da série Cadernos Negros. Esse é um momento de efervescência dos movimentos sociais pela igualdade racial, com mobilizações nas principais capitais brasileiras. Em 1990, o número 13 dos Cadernos Negros publica o poema “Vozes-mulheres”, de Evaristo, texto que até hoje figura como uma espécie de manifesto-síntese da poética dessa escritora:

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
ecoou 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. 24).

O título no plural desse poema, “Vozes-Mulheres”, remete-nos à ideia de representatividade das mulheres mediante o uso de sua voz, fazendo-nos lembrar que o silenciamento e o apagamento dessas vozes sempre imperou ao longo da história brasileira. Assim, esse título evoca um elemento muito importante da poesia de Evaristo: a afirmação e a exaltação da voz das mulheres, sobretudo das mulheres negras, geralmente, silenciadas em nossa sociedade.

Nos cinco primeiros versos desse poema de Evaristo: “A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio. / ecoou lamentos / de uma infância perdida.”, há uma alusão direta ao passado do eu-lírico, no qual sua bisavó ecoou lamentos de uma infância perdida nos porões de um navio. A dizer, o eu-lírico começa recordando a voz de sua bisavó, que perdeu a infância porque foi uma negra escravizada, oriunda da África em um navio negreiro português.

Na segunda estrofe de “Vozes-Mulheres”, de Evaristo: “A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brancos-donos de tudo”, vemos que a avó do eu-lírico (assim como sua bisavó) também foi uma mulher negra escravizada pelos brancos portugueses. Destacamos aqui a palavra obediência e a expressão “brancos-donos de tudo”, pois precisamos ter em mente que a aludida obediência, muito provavelmente, é resultante da violência imposta pelos europeus, que são justamente os “brancos-donos de tudo”, aludindo ironicamente à ideologia nefasta que sustentou o processo colonizador no Brasil.

Na terceira estrofe desse poema o eu lírico aborda a voz de sua mãe, voz esta que já não é tão obediente quanto a voz da avó, pois: “ecoou baixinho revolta”. No entanto, vemos que a voz dessa mãe já não está mais na senzala e sim: “no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos”, mostrando que a exploração dessas mulheres vai se reconfigurando no decorrer do tempo, de acordo com as mudanças da vida social. Os dois últimos versos confirmam o destino para onde se locomoveram os(as) escravizados(as) após a abolição formal da escravatura: “pelo caminho empoeirado / rumo à favela”.

Até aqui, vemos claramente que o poema “Vozes-Mulheres”, de Evaristo, aborda explicitamente a escravização dos povos africanos trazidos nos navios negreiros

pelos portugueses. Ora, o tema da memória presente na escrita de mulheres negras afrodescendentes é uma forma de propor uma revisão da história e contribuir para a afirmação da identidade afro-brasileira, já que, conforme afirma Sílvia Almeida (2018), a abolição formal da escravidão não significou, de fato, liberdade plena e igualdade para negros e negras ex-escravizados/as, haja vista que

Os diferentes processos de formação nacional dos Estados contemporâneos não foram produzidos apenas pelo acaso, mas por projetos políticos. Assim, as classificações raciais tiveram papel importante para definir as hierarquias sociais, a legitimidade na condução do poder estatal e as estratégias econômicas de desenvolvimento. (Almeida, 2018, p. 43).

Em seguida, na quarta estrofe do poema “Vozes-Mulheres”, temos a voz do eu lírico que ainda: “ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome”. Aqui, entendemos que o eu lírico, nitidamente, ainda enfrenta as consequências tenebrosas do racismo resultante da escravização. É por conta desse árduo enfrentamento (e suas consequências dolorosas) que seus versos, prenhes de perplexidade, chegam a rimar sangue com fome.

Por fim, nas últimas duas estrofes desse poema de Evaristo, temos a voz da filha do eu-lírico que recolhe todas as vozes anteriores mais todas as vozes que sofrem e sofreram em meio a uma sociedade racista e patriarcal; a dizer, a voz de sua filha recolhe todas “as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas”. Assim, embora o poema não aponte explicitamente para a opressão decorrente do machismo e do capitalismo, sabemos que, em nossa história social, os fenômenos opressores (racismo, exploração econômica e machismo) estão conectados e se retroalimentam.

Aliás, cabe aqui mencionar Angela Davis (2016), uma das mulheres mais proeminentes quanto aos estudos interseccionais e movimentos sociais que buscam combater as estruturas gerativas das assimetrias de gênero, raça e classe, em todas as suas formas. Para Davis (2016), ao abordar o racismo (suas causas e consequências), faz-se preciso considerar o machismo e a exploração econômica característica do capitalismo como fenômenos correlacionados. Desse modo, como os três fenômenos estão conectados, uma abordagem mais qualificada deve levar em conta a interseccionalidade que os envolve. Nesse sentido, o livro de Davis (2016), chamado *Mulheres, raça e classe*, reúne ensaios que fundamentam as origens das lutas feministas e antirracistas em bases materialistas e dialéticas, colocando em evidência os modos pelos quais as opressões entrelaçadas de gênero, raça, e classe incidem sobre a subjetividade e o corpo das mulheres negras.

Retornando ao poema de Evaristo, vemos que a última voz (a da filha do eu-lírico) recolhe em si “a fala e o ato”, demonstrando mais protagonismo nas lutas contra as opressões supracitadas. Recolhe ainda “O ontem – o hoje – o agora”, apontando para a construção e o acúmulo de um conhecimento histórico sobre aquelas lutas. Dessa maneira, não obstante a permanência e quiçá o fortalecimento de muitas opressões, o eu lírico mostra que a voz de sua filha está mais preparada para o necessário combate, vociferando que “Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade”.

Em suma, no poema “Vozes-Mulheres”, de Evaristo, o eu lírico tematiza as opressões decorrentes do racismo, da escravização, da diáspora africana e demais violências sofridas pelas mulheres negras de sua família. São versos que ressaltam o papel dinâmico das mulheres negras, que emergem detentoras das memórias coletivas de seu povo. São versos que tematizam as opressões sofridas por todas as mulheres negras do Brasil. Entendemos também que essas opressões continuam existindo, pois possuem a capacidade de se reconfigurar, de geração a geração, no sentido de se adaptarem às novas configurações sócio-históricas. Portanto, conforme Duarte (2006, p. 306), o poema “Vozes-Mulheres” pode ser visto como uma espécie de manifesto-síntese da poética de Conceição Evaristo:

Os versos enfatizam a necessidade do eu poético de falar por si e pelos seus. Esse sujeito de enunciação, ao mesmo tempo individual e coletivo, caracteriza não apenas os escritos de Conceição Evaristo, mas da grande maioria dos autores afro-brasileiros, voltados para a construção de uma imagem do povo negro infensa dos estereótipos e empenhada em não deixar esquecer o passado de sofrimentos, mas, igualmente de resistência à opressão. (Duarte, 2006, p. 306).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o cenário sociopolítico do Brasil contemporâneo, a poesia lírica de Conceição Evaristo, uma mulher negra nesse contexto, é perpassada por algumas questões ligadas à autoria negra e feminina. Logo, sua poesia aborda dilemas relacionados à construção da identidade da mulher negra, trabalhando no sentido de instaurar uma retórica de resistências; o que acaba contribuindo para o desmantelamento dos estereótipos no imaginário brasileiro em torno dessa mulher.

Desse modo, mediante a leitura de dois poemas da autoria de Evaristo, quais sejam, “Eu-mulher” e “Vozes-Mulheres”, poemas nos quais ficam nítidas algumas

marcas do lugar de fala dessa poeta (mulher e negra no Brasil contemporâneo), vimos que sua lírica reescreve a história das mulheres negras no contexto histórico brasileiro, promovendo, conseqüentemente, o empoderamento dessas mulheres.

Por conseguinte, a poesia lírica de Conceição Evaristo é negra porque, além de apresentar vozes conectadas à uma história e à uma cultura afrodescendente, resistem ao apagamento e silenciamento impostos pela sociedade brasileira, uma sociedade onde sempre imperaram o racismo e patriarcado.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. O lirismo dissonante de uma afro-brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1), p. 283-300, janeiro-abril, 2011.

BERND, Zilá. Literatura Negra. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 267 – 275.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, Ano 10 (1), p.171-188, 2002.

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

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016, 244p.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 14(1). p. 305-323, janeiro-abril, 2006.

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charlton (Orgs.). *Mulheres no Brasil – Resistência, lutas e conquistas*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, p. 2009.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.) *Pensamento feminista brasileiro*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 261-278, 2019.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, v.3, n.2, p. 464-469, 1995.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de um racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SOUZA, Heleine Fernandes de. *A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo*, Livia Natália e Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

Recebido em: 21/01/2025

Aceito em: 08/04/2025

Jefferson Silva do Rego: Pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, concluiu o mestrado em Linguística em 2016 e, atualmente, cursa o doutorado em Literatura, em que estuda a poesia de Conceição Evaristo, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior.

Uma infância negada: considerações sobre a violência diaspórica em corpos infantis e juvenis no romance *Adua* (2018), de Igiaba Scego

A Childhood Denied: Considerations About Diasporic Violence In Children's Bodies In The Novel Adua (2018), By Igiaba Scego

Natacha dos Santos Esteves
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
natachaestevescm@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9834-5044>

Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
wilmacoqueiro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6271-4744>

RESUMO

O presente estudo pretende analisar a obra *Adua* (2018), de Igiaba Scego, verificando como diferentes personagens infantis e juvenis do romance vivenciam a experiência diaspórica no período moderno. A partir de teorias que versam sobre a imigração e exílio e a dominação masculina sobre os corpos femininos, este artigo debate diferentes opressões vivenciadas pelas personagens da obra de Scego que as posicionam como sujeitos minorizados. Perpassando temas como a imigração motivada pela busca de melhores condições de vida, a fuga de conflitos políticos e o tráfico sexual infantil, estudam-se diferentes facetas da diáspora e processos de acolhida no local de destino. Por se tratar de personagens infantis, destaca-se a negação das infâncias no contexto migratório que não se limita ao literário, mas é uma questão tangível na realidade.

Palavras-chave: *Adua*; Diáspora africana; Infância e juventude; Violência.

ABSTRACT

This study aims to analyze Igiaba Scego's novel *Adua* (2018), examining how different children and young characters in the novel experience diaspora in the modern period. Based on theories about immigration and exile and male domination over female bodies, this article discusses the different oppressions experienced by the characters in Scego's novel, which position them as minoritized subjects. Through themes such as immigration motivated by the search for better life conditions, fleeing political conflicts and child sex trafficking, different facets of the diaspora and processes of welcoming in the place of

destination are studied. As the characters are children, this study highlights the denial of childhood in the context of migration, which is not limited to the literary, but is a tangible issue in reality.

Keywords: *Adua*; African diaspora; Childhood and youth; Violence.

REFLEXÕES INICIAIS

De partida, para compreender a literatura infantojuvenil e as representações de crianças e adolescentes no texto literário, é necessário entender os fatores sociais e ideológicos que impulsionaram o seu surgimento. Com o advento da Modernidade e ascensão da burguesia, as sociedades europeias – motivadas por um alto índice da taxa de mortalidade dos indivíduos nos primeiros anos de vida – desenvolveram uma nova concepção de infância para aumentar a porcentagem populacional. Antes compreendida como fase de ‘adultos em miniatura’, a “infância passa a ser considerada não apenas uma faixa etária diferenciada, mas também um período da existência com características singulares, que requer cuidados especiais e atendimento particularizado” (Zilberman, 1985, p. 98).

Nessa esteira, na Europa do século XVIII, surge a literatura infantil. Longe de ser um texto literário com intenções puramente estéticas, as narrativas eram esquematizadas de forma pedagógica e dialogavam diretamente com os valores da ordem hegemônica. Por seu caráter maniqueísta, os autores conseguiam reforçar os paradigmas de normalidade – branco, cis, heterossexual e patriarcalismo – mostrando as consequências que a criança (geralmente uma menina) receberia caso optasse por seguir um caminho que se desvirtuasse da moralidade burguesa. Alguns autores que se destacaram no gênero literário e ainda hoje fazem sucesso foram os Irmãos Grimm,¹ Charles Perrault² (1628-1703) e Hans Christian Andersen³ (1805-1875). Na contemporaneidade, os autores citados ainda são o norte das histórias infantis.

¹ Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859) foram dois irmãos linguistas e poetas que recriaram diversas fábulas germânicas, dentre a produção literária dos autores, tem-se especial destaque: *Chapeuzinho vermelho* e *A bela adormecida*.

² Conhecido popularmente como o pai da literatura infantil, o poeta francês Charles Perrault é conhecido pela produção das seguintes narrativas infantis: *A bela adormecida*, *Chapeuzinho vermelho*, *O gato de botas*, *Cinderela* e *Barba azul*.

³ O autor dinamarquês também recontou as já citadas narrativas e criou histórias populares como *A pequena sereia*, *A princesa e a ervilha*, *O patinho feio*.

Essencialmente, o gênero literário era usado como uma ferramenta da ordem dominante para doutrinar as crianças e também os/as adultos/as, mostrando ao último grupo as consequências do abandono parental. O empreendimento foi bem-sucedido e a categoria “criança”, tendo o respaldo da literatura e de regras sociais, políticas e religiosas, foi concretizada.

Indo mais além, nas sociedades modernas, com o desmedido avanço tecnológico, a globalização da economia, o crescente fluxo de migração e o rompimento de fronteiras territoriais e culturais, a literatura como um todo passou – obrigatoriamente – a trazer alteridades distintas para as obras. Em outras palavras, obteve-se um espaço para o Outro, “o processo de descolonização passou a rejeitar o eurocentrismo e a valorizar o Outro. Desconstroem-se os paradigmas eurocêntricos, pois se reconhece que existem pluralidades de destinos históricos e não há um único modelo que sirva para todos” (Pondé, 2000, p. 73).

Todavia, é necessário fazer algumas ressalvas sobre os limites desse processo de descolonização e a representação de alteridades na literatura. As teorizações de Michel Foucault (1996) sobre a ordem dominante explicam como funciona as concessões que essa classe oferece aos subalternizados. Na concepção do teórico, a ordem hegemônica não se permite ser vista de forma centralizada, tendo algo que a represente de forma tangível. Assim, o poder permeia todos os eixos da sociedade através de situações estratégicas em determinado contexto e cada uma delas demanda comportamentos específicos.

A colonização africana, iniciada como uma consequência do projeto de civilização europeia de Kant e Hegel,⁴ por exemplo, representa muito bem as concessões que Foucault (1996) explica. No século XX, em especial as décadas de 1930 a 1970, os meios de comunicação e muitos teóricos das diversas áreas do conhecimento humano problematizaram as violências coloniais que homens, mulheres e crianças negros/as sofreram quando foram forçados/as ao *status* de escravidão no século XV. Contudo, há de se observar que os mesmos meios de comunicação e teóricos mantiveram-se em *status quo* de silêncio perante a colonização tardia do Chifre da África, cujo seu ápice se deu

⁴ Kant (1724-1804) e Hegel (1770-1831) foram os pais da ideologia filosófica do Ocidente. Para Kant, em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), “os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo” (s/p). Já na concepção de Hegel, em “Lições sobre a filosofia da história” (1831), o continente africano é uma terra fechada, “sem laços com o resto do mundo”, “debruçada sobre si mesma, terra da infância que, além do surgimento da história consciente, está envolvida na cor negra da noite” (s/p).

com a invasão da Itália nos países africanos no mesmo período em que se desenrolava a Segunda Guerra Mundial, em 1935.

Assim, a ordem dominante permitia que fosse reconhecida a brutalidade colonizadora dos séculos passados, mas se esquivava da barbárie colonizadora que estava ocorrendo em seu momento presente. Era seguro, para a manutenção do poder, problematizar o passado, pois ele era um objeto estoico. Nesse contexto, a literatura, como qualquer outra representação artística, foi usada como uma ferramenta pela ordem hegemônica. Apesar dos/as personagens estarem mais diversos, a forma como eram representados/as privilegiava o *status quo* da normalidade e o que Chimamanda Ngozi Adichie chama de história única: “a consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos” (2019, p. 27-28).

Consequentemente, a literatura também foi usada como uma forma de revide por aqueles que ousaram resistir contra a “sintaxe colonizadora” (Fanon, 2020), desembranquecendo e descolonizando as narrativas. O romance que serve de *corpus* para o presente estudo, é um exemplo desse movimento de revide. *Adua* (2018), obra da escritora afro-italiana Igiaba Scego, mostra as violências que foram cometidas na colonização tardia do Chifre da África e os impactos da colonização no processo diaspórico de sujeitos negros. Trazendo uma narrativa que mescla a faixa etária dos protagonistas e transita entre literatura para adultos e literatura infantojuvenil, é possível averiguar os abusos e a desumanização que Zoppe – pai da protagonista – sofre em sua juventude diaspórica. A autora também apresenta a violenta diáspora que Adua vivencia ainda quando criança. E, fazendo um salto temporal, Scego lança luz também a violência diaspórica que o marido⁵ da protagonista sofre ao tentar atravessar o mar em busca do ‘sonho europeu’. O romance de Scego é uma provocação contra o *status quo* do silêncio da ordem dominante perante a violência colonialista e a violência sexual infantil que crianças negras foram submetidas a partir de desafios e condições de vida precárias vivenciadas em processos diaspóricos.

⁵ Titanic, marido de Adua quando ela já se encontra em idade avançada, é uma criança. A protagonista explica que casar crianças com mulheres mais velhas não é uma prática questionável no contexto em que ocorria, “nós somos muitas, as que adquiriram uma segunda juventude com estes garotos desembarcados. Ninguém vê mal nenhum nisso. O escambo é perfeito. Eles recebem um teto e nós recebemos um pouco de atenção” (Scego, 2018, p. 26).

“VIEMOS DO OCEANO ÍNDICO. O NOSSO OCEANO DE MAGIA E PERFUMES. OCEANO DE SEPARAÇÕES E CONJUNÇÕES”: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DIÁSPORAS

O romance *Adua* (2018) entrelaça três momentos históricos: o colonialismo italiano, a Somália de 1970 e as travessias atuais do Mediterrâneo. Cada um desses acontecimentos históricos se relaciona com a diáspora, uma vez que, os/as personagens que os vivem, saem de seu território de origem em busca de algo melhor na Europa. A diáspora é um termo utilizado pelos gregos, de 800 a 600 A. C., para explicar a colonização da Ásia Menor e do Mediterrâneo, sendo marcada, nesse período, por guerras, expansões territoriais e migrações. Assim, é importante compreender que a diáspora, além de ser variada, não é apenas uma viagem, é a fixação de raízes em outro território por questões históricas, ideológicas e sociais.

Cohen (1998) explica que o ponto de partida para entender a diáspora são os judeus. Conhecida como ‘diáspora clássica’, ela se inicia com a dispersão, em 586 A.C., com a destruição de Jerusalém. Segundo Alves (2010, p. 34):

Esse evento foi crucial para a instauração da memória folclórica da negatividade da diáspora, principalmente porque dessa experiência derivaram-se a escravização, o exílio e o deslocamento dos povos que habitavam a cidade. Os judeus foram obrigados a abandonar a terra prometida a eles por Deus quando seu líder foi preso pelo rei de Babilônia por ter sancionado uma rebelião contra o império mesopotâmico. Babilônia se torna a palavra chave entre os judeus para simbolizar as aflições, isolamento e insegurança por viver em um local estranho, afastados de suas raízes, desorientados e sem um senso de identidade, além de serem oprimidos por leis que lhes eram estranhas.

Assim, coletivamente em sociedades europeias, os judeus diaspóricos foram vistos como ‘o povo que assassinou Jesus Cristo’. Essa crença religiosa foi usada como justificativa para séculos de perseguição contra judeus, atingindo o ponto ápice nas Guerras Mundiais com os campos de concentração e a perseguição perpetrada pelas forças da Alemanha, sob comando do Nazismo.

A diáspora moderna, empreendida durante as descobertas marítimas dos países europeus, foi marcada pela colonização e escravidão. Reis (2004) divide essa diáspora em três fases: i) a expansão europeia que começa em 1450 e vai até 1814; ii) a Revolução Industrial que engloba os anos 1815 até 1914; iii) o período entre guerras de 1914 a 1945. O romance *Adua* (2018), com suas três linhas temporais, aborda a diáspora moderna e

mostra que, mesmo com o passar das décadas, as violências racial, social e sexual acompanham os corpos negros desde seu nascimento e até sua morte, independentemente do local em que esses corpos estão localizados.

Os primeiros sujeitos que embarcaram na diáspora moderna foram os colonizadores que se aventuravam por terras desconhecidas, buscando povoá-las, dominá-las e, conseqüentemente, expandir seu capital econômico. A colonização do continente africano data do século XV, representando o sucesso das navegações portuguesas e despertando a ânsia de conquistar novos territórios por parte dos demais países europeus que tinham poderio marítimo (Espanha e Inglaterra). No século XIX, o império britânico se tornou o maior expoente europeu nas descobertas e o grande fomentador da diáspora moderna.

Apesar do romance de Igiaba Scego ambientar sua narrativa em contexto de diáspora moderna, é interessante entender a formação do conceito diáspora e compreender de que forma ela é vivenciada de formas diferentes entre ‘Outros X outros’⁶. Conforme afirmado anteriormente, a colonização do continente africano teve início no século XV, todavia, com a conquista britânica, o continente passou, por décadas, a responder à monarquia inglesa. O colonialismo italiano foi uma empreitada que começou entre 1883-1886 com a dominação da Líbia, da Eritreia e de parte da costa da Somália (Hernandez, 2005).

Extremamente fragilizada pela presença constante de diferentes colonizadores, a Somália foi dividida em duas: a britânica (1884) e a italiana (1889). Após a Segunda Guerra Mundial a Somália unificada passou a ser território italiano entre 1950-1960. A propaganda fascista e colonizadora italiana era muito atrativa entre os somalis e por isso conseguiu se manter por um tempo considerável, conforme pode ser observado no seguinte trecho da obra:

Em Magalo havia um pequeno cinema, construído pelos fascistas nos anos 1930, um excelente veículo, segundo eles, para a propaganda colonialista. Havia vários deles na Somália. [...] O pequeno cinema de Magalo não tinha muitas pretensões, era sóbrio, esquivo, quase escondido. O povo o amava, sentia-o seu, como o poço no coração da cidade, a prefeitura, o mercado dos animais, a praça dos ourives (Scego, 2018, p. 67).

⁶ Entende-se que o substantivo “Outro” com grafia no maiúsculo se refere à classe dominante da sociedade e o termo com grafia minúscula refere-se aos/as oprimidos/as socialmente. Na teoria pós-colonial, esse termo dicotômico é bastante aplicável para se compreender as relações do período colonialista.

O jovem Zoppe, ainda em contexto de Segunda Guerra Mundial, parte da Somália para a Itália em busca de uma vida melhor. Os europeus eram tidos como superiores e mais desenvolvidos. Letrado e culto, Zoppe não conseguia entender o misticismo dos costumes somalis e as práticas sociais de seu povo. Ele os considerava selvagens e irracionais, reafirmando os estereótipos que a branquitude criou, com Kant (1724-1804) e Hegel (1770-1831), para justificar a empreitada colonizadora.

Em sua diáspora voluntária para Roma, cujos registros no romance datam de 1934, Zoppe é descentralizado da vida em sociedade e visto, pelos italianos, como repositório de violências diversas. Os únicos amigos que tem é uma família de judeus em diáspora que sofrem violências semelhantes às de Zoppe. Durante sua estadia em Roma, ele é preso por tocar em um militar e passa a ser torturado na prisão. Sua ‘soltura’ se dá quando ele é vendido para um conde para trabalhar como tradutor:

“Lá fora tem uma pessoa que veio buscá-lo. Sua pena será cumprida aderindo aos serviços do exímio conde Anselmi, um pai da pátria, um ilustríssimo fascista como há poucos no mundo. O conde quer você. Insistiu para tê-lo, se quer saber. Num triz moveu montanhas, como fazem os condes, e de certa forma comprou você. Seu destino foi decidido nas mais altas esferas. Agradeça aos seus santos. Fique feliz. Teve muita sorte, piolho, tenha isso em mente. O senhor bem que merecia outro destino, sabe bem disto. Mas um conde o quer e eu preciso me calar.” Aquela última frase foi dita rangendo os dentes (Scego, 2018, p. 62).

É, em sua diáspora, que o personagem se conecta com a Somália e passa a resistir perante a tudo o que sofre por meio de seu idioma somali: “*kofki amuso waa shintay*”⁷ (Scego, 2018, p. 62) é o que ele pensa ao ser vendido e isso o mantém com a mente sã. Em vários momentos, quando estava preso e quando foi vendido como escravo, Zoppe teve visões espirituais sobre seu pai (que atuava como um guia espiritual) e sobre a Somália:

Zoppe sabia que a melhor forma rota de fuga estava dentro da sua cabeça.
Ali encontrava todos os cheiros perdidos da sua infância.
Ali *ano geela, shai addes, beer iyo muifo*.
O gengibre cristalizado.
A canela prodigiosa.
Sua Somália das maravilhas (Scego, 2018, p. 30, grifos da autora).

Em Addis Abeba – capital da Etiópia –, Zoppe tinha o papel de auxiliar o conde em transações econômicas com nativos de lá por ser tradutor. Completamente incrédulo

⁷ “*Aquele que escolhe o silêncio já está morto*”.

com a violência que o colonialismo italiano empregou na Etiópia, após ter uma visão de ‘cadáveres negros’ o jovem decide fugir do domínio do conde e retorna à Somália.

O jovem Zoppe saiu de sua terra nativa para se distanciar daquilo que ele considerava uma selvageria africana, uma irracionalidade da sua cultura. Todavia, em sua diáspora moderna, foram a selvageria e a irracionalidade europeia que ele recebeu. Traumatizado e incapaz de se comunicar devidamente, ele se torna um pai rígido, protetor e inimigo declarado do colonialismo e do fascismo italiano. Em sua busca de proteger suas filhas dos perigos do fascismo, ele acaba influenciando sua filha Adua a fugir dele e se tornar um sujeito diaspórico na tão sonhada Roma fascista.

“CADA UM TEM O SEU CAMINHO PARA TRILHAR, OS ABISMOS AONDE CAIR”: A FÊMEA SOMALI

Conforme mencionado no decorrer do estudo, o romance de Igiaba Scego mescla o gênero literário para construir a narração de Adua. Todavia, mesmo assumindo uma narrativa infantojuvenil em alguns momentos, a personagem continua sendo vista por todos como uma “fêmea somali” (2018, p. 111). Sendo uma criança negra africana, Adua teve seu *status* de humana negado antes mesmo de compreender o que era violência e discriminação racial. Contudo, é interessante pontuar que não é apenas pelas mãos de brancos/as que a personagem sofre abusos. Sua própria cultura, a somali, privilegia os indivíduos masculinos, delegando a eles o direito soberano de dominação.

O grande *leitmotiv* da personagem Adua é ser uma estrela de cinema e, com isso, sair da Somália, mas essa ideia não surgiu do nada, ela foi um *constructo* motivado pelo desejo de escapar do pai opressor e violento. Zoppe – pai da protagonista – também tem a sua história contada nos capítulos do romance com voltas ao passado e, mesmo que não tenha tido a possibilidade de conviver com o pai em vias de maturidade, Adua compreende que a violência de gênero que ele praticava era algo mais profundo, como ela mesma diz: “meu pai também tinha orelhas grandes, mas ele nunca soube me ouvir, e eu nunca consegui falar com ele” (Scego, 2018, p. 09).

O pai, em sua juventude, foi um “escravo moderno” quando saiu da Somália para buscar uma vida diferente. Sendo um intelectual, ele se envergonhava da preservação da religiosidade africana, uma vez que, na concepção dele, aquilo era representação de selvageria e por isso os europeus sentiam que tinham o direito de ‘salvar’ esse povo.

Assim, Zoppe foi colocado em condição de subalternidade e obrigado a agir como um intérprete na Etiópia. A história dele mostra o período do Ual Ual (1934), que foi utilizado pela Itália como *casus belli* para declarar guerra contra a Etiópia. O personagem presencia os horrores que foram cometidos em Addis Abeba.

Tendo vivido na pele as represálias da colonização tardia, como ele mesmo reconhece:

Ele havia imaginado Roma como um palácio a céu aberto, mas era toda mijada por cães humanos. E volta e meia o fedor de latrina lhe revirava o estômago. Mas nunca quanto a tristeza de ver quão pouco amado ele era pela população. Às vezes, o desgosto por ele ficava muito claro com as cuspidas imprevistas de que ele se esquivava com grande maestria (Scego, 2018, p. 21).

Zoppe – depois de voltar fugido para a Somália – buscava subalternizar suas filhas para que elas não tivessem ideias de fugir para a Europa e nem consumir a cultura da branquitude colonialista e fascista, como ele havia feito. Todavia, sendo a violência a única forma de comunicação que ele conhecia, foi por meio dela que ele “ensinou” a filha Adua sobre como ser uma negra obediente e, seus ensinamentos ficaram cristalizados na mente da criança, a impedindo de reagir contra a branquitude quando era necessário. O excerto que segue mostra bem como o pai a doutrinava:

Fica quieta, Adua. Tira esses cotovelos da mesa. E limpa essa boca suja. As costas retas, pelo amor de Deus. Por que você fica toda envergada? Está com as mãos sujas, lave-as imediatamente senão vai apanhar. Isso é jeito de olhar para o seu pai, Zoppe, sua malcriada? Você é como a sua mãe, Asha, a Temerária, aquela safada. Sua mãe, aquela puta, que morreu deixando-me aqui sozinho com o meu amor. Como ousou morrer? Hein? Como ousou? Mulher maldita! E você? Você também vai morrer? Você tem os olhos iguais aos dela, não os suporto! Mas vai ver como eu vou endireitar você. Não estou de brincadeira, tem que andar na linha, mocinha. A música agora mudou, não é como no matagal, quando mimavam você. E, se você não obedecer, sabe bem o que vai acontecer, não sabe? Pronto, então fique com essas costas eretas e por favor não choramingue. Isso me destrói os tímpanos. Quieta. Isso, fique quieta! (Scego, 2018, p. 11).

Muito do que Zoppe ‘ensinou’ em seus sermões foi ensinado a ele quando foi ‘escravizado’. Ou seja, ele ofereceu a Adua a mesma violência colonizadora que recebeu, contudo, por ela ser do gênero feminino, a violência é tangenciada por outros discursos, como o machismo e a misoginia:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam

“femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (Bourdieu, 2015, p. 82).

A dominação masculina não foi apenas perpetrada por mãos masculinas. Antes mesmo de completar dez anos de idade, Adua sofre uma infibulação ordenada por sua Tia Fardosa:

[...] Tia Fardosa chamou a melhor infibuladora para fazer-lhe o *gudnisho*. Agora você se livrou, Adua, pense só nisso. Não tem mais aquele maldito clitóris que suja toda mulher. Zac, cortaram fora, finalmente! [...] Agora você está fechada, limpa, bonita. É como a minha mãe, como a mãe da minha mãe e como todas as mulheres dignas de estima nessa nossa grande família. Tua mãe, Asha, a Temerária, aquela idiota, se opunha à prática, imagina. Dizia: “Ninguém vai tocar na minha filha, ninguém fará nela a infibulação”. Por sorte ela morreu. E você se salvou, fechada sem aquele clitóris imundo para lembrar que você é uma mulher. Agora nada vai distraí-la. Vai se formar e eu vou dá-la como esposa ao melhor dos homens (Scego, 2018, p. 87).

Não se questiona aqui uma prática cultural, se questiona um crime sexual⁸, cujas principais vítimas são meninas. Essa violência sexual não é uma atividade apenas localizada na Somália, ela foi e ainda é realizada em países como Egito, Guiné, Djibouti, Mali e Serra Leoa. Em linhas gerais,

Em uma operação dolorosa e cruel, extirpam o clitóris com uma faca candente, com pedaços de vidro, com uma lâmina de barbear, com uma faca de sílex ou com um tição incandescente. Muitas vezes também cortam os pequenos e grandes lábios da vulva. A operação é feita por mulheres especializadas, que, em alguns lugares, aplicam urtigas como dolorosa anestesia. Costumam fazê-la quando a jovem chega a puberdade e, em alguns grupos, aos oito ou nove anos (Kimbanda, 2006, p. 121).

Com Adua, a autora aborda a Somália da década de 1970, mostrando que mesmo após o fim dos conflitos militares e da dominação italiana declarada, o colonialismo ainda mantinha seus tentáculos. Desde pequena, a personagem sofreu a violência de gênero por vias duplas: o pai e as mulheres somali. Zoppe via um reflexo da sua juventude na personalidade da filha e por isso tentava protegê-la do fascismo ao forçá-la a embarcar nos costumes misóginos da Somália.

A forma de escapar e manter sua sanidade era o cinema fascista, cuja propaganda dizia ‘Pela perpétua glória de Roma’⁹. Em sua adolescência em Magalo, Adua é levada

⁸ Dentro do contexto do romance *Adua* (2018), a autora faz nítido a forma como a infibulação deve ser compreendida em sua obra: uma violência sexual. Diante disso, no presente estudo, essa prática cultural é entendida da mesma forma.

⁹ Um dos símbolos da ideologia fascista.

ao cinema pela primeira vez pelo pai e é tomada por um sentimento catártico ao assistir um filme, o que a leva a desejar ser uma atriz italiana. Ao longo da narrativa, Zoppe é preso por crime ideológico contra o fascismo e a adolescente vê a ausência do pai como uma oportunidade de fugir para Roma. Ela contata um conhecido traficante da cidade e ele a mostra para ‘cineastas’ italianos:

“Muito bem, Omar”, diziam-lhe os italianos, “você nos trouxe a garota certa”. E outro do grupo: “Tem umas coxas bonitas, a negrinha”. Naturalmente foi recompensado. E a ele foi dada a tarefa de levar-me até o aeroporto na data estabelecida. “Você a traz, de resto, na documentação de expatriação, pensamos nós”. E assim o acordo foi selado. Mais dinheiro foi prometido para Omar Genale. E eu me sentia literalmente no céu. Eram tantos italianos, queriam fazer cinema, fariam de mim uma Marilyn e eu largaria aquele esgoto de Magalo para sempre (Scego, 2018, p. 98).

Fica nítido, para quem acompanha de fora, que Adua estava sendo vendida como uma ‘escrava moderna’. Completamente desumanizada e reduzida a condição de fêmea, Angela Davis explica que essa prática de considerar mulheres negras em uma categoria animalesca era bastante comum no período escravocrata, no qual:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmea (2016, p. 19).

Ao ser vendida para italianos, Adua agora passa a ser uma fêmea. É interessante observar que ela não é violada, nesse primeiro momento, por colonizadores. A primeira violência sexual que ela sofre, mesmo que simbólica, parte de um somaliano que, em tese, deveria ser um igual por questões raciais. Todavia, cabe retomar as considerações de Foucault (1996) sobre o poder. Na concepção do teórico, as relações de poder podem ser compreendidas como uma pirâmide. No topo, encontram-se o Homem Branco e logo após a Mulher Branca. Pressupõe-se que sujeitos negros (homens e mulheres) sofreriam as mesmas violências, mas, aliada a dominação racial perpetrada no período escravocrata, tem-se a dominação masculina. Assim, Homens Negros ‘dominavam’ as Mulheres Negras, a classe mais fragilizada e violada das relações de poder. E é exatamente isso que Adua vivencia ao ser vendida por um homem negro somaliano.

Na Itália, as considerações de Foucault (1996) se materializam. A pessoa que decidiu comprar Adua foi uma mulher chamada Sissi, “ela que quis você. E, em geral, foi ela que insistiu por termos uma somali” (Scego, 2018, p. 112). Além disso, o primeiro

estupro que a adolescente sofre parte de Sissi e de seu marido Arturo (o diretor dos filmes):

“Estamos lhe ensinando, Adua”, disse-me a certa altura Sissi, quando a prostração e o álcool me levavam ao desmaio.
“Ensinando?”, eu perguntei.
“Você terá que repetir isso no filme”
“No filme?”
“Você é estabanada. Desajeitada. Estávamos observando você. Nunca foi tocada por nenhum homem, não é, Adua?”
Eu estava bêbada. Nem conseguia responder.
Queria gritar. Mas estava fraca demais. Demais.
Será que isso também aconteceu com a Marilyn?
[...]
Foi então, enquanto estava perdida nos meus pensamentos, que ela deu a ordem: “Agora tire a roupa dela, Arturo! [...] “Arturo, ela é sua, faça dela o que quiser”, disse Sissi com sua voz dura de general que me gelava o sangue (Scego, 2018, p. 116-117).

A violência sexual – o estupro – partindo de um comando de Sissi, que Adua compara como um general, é bastante simbólico e representativo do quão baixo é o local da Mulher Negra (independentemente de sua faixa etária) nas relações sociais. Ao serem os primeiros a abusar da criança, eles estão reivindicando sua propriedade, “o estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor em mulheres negras” (Davis, 2018, p. 20).

A violação que a criança somali sofre extrapola os limites corporais. Conforme comentado anteriormente, Adua passou por um processo de infabulação extremamente abusivo e, mesmo sendo uma prática cultural, não deixa de ser uma violência de gênero destinada a crianças. Nas mãos de Sissi, a infabulação é revertida. É como se a Somália – personificada – fosse invadida e violada:

“Essa aqui está toda costurada lá embaixo”, disse à esposa.
“Costurada?”
“Sim, é como se estivesse atravessada por um arame farpado”
“Ei, Adua, o que fizeram com você aqui embaixo?”
Não respondi. Não tive forças.
[...]
Foi então que Sissi me estapeou uma, duas, três vezes.
“Então vou repetir, o que é que fizeram com você aqui embaixo, sua burra?”
E foi então que eu lhe disse: “Fazem isso com todas no meu país. Cortam nosso sil, aquele que fica pendurado. Cortam também uma outra coisa lá embaixo. Claro que dói, mas depois nos dão tantos presentes e é maravilhoso. Eu ganhei uma concha. Depois nos costuram. Assim nos purificamos, somos virgens e assim será até o dia do nosso casamento, até o dia que alguém nos amar e nos abrir com seu próprio amor”, respondi choramingando.
[...]
“O amor não serve para nada, estúpida. Basta uma tesoura para abrir. E então o Arturo poderá finalmente degustar”.
[...]

Tentei me esquivar... roguei. Mas eles eram dois, eram mais fortes do que eu, além de mais lúcidos.
E foi assim que naquela estranha noite de maio fui desvirginada com uma tesoura (Scego, 2018, p. 117-118).

A dupla violência que Adua sofre em sua diáspora voluntária – primeiro por meio da infabulação e depois pela violação com uma tesoura – se assemelha às violências que mulheres negras escravizadas sofreram. Audre Lorde explica que, “exacerbada pelo racismo e pelas pressões da impotência, a violência contra mulheres e crianças negras normalmente se torna um padrão dentro de nossas comunidades, um padrão pelo qual a masculinidade pode ser medida” (1997, p. 245).

O filósofo Édouard Glissant, em sua obra intitulada *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), apresenta três representações do sujeito migrante e como cada uma afeta o desenvolver da colônia. Apesar do arco narrativo da adolescente Adua ser em 1970 e, em tese, haver tido uma superação da colonização, as violências às quais ela é condicionada se assemelham às violências destinadas ao feminino no período colonial. Dessa forma, as teorizações de Glissant (2005) se fazem válidas para compreender a magnitude da diáspora que ela vive e suas implicações.

De forma breve, a primeira representação é o migrante armado, pois sua entrada em determinado território se deu pelas vias da violência e, conseqüentemente, conquista. Seguindo, tem-se o migrante familiar, que carrega uma bagagem cultural de seu local de origem, integrando-se ao novo território. Por fim, há o migrante nu. Esse terceiro é marcado pela dominação e seu processo migratório é forçado, o que o torna um ser descentralizado e subalternizado no novo território. Diante do exposto, apesar de inicialmente ser uma diáspora voluntária, Adua logo passa a ser violada e forçada a permanecer na Itália.

A subalternização de Adua é paralisante ao ponto de que, mesmo na maioria e livre do sistema de opressão sexual, ela não consegue sair da Itália. Para ela não há mais volta. O seu tão sonhado filme de fato acontece, mas ela não teve o mesmo papel de mocinha que as mulheres brancas tinham no cinema. Adua, vitimada pela pedofilia infantil, foi induzida a gravar um filme pornográfico intitulado ‘A fêmea somali’:

Estou nua...
Com a areia que me cobre de ouro...
Içada numa árvore à espera de ser devorada...
A boca carnuda ainda mais desejável pelo brilho labial...
Sobrancelhas retas, de gata, bem definidas...
Um lápis de olho preto marca os olhos e, quem sabe, talvez o desejo...

A franja alisada por uma chapinha carnívora...

[...]

Deitada sobre um couro de vaca, exibo-me obscena para um mundo ignorante. No entanto ele grita: “Fecha mais um pouco as penas, *baby*, não mostre os pelos, ainda não, cuide dela”. E logo depois: “Agora abra as pernas, como uma janela pela manhã”. Ele tem uma voz rouca, cavernosa. Me dá medo. É o diretor do meu filme, porém. É o meu patrão, comprou-me por alguns trocados numa liquidação lá na África oriental. Não posso contradizê-lo. Então faço que sim com a cabeça, obediente, passiva como são as desprotegidas, como eu.

[...]

Armando fede a alho, mas eu devo fingir que o amo, fingir que seja a única razão da minha existência.

Aproximo-me e sinto o cheiro de vodka. Mas sei, pelo roteiro, que preciso me agarrar a ele como uma gatinha. Executo a ordem como um cabo miliciano. Não tenho outra escolha (Scego, 2018, p. 124-125).

Apesar de ser ingênua, por ser uma criança, Adua entende que o que ela é submetida a fazer é errado, como ela mesma pensa ao refletir sobre sua relação empregatícia, “comprou-me por alguns trocados numa liquidação lá na África” (p. 124). Todavia, faltava a ela subsídios para resistir perante seus senhores, algo já esperado em um sistema de opressão, uma vez que ele “extraí muito de sua força da aquiescência de suas vítimas, que aceitaram a imagem dominante de si mesmas e são paralisadas por um sentimento de desamparo” (Pauli, 1987, p. 106). Após a gravação e ampla divulgação do filme, ela foi obrigada, por Sissi, a se prostituir. É como se a ela fosse relegada a condição de migrante nu em diáspora forçada até o fim de sua infeliz e sofrida vida.

TITANIC: O MENINO DO MEDITERRÂNEO

Em sua maioridade, Adua sente o desamparo de sua diáspora em Roma. Sem conseguir voltar para a Somália, ela se estabelece na cidade europeia e constrói uma vida simples, porém solitária, como ela mesma afirma: “preciso ser ouvida, senão as palavras se desfazem e se perdem” (Scego, 2018, p. 09). Movida por sua ânsia de romper com a solidão diaspórica e ser ‘ouvida’, Adua decide se casar com um menino da diáspora:

Era um Titanic, um desembarcado em Lampedusa, um tolo. Servia-lhe uma casa, uma teta, uma sopa, um travesseiro, um pouco de dinheiro, uma esperança, uma aparência qualquer de respiro. Servia-lhe uma mãe, uma *hooyo*, uma puta, uma mulher, uma *shermutta*, eu. E mesmo toda enrugada, dei-lhe o que buscava. Eu lamentava tanto que um belo garoto como ele passasse fome na rua Giolitti. (Scego, 2018, p. 25, grifos da autora).

Titanic, como é chamado por Adua, é um menino que cruzou o Mediterrâneo em busca de segurança e melhores condições de vida. Diferente dos outros sujeitos da diáspora que compõem o romance, o menino não tem a sua voz narradora. Tudo o que se

sabe sobre ele é contado por Adua. Isso se dá porque Titanic tem seu *status* de sujeito negado, não apenas pela narradora, mas por todos/as que o cercam. Ao desembarcar em Roma, o menino entregou-se ao alcoolismo como uma forma de escape. Invisibilizado por todos, Titanic era um abjeto:

Esse termo, “abjeção”, se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. [...] A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é comunidade (Miskolci, 2017, p. 24).

O século XXI, quando se dá o arco narrativo do menino, passa por uma desenfreada crise de refugiados/as. Tidos/as como estatísticas, muitos/as não conseguem sobreviver e os/as que conseguem, não encontram o acolhimento que precisam. Dentre os principais impulsionadores dessa diáspora destacam-se a falta de segurança e a baixa qualidade de vida que países em guerra enfrentam, como é o caso de Titanic, que foge da Somália em 2003 devido às consequências da Guerra Civil iniciada em 1991 e que perdurou até meados de 2009. De forma breve, é abordado sobre o motivador da migração do menino:

Todas as noites, meu pequeno homem dorme sobre o meu seio flácido como um garotinho com vontade de leite. Acaricio-lhe a fronte e mantenho minha mão entre seus cabelos. Assim, ele não pensa nas ondas cruéis do mar Mediterrâneo que quase o submergiram. Não pensa nos calmantes que colocaram nas sopas sem gosto do centro de acolhimento. Não pensa na garota que amava, estuprada e assassinada pelos líbios no deserto (Scego, 2018, p. 27).

O fato de ser chamado de Titanic por Adua, mesmo após o casamento, reforça a condição de abjeto do menino. Não se trata de uma relação sentimental, é uma resposta coletiva ao que ele representa: uma Somália violenta, desestabilizada e cada vez mais distante. Os dois – Adua e Titanic – entram em confronto várias vezes devido a aversão que sentem um pelo outro:

Só quando se enraivece me chama de Velha Lira. É assim que os jovens Titanic chamam as mulheres da diáspora. Usam conosco a mesma violência que usamos com eles. Não é legal chamar um garoto que arriscou a sua vida no mar pelo nome de um navio que afundou. Uma vez meu marido até me disse: “Eu sei que Titanic é um filme em que todos morrem. Mas lembre-se sempre que eu não morri” (Scego, 2018, p. 27).

Adua reconhece que a relação dos dois era puramente de interesse mútuo: ele precisava de um teto e de comida, ela queria – mesmo que minimamente – dar vasão aos seus sonhos e desejos de infância:

Era claro que se sentia mais atraído pelo teto e pela sopa quente que eu lhe oferecia do que pelas minhas graças já apagadas. Mas, apesar de tudo, eu aceitei aquele fingimento, pois era a única coisa no mundo que ainda me conferia algum calor, um raio de vida. Com ele, eu pude agarrar, pelo menos um pouco, aqueles meus sonhos ridículos da mocidade. Por isso fingi que acreditava – fiz isso por aquela garotinha do passado – e assim, sem defesas, joguei-me em seus braços como um animalzinho friorento (Scego, 2018, p. 108).

O relacionamento dos dois é dúbio. Para Titanic, mesmo sendo uma criança, ele precisa performar como um homem adulto casado. Para Adua, uma mulher na idade madura, é demandado o papel de mãe e de esposa. Ambos sabem que a conjuntura que os une é temporária, pois mesmo casado, o menino flerta com adolescentes de vários países em busca de um território menos inóspito do que a Itália que, na época, era marcado pela presença de *skinheads*.

Titanic é um ser transitório na vida de Adua, um sujeito que perdeu sua Somália e foi ‘jogado’ ao mundo. Edward Said (2003, p. 46) afirma que o “exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”. Ela entende a condição de exílio do menino e o ajuda a buscar um lugar que possa curar sua fratura.

Após ter assistido ao filme pornográfico de Adua, Titanic fica lívido e a relação dos dois passa pelo julgamento machista e misógino do menino que se porta como um homem adulto. Todavia, com o passar dos dias, ele, ao se comportar como uma criança, compreende que Adua também era uma criança. Com isso, o julgamento prévio de Titanic é substituído pelo entendimento das violências que ela vivenciou. O menino percebe que a posição de ambos na pirâmide de relações sociais é mesma: eles são os subalternizados da ordem hegemônica. A partir desse reconhecimento, o relacionamento dos dois passa a ser amoroso em vias *Philia*¹⁰, no sentido platônico grego.

¹⁰ Platão, filósofo grego da antiguidade clássica, reconhecia a existência de sete tipos de amor, a saber: Eros (amor sexual e apaixonado); Philia (amizade, confiança e companheirismo); Storge (pais e filhos); Ágape (é o amor em sentido universal, direcionado à natureza e a Deus); Ludus (amor da conquista sem pretensão de compromisso sério); Pragma (amor sério que visa o compromisso a longo prazo); Philautia (amor próprio) (Burton, 2016).

O desfecho da história dos dois se dá no epílogo do romance quando o menino parte para a Alemanha com a ajuda de Adua. A partida dele é bastante simbólica. Devido a sua infância traumática na qual foi sexualizada e violada constantemente, Adua faz o possível para esconder seu corpo e sua beleza. Ela usa um turbante para que ninguém a note. Na Piazza del Cinquecento, conhecida como praça dos migrantes e onde ela era obrigada por Sissi a se prostituir, uma gaivota branca remove o turbante de Adua:

Aquele branco me cegava. Era a coisa mais linda que já tinha visto na vida. Depois vi o amarelo. A cor estava toda entrecortada. Não sei quando me dei conta de que aquele amarelo cobria as garras de uma ave. Voou sobre mim. E, sem que me desse conta, pegara meu turbante. Arrancou-o com violência.
[...]
“Pegue o tecido, salve o tecido”, disse ao meu Titanic.
Mas meu marido não se mexia.
[...]
“Não, Adua”, respondeu, “não vou detê-la, essa gaivota nos fez um favor. Quisera eu ter tido essa coragem” (Scego, 2018, p. 163).

O turbante era de Zoppe, roubado por Adua no dia que ela saiu da Somália em busca de ser atriz e fugir da violência de seu pai. Ela o manteve durante anos e ele passou a representar uma espécie de escravidão à memória de Zoppe. Adua se arrependia das decisões que tomou quando era criança e se ressentia com a forma como foi tratada pelo pai, mas ao mesmo tempo, o amava por seu pai. Ela almejava seguir em frente, mas não sabia como se libertar do passado, até aquele encontro com a gaivota:

Dele me sobrou somente aquele pano azul, aquele turbante estranho, que até poucas horas atrás por nada no mundo eu tiraria.
Até que aquela gaivota, num gesto, no meio da Piazza del Cinquecento, arrancou-o.
[...]
Era o símbolo da minha escravidão e das minhas antigas vergonhas, aquele turbante.
[...]
Como seguir, agora, sem minha escravidão na cabeça? Como fazer para expiar todas as minhas culpas? (Scego, 2018, p. 165-166).

Desnuda e enfim percebendo que, assim como Titanic, ela também era um sujeito em exílio que possui uma fratura profunda (Said, 2003), Adua vê seu menino da diáspora como um igual. Ela o tira da condição de abjeção ao, enfim, nomeá-lo:

“Ahmed”, perguntei, chamando finalmente meu marido pelo seu nome, “por que você não me ajudou?”
“Claro que eu ajudei”, disse Ahmed com um ar jacosos, “aquela gaivota foi mandada pelos céus.”
“Sério?”
“Sério.”

Ahmed... ai Ahmed, vou sentir a sua falta.
Nunca tinha entendido, não até aquele momento, quanto aquele rapazinho recolhido da estação me amava (Scego, 2018, p. 166).

Ahmed, antes de partir, ajuda Adua novamente. Ele a mostra que ela é a única detentora de sua própria história, a protagonista de seu tão sonhado filme:

Ahmed me deu até um presente, imagina só.
“Esse eu comprei pra você”, disse, “não queria ir embora sem lhe dar um presente.”
Eu um pacote grande.
Rasguei o papel amarelo.
Foi maravilhoso ver que meu marido, porque naquele momento ainda o era, comprara uma filmadora para mim.
[...]
Ahmed me abraçou no meio daquele caos capitolino.
E depois me disse: “Agora você poderá filmar o que quiser, agora poderá narrar a si mesma, como quiser” (Scego, 2018, p. 166).

Ao partir em busca de um lugar que possa sanar o seu sentimento de exílio, Ahmed mostra à Adua que ela pode fazer o mesmo. Ele dá um novo sentido ao que o cinema significa na vida da protagonista. Assim, o que antes era tido como um representante das violências e abusos que vivenciou, passa a ser um caminho para a sua emancipação, um caminho em meio ao exílio dentro de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, objetivamos discutir como o romance *Adua* (2018), de Igiaba Scego, explora as complexidades da diáspora e suas implicações na vida de personagens negros em diferentes contextos históricos. A análise destacou como a narrativa entrelaça as trajetórias de Zoppe, Adua e Titanic para abordar questões como violência racial, colonialismo, opressão de gênero e as dificuldades da imigração moderna. Em Zoppe, observamos o impacto do colonialismo italiano e do fascismo na construção de um rígido posicionamento anticolonial, que influenciou diretamente a criação de sua filha. Em Adua, testemunhamos os efeitos intergeracionais de um passado violento, que a leva a buscar na Itália uma liberdade ilusória, apenas para encontrar novas formas de opressão. Já Titanic representa a geração atual de refugiados, invisibilizados e tratados como corpos descartáveis, ainda lutando contra a abjeção social.

A obra de Scego, ao articular diferentes momentos históricos – do colonialismo à crise migratória contemporânea – expõe as raízes e as consequências persistentes de sistemas opressivos. Adua, personagem central, é o reflexo das tensões entre herança

cultural, opressão patriarcal e racismo estrutural. Sua relação com Titanic, embora marcada por conveniência mútua e conflitos, também oferece um espaço para empatia e reconhecimento. Titanic, inicialmente tratado como um símbolo do fracasso e da violência colonial, ganha nome e humanidade ao ser reconhecido como Ahmed, um gesto que simboliza a superação parcial da abjeção e o início de uma compreensão mais profunda entre os dois. Ao mesmo tempo, o presente simbólico da filmadora destaca a importância da autonomia narrativa, oferecendo a Adua a possibilidade de ressignificar seu passado e projetar um futuro menos marcado pela submissão.

Por fim, *Adua* (2018) transcende o caráter de denúncia ao se afirmar como uma obra de resistência e transformação. Ao dar voz a personagens subalternizados pela ordem hegemônica, Scego desafia as narrativas eurocêntricas e patriarcais, promovendo uma literatura que reflete a pluralidade de vivências e perspectivas. A relação de Adua com o cinema – inicialmente instrumento de exploração e, posteriormente, símbolo de emancipação – refrata o potencial transformador da arte e da narrativa. Assim, *Adua* não apenas retrata as fraturas causadas pelo exílio e pela diáspora, mas também aponta caminhos para a reconstrução e para a reconexão com a própria identidade, reafirmando o poder da literatura como espaço de resistência e criação de novos horizontes.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALVES, Érica Fernandes. *Diáspora: resistência e revide em Ilha Pequena (2004), de Andrea Levy*. 2010. 197fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- BURTON, Neel. 25 de jun, de 2016. *These Are the 7 Types of Love*. Disponível em: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/hide-and-seek/201606/these-are-the-7-types-love>. Acesso em: 14 de abr. 2024.
- COHEN, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. Washington: UCL Press, 1998.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Lígia M. Pondé. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GLISSANT, Édouard. Introdução à uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. 2º ed. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- KANT, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Norderstedt: Hansebooks, 2017.
- KIMBANDA, Rufino Waway. Excisão como iniciação sexual e religiosa em mulheres negro-bantu. *Revista de Estudos da Religião*, v. 1, p. 116-129, 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/rever/rv1_2006/p_kimbanda.pdf>. Acesso em 08 de mar. de 2024.
- LORDE, Audre. Age, race, class, and sex: Women redefining difference. *Cultural Politics*, v. 11, p. 374-380, 1997.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- PAULI, Murray. *Song in a Weary Throat: an American Pilgrimage*, Nova York: Harper and Row, 1987.
- PONDÉ, Glória. Releituras do feminino na literatura infantil. *VIDYA*, v. 16, 2000.
- REIS, Michele. *Theorizing Diaspora: Perspectives on “Classical” and “Contemporary” Diaspora*. *International Migration*, Oxford, V, 42, n.2, p. 41-54, 2004.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCEGO, Igiaba. *Adua*. Trad. Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018.
- ZILBERMAN, Regina. Introduzindo a literatura infanto-juvenil. *Perspectiva*, v. 2, n. 4, p. 98-102, 1985.

Recebido em: 23/02/2025

Aceito em: 17/04/2025

Natacha dos Santos Esteves: é doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, na área de concentração Estudos Literários. Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá UEM, na área de concentração Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades, com a dissertação intitulada “The hate u give: racismo sistêmico e resistência no romance pós-colonial de Angie Thomas”.

Wilma dos Santos Coqueiro: é doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Docente associada do Colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná/campus de Campo Mourão. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC). Possui pesquisas científicas publicadas sobre literatura brasileira, literatura de autoria feminina, literatura afro-brasileira e literatura e ensino.

Um novo sistema literário se consolida: uma análise das obras de escritoras negras entre 2003 e 2023

A New Literary System Takes Shape: An Analysis of the Works of Black Women Writers Between 2003 and 2023

Virgínea Novack

Pontifícia Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

novack.virginea@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3089-3298>

Gabriel Chagas

Marist University – New York

gabriel.chagas19@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1681-8347>

RESUMO

Com a aprovação das leis 10.639/2003 (ensino de história e cultura afro-brasileira) e 12.711/2012 (cotas), a discussão racial no Brasil assumiu novos contornos. Neste artigo, analisamos o período entre 2003 e 2023, sugerindo que houve nessas décadas a consolidação de um novo sistema literário de mulheres negras no Brasil. Pretendemos, com isso, contribuir para a compreensão da literatura contemporânea do país sob a perspectiva de raça e gênero, explorando a hipótese de que tais avanços sociais culminaram na consolidação de um novo sistema literário composto por mulheres negras. A partir do portal *LiterAfro*, utilizamos o método quantitativo para construir uma base de dados a respeito da produção de autoras negras nas duas primeiras décadas do século XXI. Nosso estudo segue a tradição teórica da decolonialidade, sustentando-se também na crítica literária afro-brasileira e nos estudos interseccionais.

Palavras-chave: literatura brasileira, feminismo negro, autoria de mulheres negras, decolonialidade, interseccionalidade.

ABSTRACT

With the approval of Laws 10.639/2003 (teaching of Afro-Brazilian history and culture) and 12.711/2012 (affirmative actions), the racial discussion in Brazil took on new dimensions. This article analyzes the period between 2003 and 2023, suggesting that these decades witnessed the consolidation of a new literary system formed by Black women in Brazil. We aim to contribute to the understanding of contemporary Brazilian literature from the perspectives of race and gender, exploring the hypothesis that these social advancements have culminated in the establishment of a distinct literary system led by Black women authors. Drawing on the *LiterAfro* portal, we applied a quantitative method to build a database on the works of Black female authors in the first two decades of the

21st century. Our study follows the theoretical tradition of decoloniality and is grounded in Afro-Brazilian literary criticism and intersectionality.

Keywords: Brazilian literature, Black feminism, Black women authorship, decoloniality, intersectionality.

INTRODUÇÃO

A literatura afro-brasileira tem se consolidado como um campo fundamental para a compreensão das dinâmicas culturais, históricas e sociais do Brasil, mas, ao longo dos séculos, sofreu com o apagamento sistemático das vozes negras, especialmente das mulheres. No contexto atual, marcado por um movimento crescente de valorização da cultura e da identidade negra, a Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas, e a Lei de Cotas (2012), que ampliou o acesso de pessoas negras ao ensino superior, desempenham papéis decisivos na transformação do cenário literário e acadêmico.

Para desenvolvermos nossa reflexão realizamos uma pesquisa bibliográfica com o objetivo de revisar os principais debates e avanços teóricos sobre literatura afrobrasileira, de modo a denunciar o apagamento de escritoras negras; apresentar as contribuições de críticas literárias negras no deslocamento da ideia de “literatura afrofeminina” para “autoria de mulheres negras”, bem como os principais debates relativos aos projetos literários dessas escritoras e, por fim, oferecer uma análise das informações sobre escritoras negras brasileiras no portal *LiterAfro* a fim de comprovar a tese de que há um sistema literário de escritoras negras se consolidando.

Para isso, com o objetivo de analisar a consolidação de um sistema literário afrocentrado de escritoras, especialmente a partir de 2014, contexto da aprovação da Lei de Cotas (2012), construímos uma base de dados a partir das informações apresentadas no portal *LiterAfro* (<http://www.letas.ufmg.br/literafro/>). Para consolidar a base, elegemos o recorte de escritoras com obras publicadas entre 2003 e 2023. Argumentamos, assim, que a Lei 10.639/03 foi o momento inicial de consolidação de um novo sistema literário, uma vez que afetou todos os espaços de ensino. A partir disso, foram selecionadas 50 escritoras negras brasileiras, totalizando 170 publicações. Nesse momento, o interesse da pesquisa é compreender o perfil das escritoras negras no Brasil (idade, origem, escolaridade) e analisar o tipo de literatura (em especial, gêneros literários — poesia, infantojuvenil, romance, conto, crônica, dramaturgia e cordel), bem como o

modo de circulação e interação com variados públicos leitores. Com esses dados, almejamos demonstrar que essas mulheres compõem hoje um sistema literário próprio de produção e circulação.

UM SISTEMA LITERÁRIO AFRO-BRASILEIRO

A literatura negra tem gerado múltiplos debates acadêmicos nas primeiras décadas do século XXI. Dentre os temas mais explorados, estão as discussões sobre autoria negra, o papel dos leitores negros e brancos e as marcas literárias afrocentradas nesses textos. Nesse sentido, pensando na historicidade desse debate, propomos três momentos de formação da literatura afro-brasileira. Por esse motivo, investigamos a construção da ideia de literatura negra (Bernd, 1988), literatura negro-brasileira (Cuti, 2010) e literatura afrobrasileira (Duarte, 2011), somando-os as reflexões de Domício Proença Filho (2004). Nesse sentido, o trabalho comparativo de Zilá Bernd em *Introdução à literatura negra* (1988) evidencia as gritantes diferenças entre escritores negros e brancos, isto é, autores brancos tendem a ganhar mais notoriedade que seus pares negros ao criarem personagens negros, como os casos de Luiz Gama e Castro Alves. Esse pensamento é ainda corroborado por Domício Proença Filho em *A trajetória do negro na literatura brasileira* (2004) ao assumir que existem produções que colocam o negro como objeto (geralmente autores brancos) e o negro como sujeito (geralmente autores negros). No primeiro caso, há estereotipização das personagens negras, enquanto no segundo há uma representação voltada à experiência negra em si.

Denominamos o primeiro momento como “pré-formativo” para abarcar obras situadas entre o século XIX e meados do XX. Esse grupo de autores produziu suas obras de forma isolada, ou seja, antes da consolidação de um sistema afro-brasileiro. Assim, a principal marca desse momento é a existência de autores cujas obras foram valorizadas por um viés antirracista depois de suas mortes. Alguns exemplos são o resgate de Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis, assim como a abordagem crítica em perspectiva afrocentrada de Cruz e Souza, Machado de Assis, Lima Barreto e Ruth Guimarães.

Intitulamos o segundo momento como “formativo”, o qual se inicia a partir da década de 1970 com a organização de coletivos literários negros.¹ A partir dessa década, também marcada pela eclosão do movimento negro norte-americano e de independências africanas, escritores e escritoras negras no Brasil passam a confrontar, de maneira sistematizada, os referenciais racistas do cânone literário. Há nesse movimento uma aproximação com o movimento político, fazendo com que a literatura (principalmente a poesia) se centre na reivindicação de direitos. Em 1978, surge o Movimento Negro Unificado (MNU), o que também influencia a insurgência de grupos de escritores negros, tais como *Grupo Palmares* (1971), *Quilombhoje* (1980), *Negrícia* (1982) e *Grupo Gens* (1982). Em paralelo a esses coletivos, inauguram-se as primeiras editoras negras— Editora Pallas (1975) e Mazza Edições (1981). Além disso, é o contexto em que emergem os *Cadernos Negros* (responsabilidade do *Quilombhoje*) e várias coletâneas de autores negros, como *Axé: Antologia de poesia Negra contemporânea* (1982), organizada por Paulo Colina. Nessa geração, percebemos também que escritores e escritoras afro-brasileiras objetivam participar da literatura brasileira tida como “oficial”, o que fica evidente no exercício teórico de Cuti de definição da literatura negro-brasileira.

O terceiro momento se chama “contemporâneo” e iniciou-se na virada do século XX para o XXI. Fortemente relacionado à Lei 10.639/03 (2003), sobre o ensino de história e cultura afro-brasileira, assim como a revolucionária Lei de Cotas (2012), propomos em nossa historização que tal grupo assume um novo perfil. Embora o tema da negritude se mantenha, essa geração de autores se preocupa menos com a resposta à tradição eurocêntrica branca e mais com o diálogo com leitores negros. Isso se dá, principalmente, pelo aumento do contingente de leitores negros nas universidades em virtude de tais políticas públicas. Consequentemente, surge também uma crítica literária especializada em obras afro-brasileiras, como é o caso dos conceitos de *Orality* (2003), de Leda Maria Martins, e *Escrivência* (2007), de Conceição Evaristo. Também surgem na segunda década do século XXI obras nas quais as categorias teóricas em questão se complexificam, tais como o argumento de Cuti em *Literatura negro-brasileira* (2010), em contraste à reflexão de Eduardo de Assis Duarte em *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2011). Por um lado, Cuti sugere que o termo mais adequado para definir a produção de autores negros seja literatura negro-brasileira, pois evidencia um sujeito

¹ Menciona-se aqui a *Tipografia Fluminense Brito & C* e *Tipografia Dous de dezembro* – Francisco de Paula Brito como espaços de resistência literária já no século XIX. No entanto, é no final do século XX que esses espaços se ampliam e começam a consolidar um sistema literário afrobrasileiro.

material e político, enquanto também o situa na realidade brasileira. Por outro lado, Assis Duarte defende a ideia de literatura afro-brasileira de modo a situá-la como resultado da diáspora africana, enfatizando a ancestralidade de sujeitos racializados no Brasil como processo de devir histórico. Assim, a multiplicidade de conceitos, inclusive divergentes, que emergem nos primeiros vinte anos do século XXI aponta para a complexificação do campo de estudos afro-brasileiros como característica central do momento contemporâneo desse sistema.

No entanto, as escritoras mulheres ainda figuram como minoria no estudo teórico dessa literatura. No caso de Zilá Bernd (1988), a análise está centrada exclusivamente em escritores homens: Luiz Gama e Castro Alves, assim como Jorge de Lima e Lino Guedes. No estudo de Domício Proença Filho (2004) sobre a trajetória do negro na literatura, surgem 6 mulheres dentre os 88 escritores e organizadores de coletâneas (Auta de Sousa, Aline França, Carolina Maria de Jesus, Geni Guimarães, Miriam Alves e Maria da Paixão). Por fim, no *corpus* de Cuti (2010), há apenas 5 mulheres entre os 20 escritores mencionados (Serafina Machado, Maria Firmina dos Reis, Geni Guimarães, Elisa Lucinda e Cristiane Sobral).

Essas mulheres não são apresentadas como uma coletividade específica e em nenhum desses trabalhos há grandes menções ao fato de serem/existirem mulheres na literatura afro-brasileira, o que, em certo sentido, estimula o próprio apagamento das escritoras negras. Por outro lado, a crítica literária feminista igualmente não tem se debruçado sobre a escrita de mulheres negras enquanto um conjunto sistemático de obras. Logo, embora a intelectualidade acadêmica tenda a não compreender quaisquer mulheres como participantes da história literária brasileira, o pacto da branquitude (Bento, 2022) faz com que escritoras negras sejam duplamente apagadas como sujeitos de enunciação que formatam essa tradição cultural. Na verdade, como sugere María Lugones (2020), essa é uma realidade complexa e multifacetada, visto que homens racializados tendem a identificarem-se com as estruturas de privilégio do patriarcado e, assim, também demonstram indiferença às mulheres racializadas.

Tal abordagem crítica enquadra a literatura de mulheres negras como de menor relevância para o arcabouço literário nacional. Portanto, argumentamos que, até o começo dos anos 2000, tanto a crítica literária afro-brasileira quanto a crítica literária feminista, relegam a produção de mulheres negras ao segundo plano, ofuscando suas muitas contribuições. Por esse motivo vale questionar: qual espaço para a escrita de mulheres

negras no debate acadêmico? De que forma essas autoras compõem hoje um sistema literário?

UM SISTEMA LITERÁRIO DE ESCRITORAS NEGRAS: QUESTÕES PARA O DEBATE

Até o começo dos anos 2000, não foram comuns as análises sistemáticas sobre a produção literária de mulheres negras no Brasil. No entanto, com o ingresso de mais mulheres negras nas universidades e a consolidação de grupos de pesquisa focados em suas produções, tem crescido o número de trabalhos de fôlego que buscam compreender essas literaturas.

Por esse motivo, o percurso teórico de nosso artigo se constrói em torno dos seguintes conceitos: *Literatura negra feminina* (Alves, 2010; Souza, 2017) e *Literatura afrofeminina* (Santiago, 2012). Como se vê, a discussão entre “negro” e “afro” como categorias de análise se mantém presente no estudo da autoria feminina. Somadas a essas reflexões, alguns outros textos apresentam novos termos para o debate. É o caso de *Vozes literárias de escritoras negras* (Santiago, 2012) e *Corpo de romance de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada* (Miranda, 2019), dois grandes projetos de compreensão da literatura negra escrita por mulheres.

Essas publicações mais recentes indicam um movimento de abandono do adjetivo “feminina” em prol de expressões como “escritoras negras”, “autoras negras” e “poetas negras”, ou seja, utiliza-se o substantivo relativo a sua função literária (escritora, autora, poeta) com o adjetivo “negra” com função de descrição. Em outras palavras, há uma espécie de abandono do debate abstrato “é ou não é literatura” e assume-se que sim, visto que essas mulheres negras adotam a denominação de escritores, autores e poetas e, por consequência, “participam da literatura”. Assim, embora o recorte temporal ainda seja curto, é possível assumir que há um momento de mudança histórica no uso de tais significantes, ou seja, até o final da primeira década do século XXI há um uso mais frequente do termo “feminina” qualificando um tipo de literatura produzida por escritoras negras, enquanto nos primeiros anos da segunda década do século XXI parece haver uma consolidação dessa literatura.

Tal mudança diz respeito ao movimento de uma posição de objeto para a condição de sujeito, como sugere bell hooks (2019) em sua teorização sobre raça e gênero. Assim, a representação estereotipada de mulheres negras — tradicionalmente feita por homens

brancos, tais como Aluísio de Azevedo e Jorge Amado — é questionada por autoras negras que repensam essa representação de origem colonial. Para Florentina de Souza,

A leitura de vários exemplos da textualidade brasileira, literária ou não, aponta para uma percepção do corpo da mulher negra como este objeto do prazer sem culpa para os homens brancos, do prazer primitivo, prazer livre das amarras da tradição judaico-cristã no qual a mulher negra figura apenas como objeto de consumo e de satisfação do homem (Souza, 2008, p. 106).

Souza ilustra seu exemplo a partir do caso de Sara Batmamann, uma mulher negra exposta em Paris e Londres ao longo do século XIX, como “atração” devido às suas formas corporais “exóticas”. Tal fenômeno atesta a objetificação do corpo da mulher negra, o que gerou consequências sensíveis em sociedades pós-coloniais. Nesse sentido, a enunciação dessas autoras torna-se uma tentativa de rompimento com tais ideias estereotipadas. Em outras palavras, a emergência sistematizada de escritoras negras coincide com o surgimento de narradoras e eu-líricos no feminino negro, os quais coincidem com as identidades das escritoras e seus pontos de vista. Florentina de Souza adiciona ainda a esse debate uma importante informação com relação às históricas representações de mulheres negras em comparação às mulheres brancas desde o século XIX, ao assumir que as heroínas românticas eram exemplos de pureza e honestidade, sendo representadas com descrições “brancas”. Contudo, “mesmo quando as convenções estéticas hegemônicas já não eram românticas, as mulheres negras continuavam sendo representadas como servas, prostitutas ou irresponsáveis e devassas” (Souza, 2008, p. 109).

Além disso, a participação feminina na literatura negra contemporânea representa não apenas uma renovação da escrita, mas também uma tentativa de superar as barreiras impostas pela discriminação social de raça e gênero, evidenciando um projeto literário cujo intuito é afirmar suas vozes e identidades. Desse modo, “o eu individual interpreta quase sempre o eu coletivo e sua poesia transforma-se numa convocação às mulheres da comunidade negra: a luta contra a reificação da mulher” (Bernd, 1989, p. 142), ou seja, as escritoras negras não estão propondo com isso uma espécie individual de empoderamento, mas uma ressignificação coletiva de padrões que o racismo insistiu em utilizar para menosprezar mulheres negras. Miriam Alves parece concordar com essa visão ao assumir que

Rompe-se, neste ato, com a parcialidade que é falar de literatura feminina (ou escrita por mulheres) sem levar em conta a amplitude das vivências relatadas pelas afrodescendentes. Não se trata de mera divisão temática somente, mas de

um chamado à revisão de conceitos, não só literários, mas de transformações da sociedade brasileira no cerne da mentalidade patriarcal subjacente, nascida claramente na instituição de um sistema escravocrata (Alves, 2010-2011, p. 188).

Por esse motivo, embora a ferramenta escolhida pelas escritoras seja *estética*, isto é, a literatura, há também um compromisso político de revisitar o papel relegado à mulher negra na sociedade brasileira. Isso se dá por uma perspectiva crítica de desconstrução de estereótipos, bem como pela elaboração de novos referentes para a construção de um mundo não pautado em valores racistas e patriarcais. Nesse movimento, escritoras negras tendem a evidenciar um local social específico, cujo ponto de vista não se equipara ao do homem negro, tampouco ao da mulher branca, resultando numa forma particular de diálogo tanto com homens negros, quanto com o feminismo branco. Afinal, “estas identidades que podem parecer, a espectadores apressados em conclusões, um cordão de isolamento entre as mulheres brancas e negras, é na verdade um chamado para a consciência da complexidade da divisão social do papel da Mulher” (Alves, 2010-2011, p. 187).

Em síntese, os debates literários contemporâneos consideram a centralidade da mulher negra no estudo de obras por elas escritas. Não se trata, porém, de um debate exclusivamente focado em representação. É, na verdade, assumir a literatura escrita por mulheres negras como forma de elaboração de sujeitos epistemológicos e ontológicos. Tais autoras complexificam a realidade brasileira ao marcar literariamente os papéis aos quais são relegadas ao mesmo tempo que sensibilizam suas leitoras, de modo a tanto convidar outras mulheres negras a somarem-se ao campo literário quanto sugerir uma reflexão antirracista às mulheres brancas e aos homens brancos e negros.

Esse movimento tensiona a tradição literária que historicamente representa a mulher negra de modo exotizado e sexualizado (Rita Baiana, Gabriela Cravo e Canela, Nêga Fulô, etc). As escritoras negras apropriam-se dos seus corpos, como Florentina de Souza (2007) afirma, aludindo positivamente a suas peles e cabelos, por exemplo. Não como marcas de sua sexualidade, mas como marcas de suas existências individuais e coletivas, relacionando-se à significante de positividade e beleza, o que raramente acontecia na tradição literária do Brasil. Para realizar tais operações, escritoras negras com frequência partem de exemplos históricos, como o poema “Mahin Amanhã”, de Mirian Alves, ou *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves — ambos alusivos à vida e ao legado de Luiza Mahin. Contudo, também utilizam referenciais contemporâneos,

motivados pela luta coletiva ao mesmo tempo que se constituem enquanto sujeitos sensíveis, críticos e (auto)reflexivos, que amam, odeiam, temem e lutam.

Ana Rita Santiago também contribui para esse debate com *Vozes literárias de escritoras negras* (2012), em que a pesquisadora analisa a obra de Angelita Passos, Aline França, Elque Santos, Fátima Trinchão, Jocélia Fonseca, Mel Adún, Rita Santana e Urânia Munzanzu. Esse tipo de levantamento coletiviza a produção de mulheres negras de modo a consolidar um sistema literário próprio.

Outro projeto que teve igualmente um objetivo de recuperação literária do povo negro é *Literatura e afrodescendência no Brasil*, projeto coletivo, organizado por Eduardo de Assis Duarte. Essa iniciativa contou com 65 pesquisadores e produziu nos 3 primeiros volumes informações biográficas, vida literária, estudo crítico e fragmentos dos escritores e escritoras selecionados. Posteriormente, publicou-se um quarto volume com entrevistas e reflexões mais amplas sobre literatura afro-brasileira. Esse extenso projeto reverbera nosso argumento em relação à consolidação de um sistema literário feminino afro-brasileiro, visto que, a partir de 1930, há um aumento de 50% na participação feminina (Duarte, 2011, p. 38).²

Fernanda Miranda (2019) enfoca a produção romanesca em sua pesquisa, realizando um exercício de reconhecimento de relações (e diferenças) na produção literária de escritoras negras. Essa premiada tese teve como objetivo *encruzipilhar* escritoras de modo a “tornar visível o *corpus* [de escritoras negras], e, por meio da leitura comparada, afirmá-lo como conjunto [...]” (Miranda, 2019, p. 11). Miranda explora as diversas divergências entre essas autoras, mas argumenta que existe nessa pluralidade um sistema literário. Por isso, é crucial observar o movimento inédito da tese escrita por Fernanda Miranda de analisar os romances³ escritos por 8 mulheres negras ao longo dos três últimos séculos da literatura brasileira. São elas: Maria Firmina dos Reis, Ruth

² No volume 1, encontram-se as seguintes escritoras: Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza, Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Laura Santos e Ruth Guimarães. Já no volume 2, Mãe Beata de Yemonja, Maria Helena Vargas, Francisca Souza da Silva, Conceição Evaristo, Lourdes Teodoro, Geni Mariano Guimarães, Aline França, Cyana Leahy-Dios. Por fim, no 3 volume: Sônia Fátima da Conceição, Miriam Alves, Leda Maria Martins, Heloisa Pires Lima, Lia Vieira, Esmeralda Ribeiro, Jussara Santos, Ana Cruz, Cidinha da Silva, Ana Maria Gonçalves e Cristiane Sobral, totalizando entre os três volumes 25 escritoras negras escrevendo durante os séculos XIX, XX e XXI.

³ São analisados os seguintes romances: *Úrsula* (1859), *Água funda* (1946), *Pedaços da fome* (1963), *Negra Efigênia, paixão de senhor branco* (1966), *A mulher de Aleduma* (1981), *As mulheres de Tijucopapo* (1982), *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Um defeito de cor* (2006).

Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Anajá Caetano, Aline França, Marilene Felinto, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves.

Em outras palavras, a clássica pergunta de Gayatri Spivak (2010) sobre o subalterno poder ou não falar já está superada na crítica literária brasileira, uma vez que, como se percebe, mulheres negras têm falado há pelo menos dois séculos. Há sem dúvidas uma história apagada, que vem sendo reconstruída, mas há um presente em que pouco se sabe ainda sobre o que significa no Brasil ser uma escritora negra. Por isso, este artigo almeja conhecer o perfil da escritora negra brasileira, buscando tanto dados biográficos quanto dados de produção e circulação literária entre 2003 e 2023. Na análise a seguir, buscaremos responder questões como: Quem são as mulheres negras que estão fazendo literatura hoje? Onde nasceram e onde vivem? Onde estudaram ou onde aprenderam a ser escritoras? Quais livros e quando publicaram? Por quais editoras? Quais gêneros mais escrevem?

UM SISTEMA LITERÁRIO DE ESCRITORAS NEGRAS: UMA ANÁLISE DE 2003 A 2023

Sem negar a necessidade de recuperação histórica de escritoras negras apagadas, essa análise repousa sobre a literatura contemporânea, algo que convencionamos chamar de terceiro momento da literatura afro-brasileira. A criação da Lei 10.639/03 é crucial para evidenciar a cultura e a literatura afro-brasileira, além da Lei de Cotas (2012), a qual ampliou o ingresso da população negra ao nível superior. Soma-se a isso, a criação da editora especializada na literatura produzida por mulheres negras, Editora Mjiba,⁴ em 2012, assim como a publicação de várias coletâneas de escritoras negras em 2011⁵. Além disso, ainda, vale mencionar a publicação de dois romances de escritoras negras que recebem o prêmio São Paulo de literatura de 2024, sendo uma do Rio Grande do Sul, Eliane Marques, com *Louças de família* (2023) e outra da Bahia, Luciany Aparecida, com *Mata Doce* (2023). Interessante perceber, contudo, que ambas foram publicadas por editoras sudestinas (respectivamente Autêntica de Belo Horizonte e Alfaguara do Rio de

⁴ <https://literatura-negra-feminina.lojaintegrada.com.br/>

⁵ São elas: *Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileiras*, que saiu pela Bazar do Tempo, organizada por Júlio Ludemir, *Quilombellas americanas* (em dois volumes), organizada por Ana Rita Santiago, Cláudia Santos e Mel Adún, pela editora Ogum's Toques Negros, *Poetas negras brasileiras*, organizada por Jarid Arraes publicada pela Editora de Cultura de São Paulo, *Literatura negra feminina: poemas de sobre(vivência)*, organizada por Elizandra Souza e Iara Aparecida, publicada pela editora Mjiba.

Janeiro), o que aponta para um mercado editorial ainda geograficamente concentrado no eixo Rio-São Paulo-Minas Gerais.

Assim, o foco adotado aqui parte da questão da autoria, mais especificamente das escritoras selecionadas para participarem do projeto *LiterAfro*, o portal de literatura afro-brasileira, presente na Internet desde 13 de dezembro de 2004, sediado no NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade –, da Faculdade de Letras da UFMG. Partindo das autoras, foi possível rastrear a sua produção (quantidade de livros publicados e principais gêneros literários) e identificar uma espécie de geografia da circulação literária negra brasileira, construindo um banco de dados.

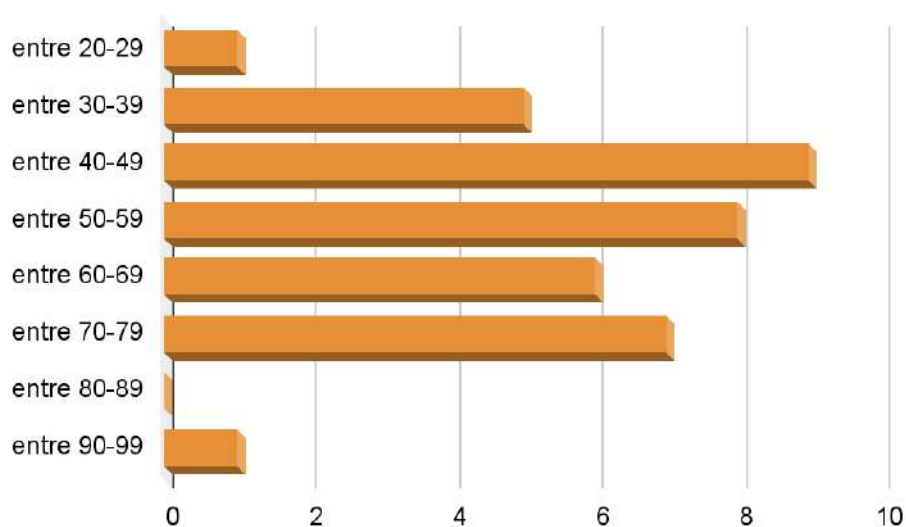
Foram selecionadas 50 escritoras que atendiam ao critério de terem publicado pelo menos um livro inédito e individual entre 2003 e 2023. Dentre as escritoras selecionadas citam-se Aidil Araújo Lima, Alcidéia Miguel, Alzira dos Santos Rufino, Ana Cruz, Ana Fátima, Ana Maria Gonçalves, Carmen Faustino, Cidinha da Silva, Conceição Evaristo, Consuelo Dores Silva, Cristiane Sobral, Cyana Leahy-Dios, Débora Garcia, Elaine Marcelina, Eliana Alves Cruz, Eliane Marques, Elisa Pereira, Elizandra Souza, Esmeralda Ribeiro, Fernanda Bastos, Geni Guimarães, Heleine Fernandes, Heloisa Pires Lima, Inaldete Pinheiro de Andrade, Jenyffer Nascimento, Jussara Santos, Kiusam de Oliveira, Lia Vieira, Lílían Paula Serra e Deus, Lilian Rocha, Livia Natália, Lu Ain-Zaila, Lubi Prates, Luciany Aparecida, Madu Costa, Mãe Stella de Oxóssi, Mel Adún, Mel Duarte, Miriam Alves, Natasha Felix, Neide Almeida, Nina Rizzi, Nívea Sabino, Oluwa Seyi, Patrícia Santana, Raquel Almeida, Rita Santana, Sandra Menezes, Tatiana Nascimento e Zainne Lima.

Embora Carolina Maria de Jesus e Ruth Guimarães estivessem originalmente nessa listagem, as escritoras foram excluídas, pois suas obras publicadas depois de 2003 tratavam-se de reedições e, na seleção realizada para essa pesquisa, optamos por analisar apenas produções inéditas, apesar do interesse por parte do mercado editorial em reeditar textos de escritoras negras. Isso porque nos dedicamos nesta investigação a consolidação contemporânea de um sistema literário afrofeminino no Brasil. Essas não são *todas* as escritoras negras brasileiras, mas as escritoras reconhecidas pelo portal *LiterAfro* até o momento como escritoras representativas da literatura afro-brasileira. Por fim, escritoras que publicaram exclusivamente em coletâneas e antologias, mesmo depois de 2003, também foram deixadas de fora, uma vez que a intenção desta pesquisa foi a de observar a produção individual. Como mencionamos, no entanto, a produção coletiva é crucial no

estabelecimento da literatura negra, o que se reverbera, por exemplo, nos conceitos de *Escrevivência* e *Oralidade*.

A partir dos recortes mencionados, então, foi possível construir um banco de dados de 50 escritoras, dentre as quais 37 tiveram seu ano de nascimento identificado e 13 não, de acordo com dados do site em análise. A maioria das escritoras nasceu durante a ditadura civil-militar brasileira, tendo visto em sua juventude a força do Movimento Negro. Esse recorte etário demonstra que o perfil da escritora negra no Brasil destoa da imagem comumente disseminada de uma idosa contadora de histórias, ao passo que também se afasta da jovem em início de carreira, como as atuais *slammers*. Ainda que ambos os grupos existam e tenham relevância central na literatura afro-brasileira hoje, a maioria das mulheres negras que publicam no Brasil estão entre 40 e 59 anos, como demonstra o gráfico abaixo:

Gráfico 1 - idade das escritoras

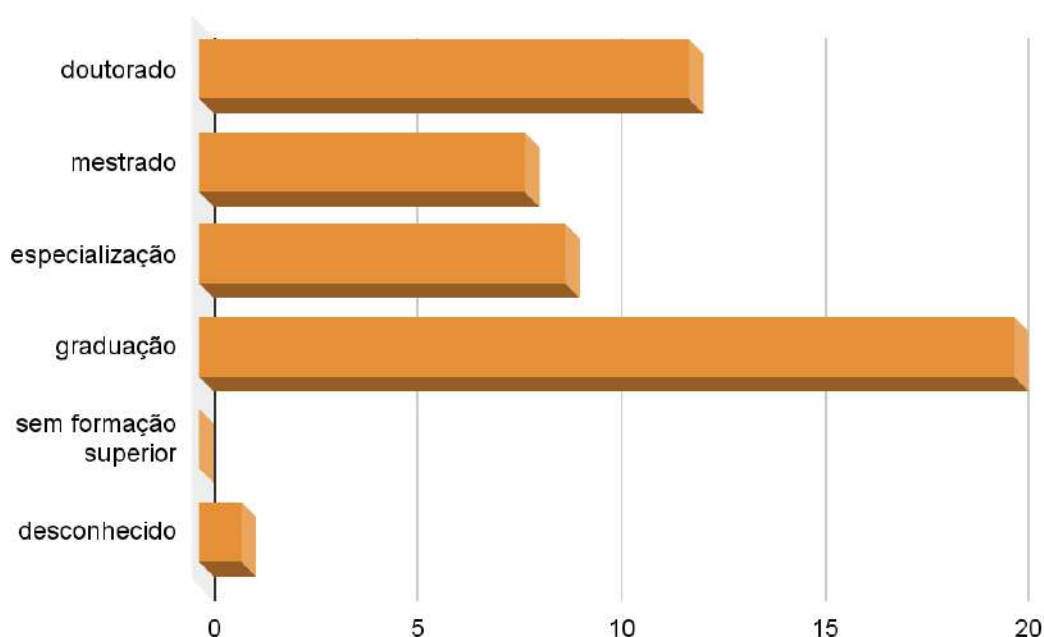


Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Soma-se à questão da idade o fator de formação acadêmica destas escritoras, todas as quais, com exceção de uma autora não-identificada, possuem formação em nível superior, sendo 20 delas graduadas, 9 com especialização completa, 8 mestras e 9 doutoras. Isso significa dizer que as escritoras negras possuem um alto grau de formação acadêmica, contrariando o estereótipo de escritora moradora das favelas e pouco instruída, por exemplo. Portanto, a consolidação do sistema literário que aqui investigamos está intimamente relacionado à expansão do ensino superior, algo que

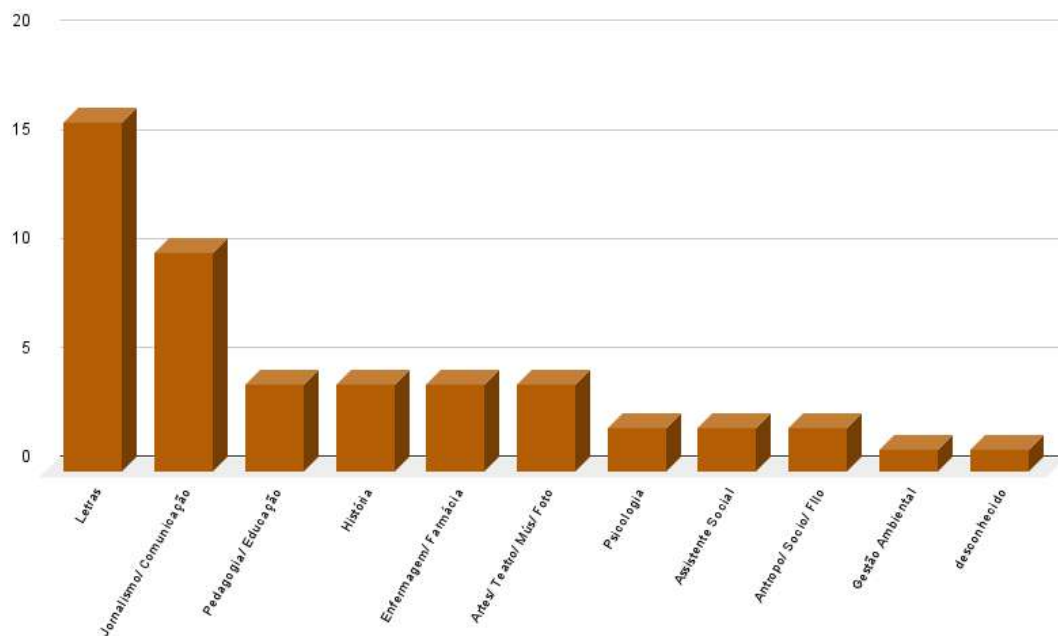
reverbera a tendência histórica de sujeitos negros se apropriarem da educação formal como ferramenta de emancipação. Tal é o caso, por exemplo, de Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis desde o século XIX.

Gráfico 2 - Formação das escritoras



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

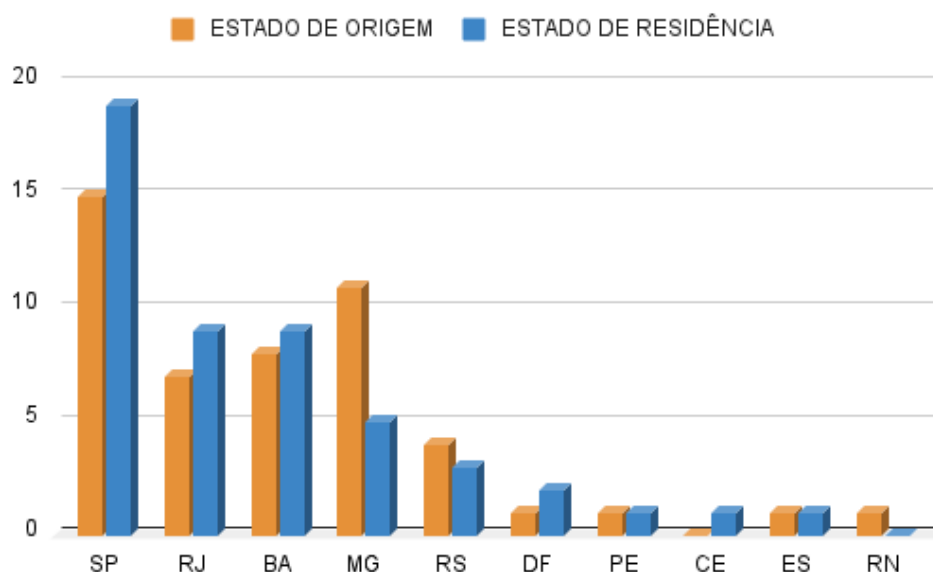
Ainda é relevante relatar que a área de formação da maioria destas escritoras está vinculada a cursos superiores e de pós-graduação em Letras, Comunicação Social e Artes (30 escritoras no total), seguido das áreas da saúde em cursos como Enfermagem, Farmácia, Psicologia e Assistência social (10) e, por fim, são formadas em áreas de Pedagogia/Educação, História, Antropologia, Filosofia e Sociologia (10). Logo, essas autoras estão ligadas em primeiro lugar à comunicação e às artes e, em segundo, às áreas do cuidado e às docências, o que pode refletir um projeto coletivo do cuidado social. O gráfico a seguir apresenta detalhadamente, por curso, a formação das escritoras:

Gráfico 3 - Área de formação das escritoras

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Por fim, ainda no que diz respeito aos dados biográficos destas escritoras, vale o reconhecimento geográfico de sua circulação. O gráfico a seguir, no entanto, divide-se em duas colunas, sendo a primeira o estado de nascimento das escritoras (laranja) e o segundo o estado de residência em 2024 (azul). Essa análise teve fundamentalmente dois objetivos: o primeiro de reconhecimento de uma tendência do próprio *corpus* em análise, isto é, de onde são as escritoras negras apresentadas neste estudo. Iluminar o recorte também ajuda a evidenciar as ausências em vários estados brasileiros, uma vez que a maioria das escritoras se concentra nos estados da Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, o que não causa estranhamento dada a construção colonial do Brasil. Vale ainda comentar que o projeto *LiterAfro* está sediado em Minas Gerais, o que certamente possibilita um maior acesso à produção de escritoras nascidas nesse estado. No entanto, o que é possível perceber na coluna azul é que muitas escritoras nascidas em Minas Gerais acabam migrando para outros estados, possivelmente Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de maior reconhecimento literário:

Gráfico 4 - Estado de origem x Estado de residência



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

A região Nordeste tem sido, historicamente, crucial no estabelecimento da literatura afro-brasileira, como o caso do baiano Luiz Gama e da maranhense Maria Firmina dos Reis ainda no século XIX. No contexto atual, a Bahia desponta como um espaço relevante de entrecruzamento de autoras negras, expandindo a tendência do mercado editorial, ainda centrado no eixo Rio-São Paulo. Ainda se tratando de referencialidades geográficas, ressaltamos a distribuição dessas autoras com base no estado das editoras que as publicam. Ao investigar três das mais importantes editoras nacionais (Record, Rocco e Companhia das Letras), Regina Dalcastagnè aponta que, dos 165 autores de romances brasileiros publicados por esses grupos entre 1990 e 2004, “são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os ‘não brancos’, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,7%)” (Dalcastagnè, 2012, p. 160). Logo, o predomínio da branquitude enquanto sistema se evidencia também na própria composição do mercado editorial.

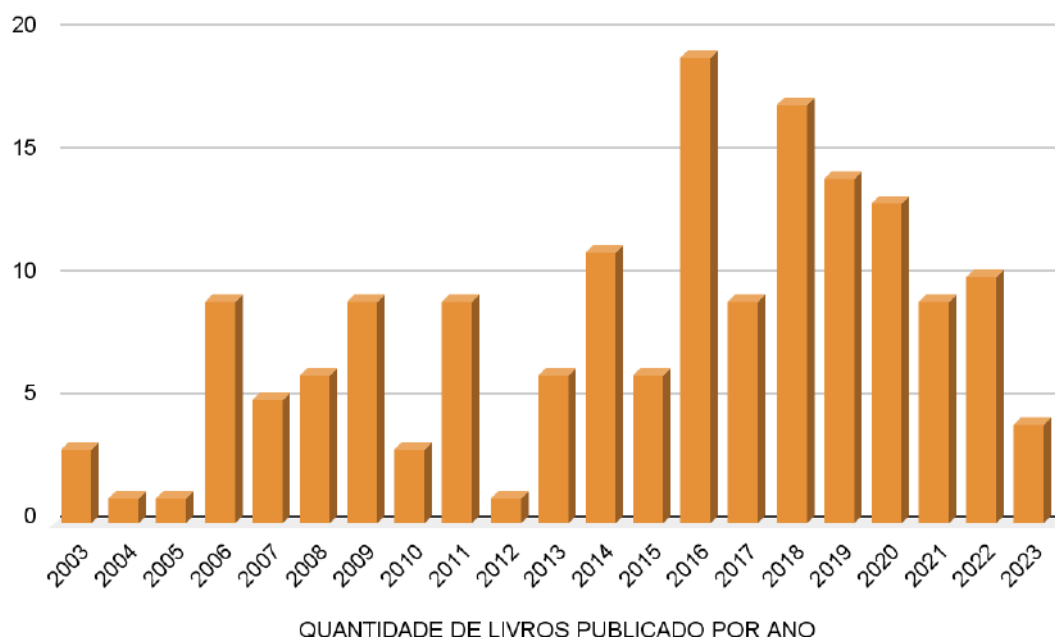
Por isso, é interessante notar que, a partir de 2003, ano que serve de ponto de partida para nosso estudo, um sistema literário afrocentrado de fato ganha mais força no Brasil. Ainda assim, as escritoras negras de maior repercussão publicam suas obras, na maioria das vezes, em editoras de menor capital financeiro e, geralmente, especializadas em literaturas negras. Nesse caso, o que se deve assumir não é que mulheres negras não

escreviam antes de 2003, mas sim que não chegavam a ganhar notoriedade por não serem publicadas/distribuídas por grandes editoras.

Por esse motivo, exploramos a publicação dos 170 livros das 50 escritoras em análise, o que nos possibilita perceber que a consolidação do sistema literário afrofeminino no começo do século XXI deve muito à organização de grupos editoriais independentes. Percebemos, nesse sentido, que a grande maioria das obras foi publicada no estado de São Paulo (63 livros), o que mais uma vez corrobora nossa hipótese sobre a migração das escritoras para esse estado. Os outros principais estados são o Rio de Janeiro (31 livros), Minas Gerais (31 livros) e Bahia (22 livros). A conclusão mais relevante dessa análise diz respeito à pouca inserção dessas autoras em grandes grupos editoriais. Afinal, segundo os dados do *LiterAfro*, dentre esses 170 livros, apenas 3 foram publicados pelas editoras analisadas por Dalcastagnè: *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, pela Editora Record (Rio de Janeiro), *Solitária* (2022), de Eliane Alves Cruz, pela Companhia das Letras (São Paulo) e *Mata Doce* (2023), de Luciany Aparecida, pela Alfaguara (Grupo Companhia das Letras), no Rio de Janeiro. As demais obras foram, em sua maioria, publicadas por editoras especializadas em literatura negra: De Minas Gerais, as Editoras Mazza (14 livros) e Nandyala (10 livros); do Rio de Janeiro, Editora Malê (10 livros) e Editora Pallas (4 livros); de Salvador, a editora Ogum's Toques Negros (6 livros); de São Paulo, a Editora Mjiba (4 livros); de Brasília, Padê editorial (3 livros). A Editora Patuá (6 livros), também de São Paulo, não é especialista em literatura negra, mas também está fora dos grandes grupos editoriais do país.

Essa análise revela que ainda são poucas as escritoras negras que adquirem grande circulação de seus textos, uma vez que não são publicadas por grandes editoras. Esses dados também revelam que a literatura de mulheres negras está sendo editada (e muito possivelmente lida) quase exclusivamente por outras mulheres negras. Também não é coincidência a expansão dessas obras num contexto de difusão da Internet no Brasil (2003-2023), visto que, sem acesso aos grupos editoriais hegemônicos, muitas vezes as redes sociais se tornam plataforma de divulgação dessas obras literárias. Isso, no entanto, não diminui a potência do projeto literário de escritoras negras, que a cada ano publicam mais, como se pode observar no gráfico a seguir:

Gráfico 5 - Quantidade de livros publicados por ano



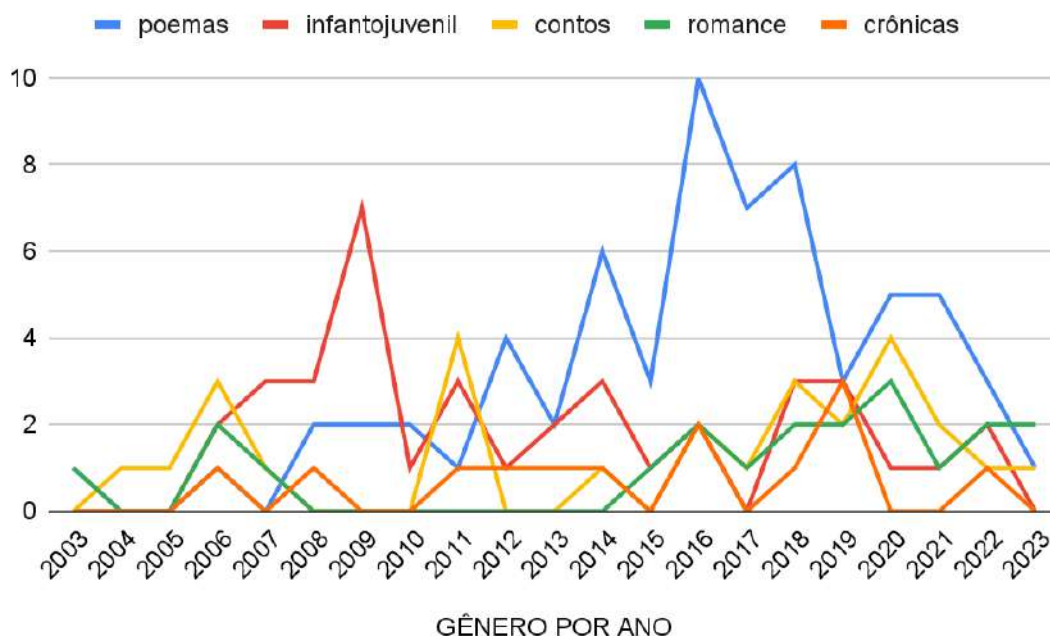
Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Esse gráfico evidencia uma crescente que se consolida especialmente em 2016, ou seja, exatamente 4 anos após a criação da Lei de Cotas, em 2012, quando as primeiras alunas beneficiadas pelas ações afirmativas se formaram no ensino superior. Isso não significa dizer que essas autoras foram necessariamente cotistas em sua formação, mas permite inferir que tal acesso à educação afetou a circulação e o consumo de obras de autoria negra no Brasil, uma vez que a universidade tornou-se ponto de encontro e local de reivindicação de direito à voz e à subjetividade. Entre 2021 e 2023, há uma certa estabilidade de cerca de 10 livros por ano. Essa queda pode ter sido reflexo tanto da pandemia de COVID-19 quanto de políticas públicas de apagamento e exclusão promovidas pelo governo Bolsonaro.

Aprofundando a análise da produção literária, é possível perceber como essas obras estão divididas por gênero. Os poemas se destacam, sendo 66 dos 170 livros publicados. Além disso, 38 são infantojuvenis, 27 de contos, 20 romances, 13 de crônicas, 4 de dramaturgia e 1 cordel. No entanto, no gráfico a seguir, é possível perceber um claro crescimento nos textos de autoria de mulheres negras entre 2016 e 2019. Isso sugere um processo de consolidação de um sistema literário próprio, tanto pela ampliação de escritoras quanto de leitores e leitoras. No gráfico a seguir, demonstramos o aumento de

cada um desses gêneros com o passar do tempo, evidenciando que, com exceção das obras infantojuvenis, todos os demais gêneros tiveram um aumento a partir de 2015:

Gráfico 6 - Quantidade de obras por gênero x ano



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Ao observar particularmente a linha relativa ao romance (verde), é possível reforçar o argumento da consolidação do sistema literário, visto que romances são textos mais longos e que, geralmente, necessitam de maior tempo de preparação. Desse modo, a ascensão tardia dos romances negros alinha-se à reflexão proposta pela inglesa Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1985) de que as mulheres precisam de condições materiais para realizar a escrita literária. Essa leitura, no entanto, não considera a intersecção de gênero, classe, raça e lugar de origem que aqui nos interessa. Cuti, nesse sentido, adiciona uma relevante nuance a esse debate, ao afirmar que

Considerando que a formação de um escritor é muito cara, pois envolve educação formal (escola) e informal (cursos paralelos de idiomas, redação, autodidatismo etc.), vemos que o desenvolvimento da literatura negro-brasileira necessitou e necessita que a população, cuja subjetividade é o fator fundamental daquela vertente, elabore a sua ascensão social. São, portanto, fatores essenciais para se desenvolver uma literatura: o acesso à alfabetização, à leitura e a prática da escrita literária, aquisição de bens culturais (livros, CDs, DVDs), disponibilidade de tempo, isolamento físico com espaço adequado para produção de textos, equipamentos para a escrita e pesquisa, crise de identidade gerada principalmente pelo afastamento cultural, o que faz o autor lançar-se em busca das raízes perdidas, competição social de onde se dá o

encontro com a prática do racismo e a conscientização de que ela implica vários aspectos (econômicos, psicológicos, religião, estéticos etc.) (Cuti, 2010, p. 29-30).

Aproximando essas reflexões da ideia que defendemos até agora, é possível assumir que uma mudança cultural vem ocorrendo no cenário brasileiro. Especialmente manifestada pela ampliação de vagas nas universidades, consolidação de grupos e áreas de pesquisa e disponibilização de espaço de encontro entre sujeitos (suas visões de mundo) historicamente negligenciados pelos espaços formais de ensino. Dito de outro modo, a biblioteca da universidade torna-se o “teto todo seu” das escritoras negras. Isso indica a urgência do debate sobre a entrada na universidade, mas, igualmente importantes, são as políticas de permanência dessas mulheres no ensino superior, uma vez que, após ingressarem, necessitam também de estrutura material para concluir seus estudos e, conseqüentemente, suas obras literárias. Não por acaso, os 20 romances publicados entre 2003 e 2023 foram escritos por 11 autoras, das quais todas têm formação superior e 9 delas têm títulos de pós-graduação (especialização, mestrado ou doutorado). Além disso, 3 das 11 escritoras atuam como docentes em cursos de graduação e pós-graduação.

Soma-se a isso, ainda, a questão de que os romances parecem despertar mais o interesse de grandes editoras do que livros de outros gêneros. É possível assumir ainda que há também um preterimento de poesia das grandes editoras, possivelmente pelo número de vendas. No gráfico a seguir, focalizando nos romances, fica evidente que, depois de 2015, há uma constância de publicações nunca vista antes: dos 20 romances publicados entre 2003 e 2023, 16 são posteriores a 2014, ou seja, 2014 fica marcado como ponto de virada na produção romanesca de mulheres negras.

Gráfico 7 - Quantidade de romances publicados por ano

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

A seguir, encontra-se a tabela de romances utilizados como base para a criação do gráfico anterior. Vale retomar, por isso, algumas questões, evidenciadas pelos dados no que diz respeito à escrita de romances⁶. Em primeiro lugar, o nome com maior recorrência é o de Eliane Alves Cruz, que tem 4 romances, sendo o primeiro publicado por uma premiação, o segundo pela Editora Malê e o terceiro pela Editora Pallas. Já o seu quarto livro, “Solitária”, é publicado pela editora Companhia das Letras. No entanto, a maior parte das escritoras veem seus romances publicados em editoras especializadas em literatura negra e/ou editoras independentes. Há ainda casos em que a edição fica por conta da própria autora, como os casos de Alzira dos Santos Rufino e Lu Ain-Zaila, quadro que limita bastante a circulação de tais textos.

⁶ Foram retiradas desta listagem os livros classificados como infanto-juvenil mesmo que se tratassem de novelas/narrativas longas.

Tabela 1 - Romances publicados pelas escritoras negras brasileiras

1	2003	Conceição Evaristo	Ponciá Vicêncio	Belo Horizonte: Mazza	MG
2	2006	Conceição Evaristo	Becos da Memória	Belo Horizonte: Mazza	MG
3	2006	Ana Maria Gonçalves	Um defeito de cor	Rio de Janeiro: Record	RJ
4	2007	Alzira dos Santos Rufino	A mulata do sapato lilás	Santos: edição da autora	SP
5	2015	Miriam Alves	Bará na trilha do vento	Salvador: Ogum's Toques Negros	BA
6	2016	Eliana Alves Cruz	Água de barrela	Brasília-DF: Fundação Cultural Palmares	DF
7	2016	Lu Ain-Zaila	(In)Verdades Duologia Afro-Brasil	Rio de Janeiro: Edição da Autora	RJ
8	2017	Lu Ain-Zaila	(R)Evolução Duologia Afro-Brasil	Rio de Janeiro: Edição da Autora	RJ
9	2018	Eliana Alves Cruz	O crime do cais do Valongo	Rio de Janeiro: Malê Editora	RJ
10	2018	Conceição Evaristo	Canção para ninar menino grande	São Paulo: Ed Unipalmares	SP
11	2019	Miriam Alves	Maréia	Rio de Janeiro: Editora Malê	RJ
12	2019	Lu Ain-Zaila	Ìségún	São Paulo: Monomito	SP
13	2020	Luciany Aparecida/ Ruth Ducaso	Florim	Salvador: Boto cor-de-rosa livros, arte e café/paralelo13S	BA
14	2020	Eliana Alves Cruz	Nada digo de ti, que em ti não veja	Rio de Janeiro: Pallas Editora	RJ
15	2020	Alcidéia Miguel	Um amor feito tatuagem	São Paulo: Scortecci Editora	SP
16	2021	Sandra Menezes	O céu entre mundos	Rio de Janeiro: Editora Malê	RJ
17	2022	Eliana Alves Cruz	Solitária	São Paulo: Companhia das Letras	SP
18	2022	Lílian Paula Serra e Deus	Os caras da casa de vidro	São Paulo: Editora Patuá	SP
19	2023	Eliane Marques	Louças de família	Belo Horizonte: Autêntica	MG
20	2023	Luciany Aparecida	Mata Doce	Rio de Janeiro: Alfaguara	RJ

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Apesar de que a maioria dos romances no período estudado sejam publicados por editoras de menor circulação, as quatro obras lançadas entre 2022 e 2023 foram editadas por grandes grupos do mercado literário brasileiro. Nesse sentido, se em 2014 a publicação de romances deu um salto, em 2022 começa atingir públicos mais variados, em paralelo a uma maior recepção crítica e mercadológica. Sob essa perspectiva, premiações de relevo nacional, tais como o prêmio São Paulo de literatura⁷ de melhor romance e melhor romance de estreia de 2023, por *Mata Doce* e *Laços de Família* indicam que a Academia e a crítica estabelecida no Brasil passam também a reconhecer esse sistema literário afrofeminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, portanto, sugere que as escritoras negras brasileiras têm estabelecido um sistema literário próprio no que diz respeito à escrita, edição e circulação de suas obras. Com nossa análise, percebemos que o perfil da escritora negra contemporânea, contrariando estereótipos, é de mulheres entre 40 e 59 anos com sólida formação acadêmica provenientes principalmente dos estados de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, revelando, portanto, a predominância do Sudeste. Isso não significa que não haja produção de mulheres negras em outros estados, mas indica a necessidade de um levantamento mais amplo que descentralize o sudeste como centro literário do país.

Quanto às obras, percebemos que há entre 2003, ano de publicação de Lei 10.639/03, responsável por ampliar o debate racial no âmbito do ensino, e 2023 um significativo crescimento no número de obras literárias publicadas por escritoras negras, especialmente a partir de 2014, dois anos após a consolidação da Lei de Cotas. Foi esse também o contexto de início da fase que aqui propomos intitular como terceiro momento da literatura afro-brasileira. Percebemos ainda a partir de 2022 o princípio de uma nova

⁷ Vale a menção ao fato de que vários outros livros também vêm recebendo importantes prêmios literários. Em 2006, Ana Maria Gonçalves ganhou o prêmio *Casa de las Américas* pelo livro *Um defeito de cor*. Além dela, Eliane Alves Cruz em 2015, por *Água de barreira*, ganhou o Prêmio Oliveira Silveira, da Fundação Cultural Palmares e, em 2019, *O crime do Cais do Valongo* foi semifinalista do Prêmio Oceanos. Já Sandra Menezes, com o livro *O céu entre mundos*, foi finalista do prêmio Jabuti de 2022 e vencedor do prêmio Odisseia de Literatura Fantástica 2022. Por fim, Conceição Evaristo recebeu o Prêmio Governo de Minas Gerais de literatura pelo conjunto da obra em 2017, além de ter sido eleita imortal da academia mineira de Letras.

guinada nas produções de escritoras negras, as quais passam a transitar em editoras de grande circulação, especialmente no que diz respeito à publicação de romances.

Assim sendo, esperamos que nosso levantamento de dados e a sua análise crítica possam contribuir para o campo de Estudos Literários no Brasil, em especial aos Estudos Negros e suas implicações na literatura brasileira. Investigações futuras podem explorar outros aspectos do campo, tais como uma pesquisa estatística de outros gêneros como poesia, contos e literatura infanto-juvenil, similar ao que realizamos neste artigo, para compreender mais amplamente a circulação de outros gêneros no sistema literário afrocentrado. Além disso, futuros trabalhos podem abordar os usos da Internet na circulação dessas obras literárias e a possível emergência de um quarto momento da literatura afro-brasileira a partir da terceira década do século XXI. Desse modo, buscamos fomentar uma interpretação mais amadurecida sobre a literatura afrofeminina contemporânea, estimulando possibilidades de ensino, pesquisa e extensão que versem sobre essa temática.

REFERÊNCIAS

ALVES, Mirian. *A literatura negra feminina no Brasil - Pensando a existência*. Revista da ABN, v.1, n.3, 2010-2011, p. 181-189.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. Companhia das Letras: São Paulo, 2022.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. Editora brasiliense: São Paulo, 1988.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências, Brasília, DF, 29 ago. 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

BRASIL. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática 'História e Cultura Afro-Brasileira', e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

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

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

DUARTE, Eduardo. *Por um conceito de literatura afro-brasileira*. In DUARTE, E. A. e FILHO, Domicio Proença. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estudos avançados, 18, 50, 2004.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Vol 4: História, teoria e polêmica, 2011.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

LUGONES, Maria. *Colonialidade e gênero*. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 27 mar. 2025.

MIRANDA, Fernanda. *Corpo de romance de autoria negra brasileira (1859-2006)*. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 22 jul. 2024.

SOUZA, Florentina. *Gênero e “raça” na literatura brasileira*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n32, Brasília, 2008, p. 103-112.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Recebido em: 30/01/2025

Aceito em: 28/03/2025

Virgínea Novack: atualmente é professora no IFFAR/FW, tendo já atuado IFSUL e UFPel. Doutora em Teoria da Literatura (CAPES/PUCRS, 2024) com período sanduíche (short-term scholar) na University of Miami (UM/EUA), com bolsa CAPES PrInt de 11/2022- 04/2023 em que desenvolveu uma base de dados de escritoras brasileiras. Em 2018, foi mestra Teoria da Literatura pela PUCRS (bolsa parcial CAPES) e em 2015 graduou-se em Letras, habilitação Português e literatura, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na qual foi bolsista PIBID-UFPel (2012-2013) e PIBIC-CNPQ (2013-2014). Entre 2023 e 2024, coordenou o Núcleo de Gênero e Diversidade Sexual

(NUGEDS) do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSUL), promovendo ações de formação e extensão. Interessa-se por temas envolvendo a literatura brasileira, escrita de mulheres, crítica literária feminista, pensamento decolonial e Humanidades Digitais.

Gabriel Chagas: é professor de literatura comparada e norte-americana na Marist University, em Nova York. Possui graduação em Letras Port/Inglês com dignidade acadêmica magna cum lauda e mestrado em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou seu primeiro doutorado em Ciência da Literatura na UFRJ e concluiu seu segundo doutorado em Estudos Linguísticos, Culturais e Literários na University of Miami nos Estados Unidos. Sua pesquisa envolve literaturas da diáspora africana nos séculos XIX e XX com abordagem decolonial e interseccional, articulando português, espanhol, inglês e francês em perspectiva comparada. Gabriel é membro do Laboratório Estudos Negros (UFRJ/UFF) no Rio de Janeiro e publicou diversos artigos em periódicos acadêmicos nos Estados Unidos, Portugal e Brasil. Com o livro *Pérolas negras na periferia* (2023), recebeu o 1º lugar no prêmio nacional Antônio Candido de Estudos Literários pela ANPOLL. Com Beatriz Resende, é responsável pela concepção e apresentação do Podcast Lima Barreto: O negro é a cor mais cortante, do Instituto Moreira Salles (IMS). Também pelo IMS, é o responsável pelo perfil de Machado de Assis no Portal da Crônica Brasileira.

Vozes-mulheres: o feminino em Conceição Evaristo e Dina Salústio

Voces-mujeres: el femenino en Conceição Evaristo y Dina Salústio

Iza Paula Gomes Fernandes
Insituto Federal de Goiás (IFG)

izafeh45@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-0694-6515>

Poliane Vieira Nogueira
Insituto Federal de Goiás (IFG)

poliane.nogueira@ifg.edu.br

<https://orcid.org/0009-0002-3711-8080>

RESUMO

Somente a partir do momento em que as mulheres tomaram para si a tarefa de narrar suas experiências, passamos a ter um olhar menos estereotipado sobre elas na Literatura. Este estudo objetiva analisar como o feminino é representado nas obras *Olhos d'água*, da brasileira Conceição Evaristo, e *Mornas eram as noites*, da caboverdiana Dina Salústio, duas influentes escritoras da contemporaneidade que trazem em seus textos a pluralidade do feminino. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo, para a qual recorremos aos estudos de Rossini (2016), Ribeiro (2018), Colling (2004), Gomes (2008), dentre outros. Esperamos aprofundar os estudos acerca da contística de Evaristo e Salústio e ampliar o diálogo Brasil-África, considerando a semelhança de nossa literatura, de nossa história e vivências.

Palavras-chave: Feminino negro; literatura afro-brasileira; literatura africana.

RESUMEN:

Sólo a partir del momento en que las mujeres asumieron a la tarea de narrar sus propias experiencias, comenzamos a tener una mirada menos estereotipada sobre ellas en la literatura. Este estudio tiene como objetivo analizar cómo lo femenino está representado en las obras *Olhos d'água*, de la brasileña Conceição Evaristo, y *Mornas eram as noites*, de la caboverdiana Dina Salústio, dos influyentes escritoras contemporáneas que traen en sus textos la pluralidad de lo femenino. Se trata de una investigación bibliográfica cualitativa, para la cual utilizamos estudios de Rossini (2016), Ribeiro (2018), Colling (2004), Gomes (2008), entre otros. Esperamos profundizar los estudios acerca de los cuentos de Evaristo y Salústio y ampliar el diálogo Brasil-África, considerando la similitud de nuestra literatura, nuestra historia y nuestras experiencias.

Palabras-clave: Mujer negra; literatura afrobrasileña; literatura africana.

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, a representação das mulheres na literatura foi predominantemente feita por homens, já que estes detinham maior espaço no mercado editorial, enquanto as mulheres enfrentavam barreiras e pouco ou nenhum incentivo para escrever. Esse cenário, para as mulheres negras, era ainda mais desafiador, devido ao racismo que as afastava da escrita literária. Conforme as mulheres avançam na ocupação dos espaços sociais historicamente negados a elas, especialmente no âmbito da escrita, a literatura expande sua perspectiva sobre o feminino. Esta mudança implica em romper com os modelos tradicionais, muitas vezes moldados pelas expectativas masculinas em relação ao feminino, e passa a legitimar a voz das mulheres, na representação de suas próprias vivências, realidades e percepções sobre o mundo. O presente estudo investigou a construção da identidade feminina negra na literatura contemporânea, por meio das narrativas das escritoras Conceição Evaristo e Dina Salústio.

Realizamos uma análise da obra *Olhos d'água*, da escritora brasileira Conceição Evaristo e *Mornas eram as noites*, da cabo-verdiana Dina Salústio. Identificamos semelhanças marcantes nas temáticas exploradas em suas obras, especialmente ao retratar as vivências das mulheres em suas múltiplas realidades, experiências, complexidades e manifestações de feminilidade. Ambas as escritoras trazem à tona a voz de personagens negras, principalmente mulheres, apresentando-as como "heroínas do cotidiano [que] desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias" (Evaristo, 2005, p. 54 - grifo nosso), ou seja, mulheres comuns e sobrecarregadas que lidam diariamente com questões impostas ao feminino. Neste contexto, escritoras como Conceição Evaristo e Dina Salústio, buscam romper com a representação estereotipada da mulher na literatura, por vezes hipersexualizada e submissa, criando assim personagens que fogem dessa escrita estigmatizada.

Conceição Evaristo, uma escritora negra nascida na periferia de Minas Gerais, consegue expressar em suas obras não apenas sua própria realidade, mas também a de outras mulheres negras. Filha de uma lavadeira, ela enfrentou uma infância difícil na periferia mineira, encontrando na leitura e na escrita suas principais ferramentas para superar as adversidades. Foi por meio desse contato com a literatura que Evaristo pôde confrontar os preconceitos e denunciar as práticas racistas. *Olhos d'água* foi publicada

em 2014 e apresenta histórias de pessoas silenciadas pelo racismo e sua luta pela sobrevivência em um país que marginaliza mulheres, crianças e homens negros, jogando-os para a pobreza. Dos quinze contos que compõem a coletânea, nove têm mulheres como protagonistas, enquanto os demais focam em personagens masculinos.

Dina Salústio, por sua vez, também uma escritora negra, é autora de um conhecido estudo sobre a violência contra as mulheres. Em sua produção literária, ela narra de forma impiedosa e poética as misérias sociais de Cabo Verde e denuncia a violência simbólica e física sofrida pelas mulheres em seu país. Sua experiência como professora e assistente social contribuiu para que ela desenvolvesse um olhar atento e cuidadoso acerca da representação do feminino em *Mornas eram as noites*, que compõe nosso *corpus*. A obra foi publicada em 1994, em Cabo Verde e é composta por 35 contos curtos que têm o feminino como fio condutor das narrativas, problematizando a condição da mulher na cultura patriarcal caboverdiana que, muitas vezes, as exclui da parte ativa da sociedade, levando-as a sofrer violências simbólicas e físicas.

Este estudo é o resultado de uma pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica realizada no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do Instituto Federal de Goiás e está estruturado em tópicos para facilitar a apreensão das leituras aqui apresentadas. Na introdução apresentamos o tema e as obras a serem analisadas, bem como quem são as escritoras que compõem nosso *corpus*. Em “Representação da Mulher e do Feminino na Literatura” discorreremos sobre a representação da mulher na literatura e exploramos como o feminino é retratado nas obras das autoras em estudo. Na seção intitulada “Identidade e Gênero: Análise da Construção do Feminino”: destacamos como o feminino é descrito em cada uma das obras estudadas. Por fim, apresentamos as conclusões e reflexões resultantes da análise realizada nas Considerações Finais, oferecendo percepções sobre a representação do feminino negro na literatura contemporânea e apontando possíveis direções para pesquisas futuras.

REPRESENTAÇÃO DA MULHER E DO FEMININO NA LITERATURA

Ao longo da história, as mulheres foram frequentemente consideradas inferiores, menos inteligentes e mais dependentes que os homens devido à predominância da visão patriarcal influenciada por fatores como religião, limitações no acesso à educação e

imposições de papéis de gênero. Essa percepção também permeou a literatura, que até o século XIX, era predominantemente produzida por homens brancos pertencentes à elite socioeconômica e cultural, as mulheres muitas vezes foram relegadas à papéis secundários, estereotipados e frequentemente vistos através da lente masculina.

Essas representações se tornam poderosas vozes na perpetuação do imaginário estereotipado que subjuga as mulheres socialmente. Colling (2004) resume de forma precisa a maneira como a visão feminina tem sido distorcida e propagada ao longo dos tempos:

As representações da mulher atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os sexos: a mãe, a esposa dedicada, a “rainha do lar”, digna de ser louvada e santificada, uma mulher sublimada; seu contraponto, a Eva, debochada, sensual, constituindo a vergonha da sociedade. Corruptora, foi a responsável pela queda da humanidade do paraíso. Aos homens o espaço público, político, onde centraliza-se o poder; à mulher, o privado e seu coração, o santuário do lar. Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública. [...] Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro. (Colling, 2004, p. 24).

A representação das mulheres na literatura, especialmente quando escrita por homens, muitas vezes refletia as visões e expectativas da sociedade patriarcal em que foram criadas, tais como a submissão, foco na maternidade e no cuidado com o lar e a passividade em relação aos homens. A personagem clássica Madame Bovary, de Gustave Flaubert é um exemplo disso, em sua inocência, ela não compreende a natureza da ficção e acredita no ideal romântico do amor único e da alma gêmea. Sua trajetória é marcada por um desfecho trágico ao se apaixonar por um oportunista que explora esses sentimentos, apesar de ela ser casada. Essa personagem serve como uma sátira ao conceito de amor romântico, mas também como uma crítica à ingenuidade e vulnerabilidade femininas. Destaca-se também, o exemplo de Penélope, na *Odisseia*, de Homero, que enfrenta a visão machista da época enquanto aguarda o retorno de Odisseu, embora seja inteligente e leal, é retratada como passiva diante dos pretendentes que a assediam, apesar disso, demonstra resistência ao proteger sua família e preservar a memória de Odisseu. É possível listar inúmeras representações estereotipadas e machistas de mulheres na literatura, sobretudo nos textos escritos por homens, mas este não é o foco deste estudo.

Contudo, a escritora moçambicana Paulina Chiziane (2013, p. 199) ressalta que os problemas acerca do feminino se iniciam desde o princípio do mundo, por meio das mitologias da criação, como a mitologia judaico-cristã, visto que o “homem surgiu

primeiro, ganhando, deste modo, uma posição hierarquicamente superior, que lhe permite ser governador dos destinos da mulher”, e essa visão de superioridade masculina se perpetua no cotidiano. Deste modo, “há uma associação entre uma ordenação divina (Deus criou e assim o quer) e uma ideia do que é natural. A natureza seria, nessa lógica (como na *Bíblia*), um universo organizado por lógica e intervenção divina” (Karnal & Fernandes, 2023, p. 45). O imaginário que se cria acaba por definir a organização social, a literatura problematiza ou reforça este modo de pensar o feminino.

Escritoras têm desafiado os estereótipos de gênero e reivindicado sua voz, criando personagens femininas complexas, multifacetadas e fortes que refletem uma gama mais ampla de experiências. Essas autoras têm oferecido perspectivas únicas sobre o mundo e têm contribuído significativamente para a diversidade e a riqueza da literatura contemporânea. A construção de uma identidade feminina na literatura, parte da necessidade de romper com o silenciamento enfrentado pela mulher e trazer a sua voz para descrever a realidade da mulher. Para Cíntia Schwantes (2006, p. 2-3), conseguimos ver com mais clareza mudanças positivas na representação do feminino na literatura quando observamos a mulher narrando, quando uma escritora assume o papel de narradora já está subvertendo a ordem que a esperava sendo narrada e não narrando.

Apesar dos avanços na escrita feminina, é notório que as mulheres brancas ainda têm maior aceitação e visibilidade no espaço editorial, enquanto outras experiências femininas são sub-representadas. A representação das mulheres e homens negros na literatura está enraizada no passado escravocrata da sociedade, personagens negros não ganham características de destaque, sendo atribuídos a personagens secundários e estereotipados. Rossini (2016, p.7) salienta que a população negra, devido aos “discursos ideológicos de poder de que se encontra impregnada a sociedade (em sua maioria de caráter racista), é afastada dos espaços de poder e de produção de discursos, característica que se reflete também na literatura”. Assim, sobra a elas o lugar dos estereótipos sociais, Djamila Ribeiro (2018, p. 17) lembra que Lélia Gonzalez nos anos 1980, já denunciava que além da sexualização do corpo feminino negro “havia outra leitura do corpo negro feminino combinada a essa: a imagem da doméstica, assentada na mucama, a escravizada que trabalha no serviço da casa”.

Deste modo, não tem como não racializar o debate sobre o feminino na literatura, uma vez que a mulher negra sofre com o sexismo, mas também com o racismo e ambos caminham juntos, de modo que o senso comum pautado em uma sociedade racista constrói uma imagem da mulher negra baseada em estereótipos raciais, como bem

pontuou Ribeiro (2018). Segundo Rossini (2016), a inclusão da mulher negra na literatura tem sido um desafio complexo e contínuo, mas é na literatura que ela encontra espaço para expressar sua voz, buscando libertar-se das amarras impostas ao seu corpo e desafiando os estigmas sociais que a cercam, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa. Na contemporaneidade, autoras negras como Conceição Evaristo e Dina Salústio apresentam um novo retrato das personagens negras, especialmente femininas, mesmo quando o foco não está sobre questões raciais. Elas ampliam a visão sobre essas mulheres, que são mães, avós e esposas, que vivem o amor, mas também enfrentam a violência simbólica e física imposta pela sociedade patriarcal e racista, um modelo social presente tanto no Brasil quanto em Cabo Verde.

Um dos conceitos fundamentais na literatura de Conceição Evaristo (2020, p. 38) e que vamos nos pautar aqui, é a *escrevivência*, termo cunhado pela autora, “que surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente da ação assume o seu fazer, o seu pensamento, não somente como um exercício isolado, mas atravessados por uma coletividade”. Sendo assim, *escrevivência* é a ideia de que escrever não é apenas uma expressão artística, mas também uma forma de narrar e recriar suas próprias vivências, suas memórias, suas dores e suas alegrias, dando voz e visibilidade às histórias e experiências das comunidades negras que muitas vezes são marginalizadas e silenciadas pela sociedade.

Entretanto, é importante destacar que a *escrevivência* é um método de ficção que se baseia nas experiências vividas pelo autor ou por sua comunidade, como referência para contar histórias. Conceição Evaristo aplica o conceito de “*escrevivência*” em suas obras ao incorporar suas experiências pessoais e coletivas como mulher negra e de origem humilde no Brasil. Embora a escrita de Dina Salústio não se enquadre no mesmo conceito que a de Conceição Evaristo, traz representações em relação a temas como identidade feminina e denuncia a vulnerabilidade das mulheres pobres caboverdianas, expressando dores coletivas de seu povo. Vejamos no próximo tópico a construção da identidade da mulher nos contos de Conceição Evaristo e Dina Salústio, analisando como essas autoras abordam e expressam a experiência da mulher em suas obras.

IDENTIDADE E GÊNERO: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO FEMININO

Nesta seção, apresentaremos a construção do feminino nos contos das obras *Olhos d'Água*, de Conceição Evaristo e *Mornas Eram as Noites*, de Dina Salústio, partindo das temáticas violência, solidão e maternidade. Reconhecemos a importância de se fugir dos estereótipos atribuídos à mulher na literatura, e da percepção de que ao se criar personagens femininas capazes de contar suas próprias histórias, é possível combater o machismo e a misoginia.

Conceição Evaristo se pauta na construção da mulher negra enquanto identidade construída na relação gênero e raça, questões que, para ela são indissociáveis. A questão da negritude em Dina Salústio, no entanto, exigiria uma outra pesquisa considerando o contexto sociohistórico de Cabo Verde que, tampouco coincide com o brasileiro. Os contos de Dina Salústio, por sua vez, estão pautados nas problemáticas do gênero feminino, de forma a denunciar a violência sofrida pelas mulheres cabo-verdianas.

Deste modo, a aproximação das duas autoras enquanto possibilidade negro-literária é inviável, visto que a percepção de Negritude para escritoras cabo-verdianas, enquanto tema, está longe da nossa interpretação brasileira. Assim que optamos por analisar separadamente as obras de cada uma das escritoras, de modo a melhor observar a construção do feminino nos contos selecionados, bem estabelecer um diálogo entre as narrativas na medida que apontem questões identitárias de gênero convergentes.

Conceição Evaristo

A obra de Conceição Evaristo reflete as complexidades da experiência afro-brasileira, abordando temas como racismo, discriminação, identidade e resistência. Entre suas principais obras, destacam-se *Ponciá Vicêncio*, um romance que relata a jornada de uma mulher negra em busca de sua própria voz e lugar no mundo; *Becos da Memória*, uma coletânea de contos que exploram as nuances da vida urbana e das relações familiares sob a perspectiva da população negra brasileira; e *Olhos d'água*, obra que revela as lutas, dores e triunfos das mulheres negras em meio a um contexto de opressão e desigualdade. Conceição Evaristo (2017) defende que seu texto “é um lugar onde as mulheres se sentem em casa”. Focaremos nos contos que trazem a maternidade, a violência e a solidão como

foco: “Maria”, “Quantos filhos Natalina teve?”, “Duzu- querença” e “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”.

A temática de maternidade emerge como um dos eixos centrais de *Olhos d'água*. Em “Maria”, a protagonista é uma empregada doméstica que, ao voltar de ônibus para casa, se depara com uma presença inesperada: o pai de um de seus filhos. Durante um tempo, o homem senta ao seu lado e lhe confia que sente saudades dela e do filho, e faz um pedido para que Maria diga que ele mandou um abraço para o menino. A breve conversa é interrompida quando o ex-parceiro anuncia um assalto. Maria, a única a não perder seus pertences, é acusada de cumplicidade e paga com a própria vida, “tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Porque estavam fazendo isso com ela? O homem havia segurado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida” (Evaristo, 2016, p. 26). Neste conto, a temática da maternidade se mescla à solidão e à violência. Maria é mãe solo, e acaba enfrentando sozinha a responsabilidade de criar os filhos, além disso, sua condição de trabalho reforça os medos e esperanças em relação ao futuro da família. Entretanto, os pensamentos de Maria são logo silenciados por meio da violência em que ela é exposta, apesar de dizer que não teve nada a ver com o assalto que ocorreu, ainda sim, é agredida por diversas pessoas até a morte.

Em “Quantos filhos Natalina teve?”, a personagem central é Natalina que faz parte de uma família pobre, mas estruturada tradicionalmente, formada pela mãe, pai e 7 irmãos. A protagonista, perto de completar seus 14 anos, se vê diante de uma gravidez indesejada: “uma coisa estava lá dentro da barriga dela e ia crescer, crescer até um dia arrebentar no mundo. Não, ela não queria, precisava se ver livre daquilo” (Evaristo, 2016, p. 44) e após várias tentativas falhas de aborto, a mãe de Natalina decide leva-a a parteira local, Sá Praxedes, a qual dizem “comer crianças” e em uma decisão baseada em medo e vergonha, resolve fugir de casa. Embora a personagem não deseje a criança, ela também não gostaria de entregá-lo à parteira, “ela conseguiu fugir de Sá Praxedes. Não queria o menino, mas também não queria que ele fosse comido pela velha. Uma enfermeira quis o menino. A menina-mãe saiu leve e vazia do hospital” (Evaristo, 2016, p. 45).

A segunda gravidez de Natalina é fruto de um relacionamento com Tonho, essa gestação representa para a protagonista a pressão social para a construção de uma família tradicional, um desejo que não a preenche: “Tonho, o moço chorava e ria. Abraçou Natalina e repetia feliz que ia ter um filho. Que formariam uma família. Natalina ganhou

uma nova preocupação. Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho” (Evaristo, 2016, p. 46). A personagem então rejeita a proposta de casamento e Tonho acaba levando a criança para ser criada por ele em sua terra natal. Evaristo aqui, revela a possibilidade de escolha em ser ou não mãe, enfrentando as expectativas da sociedade.

Para Campello (2016, p. 2), “Conceição transforma o corpo e a sexualidade da protagonista no *locus* discursivo, na medida em que explora a sua relação com a maternidade, associando-a, por um lado, à violência psicológica e física e, por outro, à idealização do maternar”. O corpo de Natalina é marcado pela violência, tanto física quanto psicológica. A gravidez indesejada se torna um símbolo dessa violência, que invade seu corpo e sua autonomia, a personagem também desafia essa visão romantizada, mostrando que a maternidade pode ser um fardo, uma responsabilidade indesejada e uma fonte de sofrimento.

A terceira gravidez de Natalina surge de um pedido desesperado de sua patroa. A mulher deseja a maternidade, entretanto possui dificuldades para gerar uma criança, diante desse impasse propõe a Natalina que esta tenha relações com seu marido, o chefe da protagonista, e que a empregada tivesse o filho do casal. “Era só a empregada fazer um filho para o patrão. Elas se pareciam um pouco. Natalina só tinha um tom de pele mais negro. Um filho do marido com Natalina poderia passar como sendo seu” (Evaristo, 2016, p. 47). Essa gravidez é vista por Natalina como sendo a pior de todas e é fundamental para compreender a complexidade da violência doméstica, física e psicológica e suas consequências para as mulheres negras.

A quarta gestação de Natalina, fruto de um sequestro e um estupro, carrega consigo a marca da dor. Após a violência sofrida, a protagonista mata seu abusador. No entanto, ao mesmo tempo, é a única gravidez que desperta em Natalina um inesperado desejo de maternidade:

A quarta gravidez de Natalina não lhe deixava em dívida com pessoa alguma. Não devia o prazer da descoberta ao iniciar-se mulher [...]. Não devia nada, como na segunda barriga, quando ficou devedora diante da inteireza de Tonho[...]. Não era devedora de nada, como na terceira, ao se condoer de uma mulher que almejava sentir o útero se abrir em movimento de flor-criança [...] Não, dessa vez ela não devia nada a ninguém. Se aquela barriga tinha um preço, ela também tinha tido o seu, e tudo tinha sido feito com uma moeda bem valiosa. Agora teria um filho que seria só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões. (Evaristo, 2016, p. 48)

Natalina surge como uma figura emblemática, cuja trajetória ilustra as complexidades e injustiças enfrentadas por muitas mulheres negras no Brasil contemporâneo. Ela enfrenta a pobreza, a sexualização de seu corpo quase infantil, a violência doméstica e a solidão, temas que ressoam de forma similar no conto "Maria", onde a violência e a solidão são pontos centrais do enredo. Ambas as protagonistas são mães solo (uma mais jovem, outra mais madura), o que ressalta ainda mais as adversidades que enfrentam em sua jornada.

Em "Duzu-querença" e "Zaita esqueceu de guardar os brinquedos", a realidade da violência da favela é um dos principais temas abordados. Em "Duzu Querença", a autora aborda novamente a solidão e a violência das favelas, Duzu, ainda menina, é deixada pelos pais sob os cuidados de D. Esmeraldina, dona de um bordel, sobre a promessa de que a criança teria estudos e uma vida melhor, o que não acontece. Duzu começa a trabalhar no local, entretanto, é nesse ambiente que tem contato com o sexo,

Duzu ficou na casa da tal senhora durante muitos anos. Era uma casa grande de muitos quartos [...] Duzu trabalhava muito. Ajudava na lavagem e na passagem da roupa. Era ela também quem fazia a limpeza dos quartos. A senhora tinha explicado a Duzu que batesse nas portas sempre. Batesse forte e esperasse o pode entrar. Um dia Duzu esqueceu e foi entrando. A moça do quarto estava dormindo. Em cima dela dormia um homem. (Evaristo, 2016, p. 32-33)

Duzu, após presenciar essa cena, decide não bater mais nas portas, e ir apenas entrando. A personagem não sabe bem o que é tudo aquilo, mas acaba tendo um fascínio pela situação: "teve um momento em que o homem chamou por ela. [...] Ele, em cima da mulher, com uma das mãos fazia carinho no rosto e nos seios da menina. Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois." (Evaristo, 2016, p. 33). A partir desse momento, D. Esmeraldina arruma um quarto para Duzu que passa então a receber homens. Duzu tem sua infância roubada e passa a presenciar vários momentos de violência: "acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas" (Evaristo, 2016, p. 34). Duzu é sujeita a diversas formas de violência física, psicológica e social, que a levam a uma existência marcada pela dor e pelo sofrimento. Duzu se torna prostituta, envelhece e tem 9 filhos, passando a morar nas ruas.

Apesar do sofrimento e das agressões a que é submetida, Duzu encontra esperança em seus netos, no conto três deles tem maior estima da personagem: "Angélico, que

chorava porque não gostava de ser homem. [...] Tático, que não queria ser nada. E a menina Querença que retomava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido” (Evaristo, 2016, p. 34). Mesmo com todas as adversidades que enfrentou, Duzu tem um sonho: usar uma fantasia de carnaval e sair na ala das baianas, entretanto, a narrativa caminha para descrever a morte de Duzu, que mesmo conseguindo fazer a fantasia, não consegue realizar seu sonho. Esse conto reforça a situação de invisibilidade, violência e abandono a qual mulheres negras são expostas, sobretudo àquelas em situação de rua.

Já em “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”, a história parte de um conflito simples do cotidiano entre crianças e mães: guardar os brinquedos, e é através desse enredo que Evaristo apresenta uma violência maior que a população negra enfrenta todos os dias. As gêmeas Zaita e Naita vivem na favela com a mãe e os irmãos. As irmãs dividiam os brinquedos e a mãe das meninas brigava quando elas os deixavam espalhados pela casa, “Zaíta olhou os brinquedos largados no chão e se lembrou da recomendação da mãe. Ela ficava brava quando isto acontecia. Batia nas meninas, reclamava do barraco pequeno, da vida pobre, dos filhos, principalmente do segundo” (Evaristo, 2016, p. 72). Um desses brinquedos é objeto de briga entre as duas irmãs, uma “figurinha-flor”, um dia Naita pega o brinquedo sem que Zaita saiba, e ao sair em busca da irmã, Zaita acaba no meio de um tiroteio e é baleada, morrendo no local: “Daí um minuto tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão” (Evaristo, 2016, p.76). A menina acaba se tornando mais uma vítima de bala perdida nas favelas. Ambas as narrativas abordam a violência presente nas favelas, bem como a vulnerabilidade dos sujeitos nesta situação, sobretudo mulheres e crianças.

As obras de Conceição Evaristo revelam a complexidade da violência contra a mulher, que se manifesta em diversas formas: física, psicológica, sexual e social. A autora demonstra como essa violência está intrinsecamente ligada a questões de raça, classe e gênero.

Dina Salústio

Nascida em Santo Antão, Cabo Verde, em 1941, Dina Salústio, pseudônimo de Bernardina Oliveira, mulher negra e africana, é uma figura marcante da literatura cabo-verdiana. Além de sua trajetória como professora e jornalista, destacou-se como poeta e prosadora, deixando um legado importante para a cultura do país. Salústio também atua

como assistente social, trabalhando com violência contra a mulher, atuação esta que impacta diretamente na sua maneira de escrever. Dentre suas principais obras, destacam-se os romances *A louca de Serrano* (1998) e *Veromar* (2019) e contos presentes em *Mornas eram as noites*, bem como livros infantis como *A estrelinha tlim tlim*. A obra de Salústio demonstra uma trajetória literária rica e diversificada, retratando a complexidade da experiência humana e da sociedade cabo-verdiana. Para Simone Caputo Gomes (2008), uma das principais estudiosas da literatura de Cabo Verde:

Junto com Orlanda Amarilis, Vera Duarte, Sara Almeida e Fátima Bettencourt, Dina vai delineando, em solo crioulo, uma escritura feminina, pintando e tecendo, através da experiência e do caminho de auto-conhecimento, quadros vivos do seu povo e do seu país que nos permitem reconhecer um pouco mais do *modus vivendi* no arquipélago. E vai além, na assunção de uma consciência da condição mulher e na reavaliação da condição humana (Gomes, 2008, p. 237).

Através de suas narrativas, a autora nos convida a refletir sobre questões como identidade, gênero e violência contra a mulher:

[...] a escrita para ela é uma necessidade premente de estabelecer uma ponte entre o interior das personagens que cria e a realidade do leitor, muitas vezes ultrapassando pelos pormenores aparentemente insignificantes e desconexos que o rodeia. É uma necessidade humana de utilizar a linguagem como veículo de comunicação e de revelar a energia da atividade, da existência, e também como uma forma de preencher o vazio, ou um meio de compensação. Ela é, pois, participante, cúmplice e denunciadora da sociedade em que vive, dos seus agravos e realidade, na medida em que nunca se aliena do real gritante, malgrado as transfigurações que às vezes experimenta (Spínola, 1998, p. 206).

A escritora conta histórias de mulheres desvelando sua identidade plural. Ela assume a função de “porta retrato das minorias silenciadas”, conforme Geni Mendes Brito e Tânia Maria de Araújo Lima (2021, p. 2), pois narra o cotidiano destas “mulheres sem nome, sem rosto, sem voz, [que] trazem ao palco os problemas que tocam as mulheres em diferentes contextos sociais e culturais do mundo ao redor”. Salústio afirma em entrevista à Simone Caputo (2008, p. 218), o livro foi escrito pela “necessidade de publicar as inúmeras histórias de mulheres, histórias de vida que passam por mim” e acrescenta: “não são ficção, é cá um encontro que é verdade, um momento só”. O livro é senão uma tentativa de mostrar o reconhecimento da escritora a “estas mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher.”

Em *Mornas eram as noites* se destaca a forma como a autora constrói o feminino em cada um dos contos, não se limitando a apresentar personagens femininas estereotipadas, mas mulheres reais, com suas complexidades e contradições. A obra é dividida em 35 contos curtos que se assemelham a crônicas vividas ou imaginadas, escritos em linguagem simples e direta, em estilo único.

Para Daniel Spínola (1998, p. 205), trata-se de uma das poucas obras que “marcam uma ruptura e uma viragem significativa no universo da mundividência literária caboverdiana”. Para ele, Salústio inaugura nestes contos uma nova forma de comunicar e de perceber o mundo, os quais se assentam sobre uma técnica de condensar toda a trama em curta-metragem, de umas poucas linhas, e uma forma diferente de narrativa em que tudo acontece em reflexão, isto é, em que a ação é o reflexo da abstração das personagens. Estes contos que nos remetem ora à crônica, ora à um ensaio refletem, em sua maioria, o cotidiano feminino a partir de abstrações e sentimentos das mulheres. Para este estudo, selecionamos os contos “Liberdade Adiada”, “Forçadamente mulher, Forçosamente mãe”, “Foram as dores que o mataram” e “Ilegítimo desejo” para pensar como a escritora caboverdiana constrói suas personagens femininas em *Mornas eram as noites*.

Contudo, antes de pensar nos contos, não podemos deixar os sentidos do título passar despercebido, visto que ele nos guia para um elemento importante da identidade caboverdiana:

O conceito de morna está associado a diferentes significados. Morna é modalidade musical típica de Cabo Verde, mas é também uma modalidade poética em que os povos insulares expressam a alegria, a dor, a nostalgia, o amor. Morna traduz todo o sentimento nacionalista que identifica o caboverdiano. [...] Na arte de contar as mornas, Dina Salústio reinventa o cotidiano de mulheres que estão inseridas no mundo doméstico feminino (Brito e Lima, 2017, p. 2)

As conquistas, as violências, os sentimentos e as demandas impostas pelo patriarcado ao mundo doméstico são reinventadas em suas mornas. No primeiro conto da coletânea, “Liberdade Adiada”, a personagem reflete sobre maternidade e morte enquanto observa um barranco. Para ela, o sentimento em relação a maternidade era complexo e ambíguo, fugindo do que a sociedade espera em relação às mães, a personagem questiona o cansaço, a solidão, a falta de liberdade e as dores que este papel acarreta:

Imaginou os filhos que aguardavam e que já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava! [...] Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente.

Não. Não voltaria para casa. O barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final (Salústio, 2002, p. 5).

Nesta perspectiva, a maternidade se apresenta como um obstáculo à realização pessoal e à felicidade da protagonista. A mulher, ao ter filhos, renuncia a seus próprios sonhos e desejos, submetendo-se a uma vida de sacrifícios e renúncias. A maternidade, neste caso, é vista como um impedimento à sua liberdade. Entretanto, ao lembrar-se dos filhos que a esperavam em casa, a personagem percebe que apesar do seu sofrimento, as crianças não têm culpa, reforçando também essa ideia de que ao se tornar mãe, ela não tenha mais direito de escolha ou de querer algo para si “à borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito. O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos... Como ela os amava, Nossenhor! Apressou-se a ir ao encontro deles” (Salústio, 2002, p. 6). Esse conflito entre o desejo de liberdade e o dever e amor maternos cria uma tensão constante na narrativa. A protagonista não é nomeada na história, essa ausência de nome é uma forma de destacar a condição de invisibilidade materna, poderia ser qualquer mãe nesta situação, reforçando a complexidade que envolve os sentimentos da mulher-mãe.

Em “Forçadamente mulher, forçosamente mãe”, Salústio retrata uma adolescente de 16 anos, que está grávida. Uma gravidez que se apresenta de forma abrupta e inesperada, interrompendo bruscamente a sua adolescência: “aos dezesseis anos não se devia ter filhos. A natureza não soube fazer contas. Aos dezesseis anos não se devia carregar culpas. Nem vergonhas” (Salústio, 2002, p. 35). Em entrevista à Simone Caputo (2008, p. 218), Salústio afirma “em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher”. A personagem Paula é um retrato da subalternidade feminina em sociedades patriarcais e desiguais. Sua voz é silenciada, suas escolhas são limitadas e suas perspectivas de futuro são drasticamente reduzidas. A gravidez precoce, muitas vezes resultado de relações de poder desiguais e de violência sexual, é um símbolo dessa subalternidade. A narrativa não explicita as circunstâncias da gravidez de Paula, mas a ausência de informações e a própria linguagem utilizada sugerem um abuso:

Paula perdeu o olhar meigo e livre de adolescente. Agora apenas um rostinho triste e resignado que de longe em longe se abre, quando gargalhadas de meninas como ela despertam o rosto de menina que ainda existe. [...] Queria que ela e todas elas se juntassem e calassem para sempre os latidos daqueles que perseguem manhosamente as nossas meninas na quietude das noites. Com o seu ódio. E que desfizessem com as suas mãos de mães abandonadas. E os afogassem impiedosamente nas lágrimas de todas as crianças traídas. E esfomeadas (Salústio, 2002, p. 35).

A maternidade aqui é apresentada numa perspectiva realista, sendo retratada como uma fonte de angústia e sofrimento, cuja esperança que ainda resta “secará com o primeiro leite do primeiro filho” (Salústio, 2002, p. 35), reforçando ainda mais essa perda de sonhos da protagonista. Além disso, outro fator significativo do conto, é sua estrutura cíclica, começa e termina com o mesmo período, aparentemente retórico, apenas anunciando que em setembro fará calor, mas a repetição sublinha a perversidade de um ciclo de violência que se perpetua, evidenciando a impunidade de agressores que continuam a assediar, estuprar e engravidar crianças e adolescentes sem que haja qualquer punição. Essa repetição constante, longe de ser mera estética, funciona como uma denúncia da inércia social diante da violência sexual, revelando a necessidade urgente de mudanças estruturais para romper esse ciclo vicioso.

“Foram as dores que o mataram” apresenta uma protagonista cansada de sofrer diversas agressões por parte do marido, acaba o matando. A narrativa, logo no início, nos situa que antes da violência física, existia amor na relação do casal “nem importa o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram. Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram” (Salústio, 2002, p. 17). Entretanto, com o avanço do relacionamento, a mulher passa a ser agredida pelo companheiro, e em dado momento, cansada da situação que se encontra, o mata. Salústio, no entanto, apresenta a perspectiva da vítima para tal ato, reforçando que o fato de ter matado o marido se deu por culpa dele e não dela:

Eu o amava. Porque matá-lo? Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus. Foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram. Eu o amava. Porque o matá-lo? Foi meu corpo recusado e dorido após usos e abusos. Foram a tristeza, o desespero e a dor do amor que não tinha troco. Eu o amava. Porque o matá-lo? (Salústio, 2002, p. 17)

A repetição da frase “eu o amava. Por que matá-lo?” ao longo do conto é um recurso estilístico que intensifica a tensão narrativa, pois a cada repetição, a frase aparece ressignificada. Inicialmente, expressa a inocência da mulher que vai se configurando em culpa, ressaltando o conflito interno da personagem para justificar seus atos. À medida que a narrativa avança, o leitor é colocado diante da complexidade de uma assassina que é mais vítima que algoz: “Eu amava-o. Porquê matá-lo? Ele matou-se. Criou um espaço onde coabitavam a violência, a destruição, a miséria, o animalesco. E nós. Deu-me as armas e fez-me assassina.” (Salústio, 2002, p. 18). Ao trazer a voz da personagem em

primeira pessoa, a narrativa nos faz refletir sobre as violências silenciosas as quais mulheres estão expostas diariamente, em uma sociedade que culpabiliza as mulheres pelas agressões sofridas. A morte do marido é vista aqui como uma consequência inevitável de um sistema que a oprime e a desumaniza.

Em um “Ilegítimo desejo”, a vida de Nha Djina, é marcada pela solidão e luta pela sobrevivência, a personagem é uma moradora de rua, que em sua velhice deseja apenas que ao morrer, tenha música em seu velório. A personagem utiliza da sexualidade como meio de sobrevivência: “mais tarde ali contrabandeara o seu corpo [...] E porque contrabandear e não simplesmente vender? O corpo era dela. Porque contrabandear? Vendia-se. E o alvará de legitimidade deram-lho as suas necessidades” (Salústio, 2002, p. 31). A sexualidade, para muitas mulheres como Djina, é transformada em uma mercadoria, utilizada para garantir a sobrevivência em um mundo desigual. Em seus últimos momentos de vida, Nha Djina demonstra ter apenas um desejo, o qual se considera não merecedora, uma vez que não sente que seu modo de vida a legitima socialmente, queria que tivesse música em seu funeral. Simbolicamente, é muito violento que ela não se sinta tão humana como qualquer outro a ponto de ter o direito a uma homenagem em sua morte.

Em suas narrativas, Dina Salústio apresenta uma diversidade de personagens femininas, cada qual com suas particularidades. Ao retratar as violências sofridas por essas mulheres no contexto cabo-verdiano, a autora assume um papel fundamental na denúncia das injustiças sociais e de gênero.

VOZES-MULHERES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura permite que as vozes de grupos marginalizados, como mulheres, em especial, mulheres negras, sejam ouvidas e compreendidas. Conceição Evaristo e Dina Salústio, ao narrarem as experiências de suas personagens, contribuem para a visibilização das desigualdades e das opressões sofridas por este grupo. Em *Olhos d'Água* e *Mornas Eram as Noites*, as autoras tecem narrativas que exploram a construção da identidade feminina de forma que a violência, a solidão e a maternidade, se tornam temas cruciais para a compreensão da condição feminina em contextos sociais marcados pela desigualdade.

Apesar de contextos distintos, ser africana e brasileira, por vezes, possibilitam experiências convergentes, visto que tratam de países igualmente regidos pelo patriarcado e pelo cristianismo, com estruturas misóginas. Sendo assim, ao centrarem suas narrativas na experiência feminina, contribuem significativamente para a compreensão da construção do feminino na literatura. As obras das autoras denunciam as diversas formas de opressão que as mulheres sofrem, seja por questões de gênero, raça ou classe social. Através de suas narrativas, elas dão visibilidade às injustiças e desigualdades que permeiam a sociedade.

Em contos como “Liberdade Adiada” e “Quantos filhos Natalina teve?”, a temática da maternidade é central na narrativa, as protagonistas demonstram em suas vivências uma visão de maternidade violenta e real, ambas pensam em abandonar os filhos, Natalina, entretanto, faz essa escolha e segue adiante, enquanto a outra opta por retornar aos filhos. Enquanto a narrativa de Natalina escancara uma violência física e psicológica, no conto “Liberdade Adiada”, a violência é social. A protagonista sofre uma violência cotidiana, expressa na rotina opressiva, na falta de reconhecimento e na impossibilidade de escapar de sua condição, neste caso, para ela ir ou ficar é igualmente violento. Essa relação de impossibilidade de escapar de sua condição, também pode ser notada no conto “Forçadamente mulher. Forçosamente mãe”, onde a protagonista Paula, se vê em uma situação sem saída, ao se descobrir grávida com apenas 16 anos. Essa pressão social em relação à maternidade é algo que Evaristo e Salústio, questionam em suas narrativas.

O conto “Maria”, demonstra essa subalternização e invisibilidade feminina, a personagem, diferente das outras, tem uma relação diferente com a maternidade. Entretanto, também fica evidente as marcas de violência que ser uma mulher negra e mãe em um país racista e patriarcal acarreta. Maria queria apenas chegar em casa e ver seus filhos, mas um ato de agressão impede que esse desejo seja realizado. Sendo assim, a relação entre a maternidade e a violência é complexa. A maternidade, ao mesmo tempo em que pode ser uma fonte de alegria e realização, também pode ser um fator de vulnerabilidade e opressão.

A violência, marginalização, invisibilidade e silenciamento da mulher negra pobre é reforçado por ambas as autoras nos contos, “Duzu -Querença” e “Ilegítimo Desejo”, onde temos duas protagonistas que se assemelham, pois são moradoras de rua e que na sua luta por sobrevivência, acabam presenciando diversas violências. Tanto Duzu como

Nha Djina, no fim das suas vidas tem apenas um desejo simples, no caso de Duzu, sua roupa de carnaval e Nha Djina, a música durante seu enterro.

Ao retratar a realidade feminina de seus países, as autoras utilizam a literatura como instrumento de denúncia e empoderamento. Evaristo (2012, p. 54) afirma que “uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do outro como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria” assim, a literatura estaria além de escrita por si só, tornando-se uma ferramenta fundamental para a luta contra as opressões de gênero, raça e classe.

Essa representação feminina, feita por escritoras é crucial para ir além de “um corpo que não é apenas descrito, mas vivido” (Evaristo, 2005, p. 6) ou seja, romper com a ideia da mulher que é inferiorizada, sexualizada e submissa. É a partir de escritas como a de Dina Salústio e Conceição Evaristo, que somos apresentados às múltiplas identidades femininas, ambas autoras apresentam a mulher no centro de suas narrativas, deslocando-a da posição de objeto para sujeito de sua própria história.

REFERÊNCIAS

BRITO, Geni. Mendes. de; LIMA, Tânia. Maria de Araújo. Dina Salústio e a violência de gênero na literatura cabo-verdiana. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, [S. l.], n. 24, p. 55–69, 2017. In. <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/354> Acesso em jun/2023.

CAMPELLO, Eliane. *Maternidade e violência em “Quantos filhos Natalina teve?”*, de Conceição Evaristo In: XV Abralic: experiências literárias textualidades. 2016. In. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491524767.pdf Acesso em jun/2023.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, nº 10, Abril de 2013.

COLLING, Ana. A Construção Histórica do Feminino e do Masculino. In: STREY, Marlene N. et all (orgs). *Gênero e Cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In. MOREIRA, M. N. de B. Scheneider (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005a.

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

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e arte, p.26-46, 2020.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. *Preconceito: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSSINI, Tayza Nogueira. A construção do Feminino na Literatura: representando a diferença. *Trem de Letras*, v. 3, n. 1, p. 97-111, 11 jul. 2016.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: INL, 2002.

SCHWANTES, Cíntia. *Dilemas da representação feminina*. OPSIS (UFG), Catalão. v. 6, p. 07-19, 2006. Disponível em: http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/sumarios/OPSIS2006/OPSIS2006_01_0.PDF F. Acesso em: 13 jun 2023.

SPÍNOLA, Daniel. Mornas eram as noites. In: VEIGA, Manuel (Org.). *Cabo Verde: Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998.

Recebido em: 27/12/2024

Aceito em: 30/04/2025

Iza Paula Gomes Fernandes: possui graduação em Biblioteconomia pela Universidade Federal de Goiás (2020). Atualmente é graduanda em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. É pesquisadora no Núcleo de Estudos Literários (NEL) e bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência no Subprojeto de Língua Portuguesa do IFG. Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Processos de Disseminação da Informação. Atualmente pesquisa o feminino na literatura brasileira e africana.

Poliane Vieira Nogueira: é professora efetiva do Instituto Federal de Goiás, câmpus Goiânia, ministrando aulas no curso de Licenciatura em Letras, demais cursos superiores da instituição e cursos técnico e tecnológico na modalidade de Ensino Médio Regular e Educação de Jovens e Adultos. Possui Doutorado em Letras e Linguística (2017) e Mestrado em Letras e Linguística (2012), ambos pela Universidade Federal de Goiás.

Possui Licenciatura em Letras-Português (2009), Licenciatura em Letras-Espanhol (2010) e Bacharelado em Letras (2010) com habilitação em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Coordenou os Cursos Técnicos Integrados de Secretaria Escolar e Transporte de Cargas, na modalidade EJA no Instituto Federal de Goiás, câmpus Anápolis. É líder do Núcleo de Estudos Literários (NEL) e membro do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance. É coordenadora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBID). Investiga o feminino na Literatura Contemporânea, Literatura Brasileira e Africana (poesia e prosa), Literatura Comparada, Leitura Literária, Mediação do texto literário, Formação de Leitor, Leitura e Criação de Poesia na Escola.

A dança do pássaro e da serpente: uma análise do poema “Víbora-soneto” de Carlos Nejar

The bird and snake's dance: an analysis of “Víbora-soneto” a poem by Carlos Nejar

Erick Vinicius Mathias Leite

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

<https://orcid.org/0000-0003-2474-2191>

erick_vinicius3@outlook.com

RESUMO

Carlos Nejar, em seu *Os invisíveis: tragédias brasileiras* (2019), compõe uma autêntica poética dos elementos. Dessa obra, elegemos o poema “Víbora-soneto” como *corpus* de análise deste artigo, nos propondo elucidar de que maneira os arquétipos materiais conduzem a elaboração da poesia e quais implicações semânticas e formais esse processo configura. Para isso, nossas considerações se fundamentam especialmente pelas proposições de Heinrich Lausberg (1972), Gaston Bachelard (1994), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015). Em “Víbora-soneto”, o conteúdo e a forma transmitem simbolicamente a dinâmica do vento e do fogo, emulando respectivamente os movimentos do corvo e da víbora. Analisamos esses elementos a fim de compreender a dança entre o pássaro e a serpente evocada no poema.

Palavras-chave: Carlos Nejar; *Os invisíveis: tragédias brasileiras*; Simbologia; Poesia; Arquétipos materiais.

ABSTRACT

Carlos Nejar, in his *Os invisíveis: tragédias brasileiras* (2019), creates an authentic poetics of the elements. From this work, we have chosen the poem “Víbora-soneto” as the corpus for analysis in this article, aiming to elucidate how material archetypes shape the elaboration of poetry and what semantic and formal implications this process entails. To do so, our considerations are particularly grounded in the propositions of Heinrich Lausberg (1972), Gaston Bachelard (1994), Jean Chevalier, and Alain Gheerbrant (2015). In “Víbora-soneto” both content and form symbolically convey the dynamics of wind and fire, respectively emulating the movements of the crow and the viper. We analyze these elements to comprehend the dance between the bird and the snake evoked in the poem.

Keywords: Carlos Nejar; *Os invisíveis: tragédias brasileiras*; Symbolology; Poetry; Material archetypes.

*Nejar, o que podes com teus versos,
se vens também do fogo?
(Carlos Nejar)*

NEJAR: UM POETA DO FOGO

Carlos Nejar, membro da Academia Brasileira de Letras, crítico, poeta, ficcionista, foi o único representante brasileiro a figurar na revista *Quarterly Review of Literature* entre os maiores nomes da literatura mundial, e entre os dez mais importantes poetas brasileiros pela revista *World Literature Today* (Nejar, 2020). Detentor de vários prêmios, em 2019, publica *Os invisíveis: tragédias brasileiras*, tendo como motor de sua lírica catástrofes ocorridas no Brasil até então: o desmatamento ilegal da Amazônia, o incêndio do Museu Nacional e o rompimento das barragens de Brumadinho e Mariana.

Cada tragédia compõe um capítulo do livro e cada uma delas é substantiada em um elemento: água, fogo, lama e metal. Os capítulos se desdobram em torno de um arquétipo material, este por sua vez guia a elaboração da narrativa e as nuances da poesia. Desse modo, Nejar redige uma genuína poética dos elementos. Para este artigo, elegemos o capítulo “Martírio do Museu Nacional” cujo componente principal é o “fogo”. Buscamos, em nossa análise do poema “Víbora-soneto”, compreender de que maneira os versos são tecidos a partir deste elemento, desde as suas formalidades até suas significações.

Depreender a dimensão social da qual influi o texto é essencial na medida em que este se plasma em fenômenos extratextuais. No caso, o incêndio do Museu Nacional em 2018 é o fio condutor da poética do fogo em Nejar, abarcar a dinâmica política e social é inerente ao seu processo de significação, porém “a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História” (Aristóteles, 2005, p. 28). Bem como posto por Aristóteles, o social é mote, e não o fim da poesia em si, *poiesis* implica necessariamente uma “criação”. *Os invisíveis: tragédias brasileiras* (2019) toma rumos próprios e não se prende à história, antes, parte desta.

A necessidade de contemplar a camada material do texto se faz crucial em um trabalho como o nosso, visto que tentaremos mostrar como a essência do fogo atravessa

tanto a forma quanto o conteúdo. O crítico João Alexandre Barbosa (2003) afirma que a fruição do texto literário tem na combinação da forma e do conteúdo sua manifestação mais plena, sendo que a semântica do texto antes de tudo parte de uma relação com sua materialidade, é nessa combinação que desponta o que a literatura tem de única em relação aos outros ramos do conhecimento.

Barbosa (2003, p. 81) atesta que “a validade do conhecimento veiculado pelo poético está antes no modo pelo qual se pôde articular os possíveis elementos de representação que na pura e simples presença ou ausência desses mesmos elementos”. Os desdobramentos eleitos por nós como percurso analítico se dão essencialmente pela forma e, como pontuaremos, uma escolha formal acarreta uma inerente elaboração semântica, e para fundamentar nossa análise, elegemos, em especial, Massaud Moisés (2013) e Heinrich Lausberg (1972) ao abordar os aspectos estruturais da poesia e da retórica.

No que diz respeito ao conteúdo, elegemos Gaston Bachelard (1990; 1997) e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015) a fim de perscrutar o significado por trás das escolhas formais da poética e calcar nossas considerações sobre a semântica do texto. Essa predileção teórica desvela outro detalhe imbricado em nossa hermenêutica: incluir dois ramos de conhecimento díspares da literatura: a psicanálise e a simbologia. Buscaremos balizar nossas colocações para não desviarmos do lugar da crítica literária. A este respeito comenta Yves Reuter (2002, p. 16): “a análise interna só é interessante quando se articula, nesse ou naquele momento, com outras teorias que permitam avançar na interpretação, prendendo-se, pois, à enunciação. Seu maior mérito é sem dúvida limitar os desvios ‘selvagens’”.

Esclarecidas as hipóteses e perspectivas teóricas que nos guiam, passaremos logo no próximo tópico, antes de efetuar nossa análise definitiva do poema “Víbora-soneto”, procuraremos compreender, especialmente, a construção da intuição animista na poética de Carlos Nejar, pontuando como a essência do fogo é projetada formalmente na organização da materialidade do texto.

A INTUIÇÃO ANIMISTA E AS FACES DA BRASA

Antes de adentrar diretamente no poema principal de nossa análise, gostaríamos de apresentar dois trechos de outros textos que compõem o capítulo “Martírio do Museu Nacional”, para observar nestes como todos os poemas desta repartição seguem uma

ordenação lógica, em especial por orbitarem o elemento fogo. Além destes, ainda traremos nesse tópico outros recortes de outros textos a fim de calcar nossas colocações antes de analisar com mais profundidade “Víbora-soneto”. Transcrevemos abaixo trechos dos poemas “Inocência” e “Lágrima”:

O fogo não tem
inocência, o fogo
não. É animal
na selva.
(Nejar, 2019, p. 166).

Aprendi como o fogo
desfaz o rosto. Como
o fogo não tem rosto.
(Nejar, 2019, p. 133).

Tendo esses trechos como exemplo, podemos perceber uma configuração cíclica na obra de Nejar (2019): a personificação do fogo, ou seja, o elemento natural adquire características humanas ou animais. É em meio às designações aplicadas ao fogo que sua simbologia vai sendo desenhada ao longo do “Martírio do Museu Nacional”. À esta figura de linguagem chamamos de “prosopopeia” ou “personificação” e para Heinrich Lausberg (1972, p. 252) “consiste na introdução de coisas concretas [...], assim como de noções abstractas e coletivas [...], como pessoas que parecem a falar e a agir”. O crítico Massaud Moisés (2013) concorda com o estudioso em alguma medida, ao afirmar a prosopopeia é uma “espécie de humanização ou animismo” (Moisés, 2013, p. 385).

O “animismo” ou “concepção animista”, segundo Gaston Bachelard (1994), consiste em aplicar a cada matéria existente uma alma. Essa intuição permeava o pensamento pré-científico e, com ela, compreendia o fogo como um animal: “os egípcios o consideravam um animal arrebatador e insaciável, que devora tudo o que nasce e cresce, e finalmente, a si mesmo, após estar bem nutrido e farto, quando não há mais do que se alimentar” (Bachelard, 1994, p. 97). Para o filósofo, a própria chama se molda em um aspecto de pequenos animais: “ao menor impulso de um fósforo, vemos os animálculos ígneos reunirem-se e produzirem-se exteriormente sob uma aparência luminosa” (Bachelard, 1994, p. 66). A relação do fogo com uma imagem animal é cara aos estudos simbólicos, pois alguns animais retomam a semântica do fogo em sua simbologia (cf. Chevalier; Gheerbrant, 2015).

As faces animais do fogo são contempladas em “Martírio do museu Nacional” e podemos perceber ao longo de vários poemas. Como um ser isento de rosto ao longo da

poética do fogo ele troca de face e é transfigurado em vários animais diferentes. No oitavo poema, ele é “pavão” e “loba”: “Pavão branco, a chama / outras vezes loba” (Nejar, 2019, p. 133-134); em Pedra humana, ele é “boi”: “O fogo, boi distraído, / como se de eternidade / pastasse. O fogo vivo” (Nejar, 2019, p. 195-196); já no poema 65 ele é “águia”: “Incêndio é águia / sobre a popa”, entre outros. Todos esses animais citados anteriormente têm alguma relação com a simbologia do fogo (cf. Chevalier; Gheerbrant, 2015).

O aspecto mutável da essência da chama equivale a uma relação formal nos poemas do “Martírio do Museu Nacional”, em especial pela representação animalesca do arquétipo material. Cada animal em cada poema reserva um conjunto de significados interessantes e que merecem uma análise mais específica, contudo, nos atentaremos ao poema “Víbora-soneto” no tópico seguinte, elucidando o *modus operandi* da intuição animista na poética de Carlos Nejar (2019).

“VÍBORA-SONETO”: UM POEMA DE FOGO

Antes de iniciar nossa análise, trazemos o poema transcrito integralmente a seguir:

Víbora-soneto

Víbora, víbora, o fogo.
De pleno veneno, os dentes.
Língua bífida. Que o corvo
devore, devore o ventre

da solidão. Sem que aceite.
Movendo-se, preso ao corpo,
O fogo, fogo, serpente:
por entre ramos do sopro.

O covil do fogo, estreito
em áspero bote, quando
investe, salta, levando

a cauda, cabeça. E tomba
o fogo, dobra-se ao vento:
serpente que come a sombra.
(Nejar, 2019, p. 199-200).

Como nos poemas citados por nós anteriormente, o arquétipo material é personificado em algum animal, no caso deste último poema, o fogo adquire a natureza da víbora. Em muitas culturas, especialmente no sudoeste asiático, a serpente é associada ao simbolismo da água, em contrapartida às aves que se alimentam de cobras, como o

pavão e a águia, que estão relacionadas ao fogo: “a identificação da serpente com o elemento água confirma o parentesco do pavão com o Sol, com o elemento fogo, o antitérmico da água” (Chevalier; Gheerbramt, 2015, p. 693). Contudo, os símbolos são preenchidos de maneiras diferentes ao longo do tempo, a exemplo da tradição hebraico-cristã em que a cobra está relacionada ao fogo:

[Serafim] Nome de seres celestes que significa Abrasador (Saraf), exatamente como a serpente alada ou o dragão de que falam os Números 21,6: Então Deus enviou contra o povo serpentes abrasadoras, cuja mordedura fez perecer muita gente em Israel [...] Esses dois textos dos Números de Isaías põem em evidência o valor simbólico de Abrasador: no texto mais antigo, é a serpente enviada por Jeová como castigo; no texto mais recente, o anjo de Deus que purifica pelo fogo. A mesma raiz linguística sustenta uma evolução dupla: a evolução semântica do símbolo da queimadura; a evolução espiritual da consciência religiosa (Chevalier; Gheerbramt, 2015, p. 813).

A esse respeito, Gaston Bachelard (1994) afirma que a origem mítica do fogo está associada a um roubo (como no mito grego de Prometeu) e, em muitas culturas, quem detém a chama é uma serpente: “A serpente surda era a única, outrora, a possuir o fogo, que guardava escondido no interior de seu corpo [...] Na maioria das vezes, o ladrão do fogo é um pássaro, uma corruíra, um pintarroxo, um colibri, portanto um animal pequeno (Bachelard, 1994, p. 54-55). No folclore brasileiro, a explicação mítica para grandes incêndios florestais é atribuída ao Boitatá que vem do Tupi guarani: *mboi*, cobra; *tatá*, fogo (cf. Cascudo, 1999, p. 171). Acreditamos que a simbologia da serpente na obra de Carlos Nejar (2019) está para estas últimas colocações, que tem, tanto na tradição judaico-cristã quanto no folclore brasileiro, a víbora com um animal relacionado simbolicamente ao fogo, como demonstraremos a seguir.

A materialidade do fogo se anuncia logo na dimensão sonora do poema. Para Antonio Candido (2006, p. 45) “o som não corresponde ao conceito, não é determinado por qualquer peculiaridade dele, não se liga a qualquer propriedade do objeto”, ou seja, não há uma expressividade imanente da sonoridade do signo devido a sua arbitrariedade. Por isso, o valor da sonoridade em um poema depende estritamente de outros elementos contidos nesse, não apenas aqueles de substrato fônico, bem como afirma o crítico: “o efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos, ou com a predominância de outros recursos, e principalmente pelo valor semântico das palavras escolhidas” (Candido, 2006, p. 43). Desse modo, a análise da sonoridade do texto pode ser esquematizada da seguinte maneira:

harmonia imitativa sinestesia sugestão psicológica (Candido, 2006, p. 60)	sempre na dependência do contexto

Com isso, ao concatenarmos os fonemas que mais se repetem ao longo do poema e analisarmos conforme o esquema sugerido por Candido (2006) podemos chegar à uma síntese da semântica imbricada na sonoridade de “Víbora-soneto”. Observamos que as palavras mais recorrentes são aquelas formadas pelos fonemas /v/ (fricativo labiodental) e /ř/ (vibrante alveolar) – víbora, devore, ventre, veneno, movendo, covo, vento, preso, estreito. Dado a semântica do fogo que apontamos anteriormente, podemos interpretar a combinação e repetição dos fonemas /v/ e /ř/ como a tentativa de imitar da vibração da chama. Logo no primeiro verso, “víbora, víbora, o fogo” sonoramente pode ser interpretado como “vibra, vibra, o fogo”, e a agitação da brasa é evocada igualmente pelos outros versos que reúnem esses sons. Logo, a materialidade do fogo se amalgama inclusive no estrato sonoro do poema.

Em “Víbora-soneto”, a partir da prosopopeia, o fogo toma as características da serpente, ou seja, “rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir a morte ou a vida antes de retornar ao invisível” (Chevalier; Gheebraamt, 2015, p. 815). Podemos perceber essa associação de forma mais direta no primeiro dístico da terceira estrofe, “O covo do fogo, estreito / em áspero bote, quando” (Nejar, 2019, p. 200), em que há uma troca dos termos (metonímia) “víbora” e “serpente” por “fogo”: “o covo do fogo”, que pode ser lido como “a cova da serpente”. A chama assim como a serpente é sutil e mortal, a faísca é pequena e quase imperceptível, pode não chamar a atenção, como uma cobra em sua cova, contudo, quando a brasa encontra o combustível ideal e a serpente sua presa, ambas se revelam de maneira veloz e implacável, trazendo a morte a agonia que tanto a chama quanto o veneno reservam.

A imagem que a primeira estrofe desenha é de uma víbora que espera escondida a hora certa de atacar o corvo que se alimenta de uma carniça, estabelecendo o cenário do confronto como no duelo mítico entre a serpente e o pássaro (cf. Bacherlard, 1994, p. 54-55). Para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 295), o corvo “é um símbolo da solidão ou melhor, do isolamento voluntário [...] o corvo repete sempre, segundo Suetônio, *cras cras*, i.e. ‘amanhã’, ‘amanhã’”. A solidude evocada pelo corvo monta o cenário perfeito para o ataque da serpente, e o pária ideal, já que esta ave também se alimenta de víboras, então

conhece suas artimanhas. Dado o simbolismo da serpente e do corvo que apontamos, podemos interpretar essa imagem também como uma alusão ao mito de Prometeu, que segundo Zufferli (2013, p. 237): “As fontes mais arcaicas do mito atribuem-lhe o engano de Mecona, o roubo do fogo e o consequente castigo que consistia em ser acorrentado no Cáucaso com uma águia que lhe devorava o fígado”. O conflito mítico se instala logo no início do poema, o fogo representado pela serpente, contra a ave que se alimenta das entranhas do seu deus.

Ao observar a construção formal do poema entendemos um pouco melhor a dança do pássaro e da serpente. O poema é um soneto, ou seja, formado por dois quartetos e dois tercetos, à diferença dos modelos clássicos, petrarquiano e shakespeariano, que são construídos em “medida nova” (decassílabos), *Víbora-soneto* está em versos septissílabos (“medida velha”) ou redondilha maior, típica das cantigas trovadorescas (cf. Goldstein, 2005, p. 27), trazendo ao confronto a dimensão imaginária dos combates medievais à verve das disputas líricas dos trovadores em suas “tenções” (cf. Barros, 2016).

No poema, duas figuras de linguagem nos chamam a atenção, a *geminatio* e a *gradatio*, ambas denominadas por Lausberg (1972) como “figuras de repetição”, estas por sua vez emulam os movimentos do corvo e da serpente. Segundo Lausberg (1972), a *geminatio* (geminção ou reduplicação) “consiste na repetição textual (§ 242) de uma parte da frase (palavra isolada ou grupo de palavras), em contacto, (§ 243) dando-se lugar indiferente (no princípio, no meio e no fim) [...] A *geminatio* consiste, as mais das vezes, na composição dupla (duplicação)” (Lausberg, 1972, p. 167). Conforme o estudioso, o efeito retórico mais direto das figuras de repetição é a intensificação do significado contido nas palavras que se repetem. Encontramos essa figura de linguagem nos versos 1, 4 e 7 do poema *Víbora-soneto*.

A princípio, podemos associar a *geminatio* do quarto verso aos movimentos repetitivos do corvo ao comer a carniça, “devore, devore o ventre / da solidão. Sem que aceite” (Nejar, 2019, p. 199). O quarto verso reitera a solidão que o corvo simboliza, mas “sem que aceite”, pois sabe que está sendo observado e os versos 1 e 7 acusam seu estado de alerta. A *geminatio* dos versos “*Víbora, víbora, o fogo / [...] / O fogo, fogo, serpente*” (Nejar, 2019, p. 199-200) remete ao barulho repetitivo que o corvo emite, como pontuado por Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 295), *cras cras*, e marca a ciência do ataque iminente. No primeiro verso, há apenas uma ocorrência de “fogo”, e há a repetição da palavra “víbora”. No uso cotidiano, “fogo” também indica um alerta de incêndio, uma emergência (cf. Houaiss; Villas, 2009, p. 910). A segunda estrofe aponta a aproximação

da serpente em direção à sua presa: “Movendo-se, preso ao corpo, / [...] / por entre ramos do sopro” (Nejar, 2019, p. 199-200), atento ao compasso da serpente, o corvo emite outro sinal de alerta no sétimo verso, agora com a repetição de “fogo”, indicando a ameaça crescente intensificada pela *geminatio*: “O fogo, fogo, serpente” (Nejar, 2019, p. 200).

Na terceira estrofe, a serpente executa seu passo decisivo, o bote, que é materializado pela *gradatio* (gradação ou clímax). Segundo Lausberg (1972), a gradação, em seu uso tradicional, é uma figura de repetição, contudo, acreditamos que no poema ela toma dimensões mais modernas sem incutir em si alguma repetição incidindo apenas em uma “sequência de palavras isoladas ou grupo de palavras, desde o momento em que essa sequência mostre nitidamente uma amplificação” (Lausberg, 1972, p. 172). Observamos essa figura de linguagem nos versos 11 e 12 de Víbora-soneto: “investe, salta, levando / a cauda, cabeça. E tomba” (Nejar, 2019, p. 200). A sequência de palavras que compõem os versos enfatiza o movimento da serpente em ritmo crescente até chegar no seu clímax: “E tomba”. A gradação emula o passo abrupto da serpente atacando sua presa de forma intensiva.

O último terceto desenha o desfecho do confronto e nele podemos perceber nos versos novamente a incidência da metonímia como na estrofe que o antecedia: “O covo do fogo, estreito / [...] / do fogo, dobra-se ao vento” (Nejar, 2019, p. 199-200). No verso 13, os signos “serpente” e “corvo” são trocados respectivamente por “fogo” e “vento”. Como já defendemos anteriormente, a serpente aqui traz a simbologia do fogo e, em uma associação semelhante, o corvo traz consigo o simbolismo do vento: “o Ser supremo celeste tende, em geral, a confundir-se com a personificação mítica do trovão e do vento, representada por uma grande ave (corvo, etc.). Com um bater de asas, ela faz surgir o vento e sua língua é o relâmpago” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 294).

A *geminatio* acusa a ciência do corvo mediante a ameaça que se aproxima e a *gradatio* emula o ataque da serpente em direção à presa, e a dança conclui-se no último dístico do poema, “o fogo, dobra-se ao vento: / serpente que come a sombra” (Nejar, 2019, p. 200). O corvo veloz como o vento se esquia do predador, a única coisa que alcança a víbora é a sombra do pássaro, dando sentido ao verbo “dobrar-se” no verso anterior: ceder, sucumbir (cf. Houaiss; Villa, 2009, p. 704). Neste confronto, a serpente sai derrotada. Para entender um pouco melhor a configuração da metonímia na poética do fogo, trazemos as ponderações de Heinrich Lausberg (1972, p. 162):

Os limites entre metonímia e metáfora (§ 228) são pouco nítidos, pois que a metonímia abandona o plano do conteúdo conceptual (§216) e então entre alteração (§ 216) e salto (§ 226) não pode mais estabelecer-se diferença nítida: 1) Decisivo para a metonímia é a participação real do domínio do próprio no domínio dos tropos (§ 216), enquanto a metáfora (§ 228) tem como fundamento uma pura relação de pensamento entre domínios. Na concepção mágica, contudo, reside no fundamento da denominação metafórica uma participação real, pois Aquiles quando é denominado “leão” é porque realmente tomou a natureza de leão (§ 228), de modo que a metáfora apresenta uma metonímia de valor mágico.

Entendemos a imagem evocada no poema a partir das proposições de Lausberg (1972), interpretamos a figura de linguagem dos tercetos como metonímia por entender que não se trata apenas de uma relação imaginária entre os arquétipos materiais e os animais, como se entende uma metáfora. Os animais em “Martírio do Museu Nacional” tomam a natureza dos elementos, como demonstramos no poema, a serpente está para o fogo e o vento está para o corvo. É de maneira análoga às considerações de Lausberg que executamos nossa análise e assim acreditamos que a intuição animista opera em *Os invisíveis: tragédias brasileiras* (2019). A essência do fogo atravessa o som, a forma e a semântica do texto, criando autênticos poemas de fogo.

CONCLUSÃO: QUANDO A CHAMA CESSA

Carlos Nejar compõe um autêntico texto épico, *Os invisíveis: tragédias brasileiras* (2019), em nossos dias, e o fio condutor de sua poesia são as catástrofes que ocorreram no Brasil entre os anos 2015 e 2018. Compreender a dimensão social e política presente no texto é essencial para sua significação, mas a poesia vai além da história, envolve criação e filosofia. Assim, Nejar cria sua própria narrativa, indo além dos fatos históricos. Em especial, o segundo capítulo, “Martírio do Museu Nacional”, que revela uma configuração peculiar e reflete, em sentido formal e semântico, a essência do elemento que guia a elaboração dos poemas: o fogo.

Em “Martírio do Museu Nacional” observa-se uma ordenação lógica nos poemas, em torno do elemento fogo, em especial pelo uso da “personificação”, onde o elemento adquire características humanas ou animais, sendo essa figura de linguagem chamada de “prosopopeia”. O aspecto mutável da chama é uma relação formal nos poemas do conceito de “animismo”, que consiste em referir uma alma a cada matéria existente, como o fogo sendo considerado um animal. Diversos animais estão associados simbolicamente

ao fogo ao longo dos poemas, como pavão, loba, boi e águia, contudo, nesse artigo nos concentramos especialmente no simbolismo “serpente/víbora”.

Na obra de Carlos Nejar, a presença simbólica da serpente se configura como um animal relacionado ao fogo. O simbolismo da víbora associada aos elementos da natureza está presente em diversas culturas, como no folclore brasileiro e na tradição judaico-cristã. Miticamente a serpente é a guardiã do fogo e um pássaro assume o papel de ladrão do elemento em vários mitos ao redor do mundo. A materialidade do fogo está presente não apenas no contexto semântico, mas também no aspecto sonoro do poema, em “Víbora-soneto”, se executa pela repetição dos fonemas /v/ e /ř/ que evocam a vibração e a agitação das brasas.

Em “Víbora-soneto”, a prosopopeia é utilizada para personificar o fogo como uma serpente veloz e mortal. A associação entre o fogo e a serpente é evidenciada pela troca dos termos “víbora” e “serpente” por “fogo”, reforçando a semelhança entre suas características sutis e letais. A imagem do confronto entre a serpente e o corvo, simbolizando a solidão e a morte, também se refere ao mito de Prometeu. A construção formal do poema, em versos septissílabos, evoca a dimensão imaginária dos combates medievais e das disputas líricas dos trovadores. A *geminatio* e a *gradatio*, figuras de repetição presentes no poema, intensificam o significado das palavras, emulando os movimentos do corvo e da serpente. A análise desses elementos contribui para uma compreensão mais aprofundada da dança entre o pássaro e a serpente no poema.

O uso sistemático das figuras de linguagem transmite significados complexos e evocativos da dinâmica dos elementos na poética de Carlos Nejar. A incidência da metonímia é observada ao longo de “Víbora-soneto”, onde o corvo representa o vento e a serpente simboliza o fogo. Nesse confronto poético, a serpente sai derrotada, sendo sua única conquista a sombra do pássaro. Essa abordagem animista, em que os animais assumem a natureza dos elementos, é uma característica presente na obra de Nejar, que tece verdadeiros “poemas de fogo”.

Em “Víbora-soneto”, percebemos como a dança do pássaro e da serpente se executa na própria dinâmica do fogo e do vento, e como os animais são a própria manifestação dos elementos. *Os invisíveis: tragédias brasileiras* (2019) aguarda novas análises em relação à outras temáticas, poemas e aos outros arquétipos materiais (água, terra e metal) e se revela uma obra rica tanto formalmente quanto semanticamente. Ambos os aspectos são indissociáveis, ainda que a modernidade tenha rompido com os padrões formais, Carlos Nejar retoma e rompe a tradição de maneira ímpar.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento. In: BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BARROS, José d'Assunção. Uma cadeia de cantigas de escárnio: uma análise sobre a poesia satírica ibérica do século XIII e suas tensões sociais. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, [S. l.], v. 6, p. 13-28. 2016.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- HOUAISS, Antonio; VILLAS, Mario de Sales. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução de Raúl Miguel Rosaldo Fernandes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- NEJAR, Carlos. *Os invisíveis: tragédias brasileiras*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- REUTER, Yves. *Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- ZUFFERLI, Carla (Org). *Dicionário etimológico da mitologia grega*. 2013. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf
f. Acesso em: 06 mai. 2024.

Recebido em: 19/03/2024

Aceito em: 18/05/2024

Erick Vinicius Mathias Leite: mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) e graduado em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). Tem experiência no Ensino Superior com as disciplinas de Língua Inglesa, Literatura Inglesa e Ensino de Língua Inglesa. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL UFMS), onde realiza pesquisa na área de Literatura, Estudos Comparados e Interarte. Tem interesse pelos seguintes temas: Literatura Sul-mato-grossense, Poesia Contemporânea, Cinema, Representação e Romantismo.

A Geração Femcel: Maternidade Compulsória e Celibato Voluntário em *Querida Konbini* (2019), de Sayaka Murata

Femcel Generation: Mandatory Maternity and Voluntary Celibacy in Convenience Store Woman (2019), by Sayaka Murata

Yasmine Sthéfane Louro da Silva
Universidade Federal do Piauí (UFPI)
yasminelouro@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0002-4951-3339>

Diana Barreto Costa
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL)
dianacosta@uemasul.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-7499-1631>

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar como a maternidade compulsória e o celibato voluntário influenciam na subjetividade feminina dessa tribo urbana conhecida como femcel em *Querida Konbini* (2019), de Sayaka Murata. A metodologia utilizada será a Teoria Semiótica Greimasiana, de linha francesa, levando-se em consideração os estudos de Barros (2005) sobre a temática. A fundamentação teórica norteou-se pelos estudos de Twenge (2017), Capler (2022), Klein (2022) e Do Couto (2023) sobre a Geração Z e as relações entre sexualidade e tecnologia; sobre maternidade compulsória e celibato voluntário, as contribuições de Koshiyama (2017) e Iaconelli (2023) serão consideradas. Como resultados, obteve-se que as mulheres não são consideradas bem-sucedidas a menos que sejam casadas e mães. Como considerações finais, pontuamos que a escolha de Keiko, protagonista da obra, de abandonar as tentativas de se encaixar na sociedade machista foram a ruptura com os padrões de gênero definidos para ela desde que nasceu, mas que ela não reconhece como naturais e não via necessidade de seguir.

Palavras-chave: Femcel; Literatura de autoria feminina; Literatura japonesa.

ABSTRACT

The Following research had as main objective to analyse how matters like mandatory maternity and voluntary celibacy weighs onto *femcel* group femininity subjectivity in *Convenience Store Woman* (2019), by Sayaka Murata. The Methodology rudder were the French-ligned Greimasian Semiotics Theory, according to Barros (2005) studies. The theoretical foundation was guided by studies by Twenge (2017), Capler (2022), Klein

(2022) and Do Couto (2023) on Generation Z and the relationship between sexuality and technology; on compulsory motherhood and voluntary celibacy, the contributions of Koshiyama (2017) and Iaconelli (2023) will be considered. As results, might be said that women are not regarded as succesful when unmarried or motherhooded. As final considerations, are pointed that Keiko breaks these patterns expected for women trying to disrupt the gender normativeness, as understood that she never sawn these patterns as normal or had the will to follow.

Keywords: Femcel; Female writer literature; japanese literature.

INTRODUÇÃO

Para compreender o interesse pelo *corpus* da presente pesquisa, faz-se necessário uma breve introdução de uma subcultura *online* que vem ganhando notoriedade nos últimos anos, as FemCels,¹ principalmente em razão de fazer oposição a uma outra subcultura online com forte teor fascista, os InCels,² derivados das FemCels. A diferença na atual nomenclatura de movimentos tão opostos é significativa para distinguir uma postura transgressora, como a das FemCels, de comportamentos misóginos, como o dos InCels. Mesmo que Do Couto (2023) pontue que a subcultura InCel foi criada por uma mulher, o movimento atualmente é dominado por homens *redpills*³ cujo comportamento *online* tóxico, como verdadeiros lares para InCels em fóruns na internet, representa uma comunidade *online* anônima e invisível de homens frustrados e misóginos de todo o mundo.

Após as mulheres observarem o comportamento violento dos homens InCels, houve uma ruptura natural entre elas e os ambientes dominados por esses homens. À medida que os homens começaram a reagir com misoginia ao problema do celibato involuntário, comum a ambos os gêneros, as mulheres, de forma gradual, criaram uma nova subcultura. Nesse espaço, os homens não eram incluídos, com o intuito de evitar episódios de misoginia e criar um ambiente seguro onde elas pudessem desabafar e

¹ *Female voluntary/involuntary celibatary* ou mulheres celibatárias voluntária ou involuntariamente.

² *Involuntary Celibatary* ou grupos de homens celibatários involuntários: basicamente homens que consideram que mulheres são as principais culpadas de não terem relações sexuais.

³ O movimento *redpill*, que é majoritariamente online e dominado por homens, se baseia na crença misógina da suposta superioridade dos homens sobre as mulheres e é uma resposta direta à quarta onda do feminismo (2013-atual). O nome do movimento deriva do filme *Matrix* (1999), na cena antológica em que Morpheus oferece a pílula vermelha (*red pill*, na tradução livre do inglês) para Neo. É essa “pílula vermelha” que permite que Neo saia da Matrix, ou seja, que ele pare de ser manipulado. Esse é o princípio básico para um movimento reacionário como o dos homens *redpill*, que as suas crenças problemáticas sejam apenas uma consequência da sua liberdade de expressão.

praticar a sororidade. Houve um consenso entre pares de que, enquanto os homens InCels mantinham-se unidos para se reclamarem sobre o suposto desinteresse de mulheres para com eles, as mulheres FemCels descobriram que não tinham tanto em comum com os homens, pois o seu celibato era, inevitavelmente, voluntário. Para Do Couto (2023, online, destaque nosso),

a maior parte das femcels não querem interagir com os incels de qualquer forma. A separação das femcels dos incels *permitiu que elas criem uma identidade inteiramente única para si próprias*. Pela definição, ambos os grupos clamam ter o foco nos mesmos assuntos — dificuldade em encontrar parceiros românticos e sexuais —, mas certamente há quem confunda os dois grupos.

É importante esclarecer que, diferente dos InCels, em que o celibato é *involuntário*, a subcultura FemCel compactua com um celibato voluntário, muitas vezes motivado pela insegurança das mulheres em ter relações sexuais com homens que venham a representar um perigo físico e sexual ou apenas por sentir uma indiferença sobre o assunto. O fato de as mulheres escolherem não ter relações sexuais voluntariamente frustra e incomoda aos homens do movimento oposto. Logo, quando Do Couto (2023) cita essa *identidade inteiramente única para si próprias* desenvolvida pelas FemCels fora dos ambientes misóginos, controlados pelos homens InCels, a autora quer referir-se ao grande acervo midiático qual tomaremos a liberdade de intitular de *Biblioteca FemCel*. Trata-se de mídias que transmitem mensagens significativas de empoderamento feminino e não necessariamente dependam de imagens de relacionamentos bem-sucedidos e heteronormativos, corpos femininos dentro do padrão estético ou debatam questões de saúde mental com maior seriedade

Em *Querida Konbini* (2019) ou *Convenience Store Woman*, de Sayaka Murata, somos apresentados à vida metódica de Keiko Furukura, que é funcionária da loja *Smile Mart* 24 horas, pelos últimos 18 anos. Ao construir a sua protagonista, Sayaka Murata introduziu muitos dos problemas comportamentais e afetivos da Geração Z, como a prolongação da infância na adolescência, o declínio do envolvimento cívico, as novas considerações sobre trabalho árduo ou as novas atitudes para com o sexo, relacionamentos e filhos, como pontuado por Twenge (2017) em seu livro *iGen*, na qual a autora faz um apanhado dos novos paradigmas surgidos a partir da grande influência que a Internet tem na vida dos nascidos entre 1995 e 2010.

Keiko tem curso superior, mas nunca colocou em prática o que aprendeu na faculdade, pois está presa a um emprego temporário, mas estável. Na verdade, Keiko não

se considera a melhor das intérpretes das emoções humanas, vendo-se despreparada para tomar decisões sozinha. Ao longo de toda a sua vida, sentiu-se deslocada e vê com estranheza as suas interações com outras pessoas. No entanto, quando encontra a loja *Smile Mart* após concluir o curso superior, sente-se acolhida pelos procedimentos metódicos adotados no treinamento de funcionários, tornando-a o que ela própria chamaria anos depois de “animal funcionário da Konbini” (Murata, 2019, p. 147), alguém que foi continuamente treinado para agir em conformidade com o que o capitalismo precisa, para alimentá-lo devidamente para que nunca morra.

Com Keiko, aprendemos toda a extensão do que Fisher (2020) pontua como *realismo capitalista*. Neste caso, podemos apontar *Querida Konbini* (2019) como um livro realista capitalista, ao entendermos que o sujeito, aqui representado por Keiko e sua aparente inadequação, é exposto a um nível de desumanização característico de obras pós-modernas, que discutem as influências do capitalismo tardio nas subjetividades humanas. De acordo com o autor, podemos intitular *realismo capitalista* algo que

não pode ser confinado à arte ou à maneira quase propagandística pela qual a publicidade funciona. Trata-se mais de uma atmosfera abrangente, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação – agindo como uma espécie de barreira invisível, bloqueando o pensamento e a ação (Fisher, 2020, p. 33)

Ao mesmo tempo que denuncia as artimanhas do capitalismo para tornar os seres humanos criaturas meramente factuais nos procedimentos usuais, para retroalimentá-lo, independentemente de sua permissividade ou crença no processo, a subjetividade singular de Keiko contribui para a problematização do espaço das mulheres no mercado de trabalho, ao induzir à reflexão sobre como o capitalismo trata os corpos estranhos aos seus métodos — no caso de Keiko, uma mulher que se recusa a agir de acordo com o que dita os padrões de gênero, ou seja, a ideia já natural de que a principal função da mulher seria a de procriação por meio de seu ventre, o resultado comum para uma sociedade que aguarda com expectativa para que as mulheres se casem.

Logo, a presente pesquisa tem como objetivo analisar como a maternidade compulsória e o celibato voluntário influenciam na subjetividade feminina dessa tribo urbana conhecida como femcel em *Querida Konbini* (2019), de Sayaka Murata. A metodologia utilizada será a Teoria Semiótica Greimasiana, de linha francesa, levando-se em consideração os estudos de Barros (2005) sobre a temática, privilegiando neste trabalho apenas a terceira fase do Percorso Gerativo de Sentido, a partir da oposição

semântica mínima maternalista x antimaternalista, sendo esta a análise das estruturas discursivas da obra escolhida. A pergunta que norteia o artigo é "seria Keiko a representação de um novo arquétipo feminino condizente com o contexto sóciopolítico antimaternalista e celibatário voluntário vigente entre as mulheres da Geração Z?".

O presente artigo está dividido em três seções: na primeira, *Biblioteca femcel: subcultura virtual, sororidade e celibato voluntário*, será feita uma breve recapitulação das consequências da influência da Internet no desenvolvimento da subjetividade das mulheres da Geração Z, ao relacioná-las com as vivências da subcultura online denominada FemCel e com as mídias adotadas por estas para representá-las; na segunda seção, *Maternidade compulsória e celibato voluntário: empoderamento silencioso e abandono de tradições patriarcais*, discutiremos brevemente sobre as questões acerca da maternidade compulsória e o movimento antimaternalista que tem instigado à prática do celibato voluntário ou ao abandono da ideia da maternidade entre mulheres da Geração Z; na terceira seção, *A maternidade em colapso: sucesso profissional e o fim da idealização da gravidez em "Querida Konbini" (2019), de Sayaka Murata*, realizaremos a análise da obra escolhida.

METODOLOGIA

De acordo com Barros (2005), a semiótica procura analisar e esclarecer o que o texto está comunicando e como ele realiza essa comunicação, por meio dos signos e símbolos utilizados pelo enunciador para a construção de um enunciado complexo, com significação. A obra analisada, *Querida Konbini* (2019), de Sayaka Murata, debate como a maternidade compulsória age de forma desumanizadora, considerando a mulher apenas uma máquina de parir novos trabalhadores que servirão ao capitalismo tardio. A protagonista, Keiko Furukura, confessa nunca ter se sentido próxima do que chamamos de humanidade, já que não sabia se relacionar com outras pessoas. A sua dedicação a um trabalho que deveria ser temporário preocupa os seus familiares, que a aconselham continuamente a arrumar um marido e a começar a ter filhos o mais rápido possível, afinal, uma mulher aos 36 anos já está praticamente ultrapassada para a complicada tarefa de conceber uma criança.

Tendo isso em vista, a metodologia é embasada na semiótica estruturalista de Greimas, que busca fundamentar o estudo dos signos a partir do Percurso Gerativo de Sentido, conforme Barros (2005). Para Greimas, a narrativa é um discurso expresso de

forma figurativa e nesse método em específico, a significação é obtida por meio da análise em três níveis, sendo estes o nível fundamental ou das estruturas fundamentais, alicerçado por uma oposição semântica mínima, que pontuamos ser a polarização maternalista x antimaternalista no caso de *Querida Konbini* (2019); no segundo nível, a etapa das estruturas narrativas, com as fases de uma narrativa complexa, que não será privilegiada neste artigo; finalizado pela terceiro e último nível, das estruturas discursivas, em cuja a análise pode-se concluir qual a intenção original do emissor e qual a compreensão do receptor do *corpus* analisado.

BIBLIOTECA FEMCEL: SUBCULTURA VIRTUAL, SORORIDADE E CELIBATO VOLUNTÁRIO

Para além da superfície da Internet, para além dos memes e das trends de aplicativos famosos e controversos, existe uma camada ainda a ser investigada pelo olhar científico, mas que já começa a aparecer com mais frequência em produções científicas de várias disciplinas: um movimento silencioso e discreto de mulheres que optam por abster-se sexualmente, praticando o que chamaremos aqui de celibato voluntário, as FemCels. Ainda que os seus irmãos postigos, os InCels, sejam mais conhecidos, o movimento FemCel vem ganhando notoriedade nos últimos meses em razão de novas produções midiáticas do século XXI, que apresentam uma subjetividade feminina totalmente controversa.

Contrariando as expectativas de padrões de gênero, as obras que constituem o acervo que denominamos de *Biblioteca FemCel* apresentam representações femininas diferentes das obras *mainstream*, produzidas para consumo sem apuro estético ou crítico. A *Biblioteca Femcel* é composta de uma lista interminável de mídias, variando muito a partir da definição de FemCel de cada pessoa, mas podemos elencar algumas que são comuns na categoria de filmes: *Girl, Interrupted* (1999), *The Virgin Suicides* (1999), *Black Swan* (2010), *Gone Girl* (2014), *Promising Young Woman* (2020) e *Bottoms* (2023); ou livros como *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath, *Save me the Waltz* (2014), de Zelda Fitzgerald, *Normal People* (2018), de Sally Rooney e *Chaesik-juija* (2007), de Han Kang; a antologia de mangás *Tomie* (2021), de Junji-Ito. As obras em si não foram produzidas para corresponder à subcultura em debate, mas possuem uma representação feminina subversiva, desviante das construções de personagens e subjetividades femininas nas

mídias em geral, em que a mulher busca por uma estabilidade emocional por meio de um relacionamento (normalmente com um homem) ou por realizações meramente estéticas, mas que findam em um casamento e uma gravidez já aguardada.

A seleção para a *Biblioteca FemCel* não é aleatória, mas significativa. Recentes estudos apontam a relação da crescente influência da tecnologia com a postura relativamente conservadora que a Geração Z (1995-2010) tem quanto a sua própria sexualidade. Diferente do que se pode imaginar, crescer durante a quarta onda do feminismo, em uma era híbrida entre esferas materiais e ambientes digitais, não resultou em uma geração mais progressista; pelo contrário, há um crescente comportamento conservador naturalizado entre essa geração de jovens adultos que não tem relações sexuais como a geração de seus pais e avós.

De acordo com Klein (2022, *online*), “os membros da Gen Z parecem ter uma visão especialmente pragmática para com os relacionamentos se comparada com a das gerações anteriores e eles não estão transando muito”. A diminuição nas relações interpessoais e sexuais dos membros da Gen Z dividem alguns autores quanto às suas origens: ao mesmo tempo que Klein (2022) indica que essa geração entrou na fase adulta em uma época tênue, em razão da Covid-19, da mudança climática e da instabilidade financeira mundial, Capler (2022) argumenta que a causa está no “retardamento psicoemocional” que os adolescentes vivem, como de certa forma concorda Twenge (2017) ao pontuar a “extensão da infância na adolescência” como uma causa para o desenvolvimento socioemocional desacelerado da *iGen*.

O fator imprescindível, e incontestável entre os autores, para a mudança de paradigma sexual para a Gen Z, no entanto, é a Internet; Klein (2022) destaca que o contato contínuo com a linguagem da Internet permitiu que os membros dessa geração pudessem articular melhor quem querem ser e o que querem em um relacionamento, que não comprometa a sua identidade e suas necessidades; Twenge (2017) utiliza o advento da Internet (1995) como um marco temporal para o surgimento da *iGen*, mas também destaca que o “i” abarca também o individualismo característico dessa geração, pois “o individualismo dos seus membros é garantido, uma tendência em larga escala que solidifica as suas raízes no senso de equidade assim como da sua *rejeição às regras sociais tradicionais*” (Twenge, 2017, p. 7, destaque nosso); ao mesmo tempo que Capler (2022) pontua a diminuição da gravidez de adolescentes brasileiras entre 2004 e 2015 em razão da aparente queda de relações sexuais entre jovens. O autor também destaca o aumento do consumo de pornografia *online* e do ato masturbatório como razões para tal

diminuição. Além de Twenge (2017), que nomeia a nova geração, também há um novo microgrupo a ser considerado, que são os Zillennials (Ward, 2023): ou seja, pessoas nascidas entre o início dos anos 1990 ao início dos anos 2000 e que se encontram em evidência dos dois grupos, sendo estes a geração Millennials ou Geração Y (1981-1994) e Geração Z (1995-2010).

Em meio a uma turbulência de mudanças paradigmáticas, em 1997, Alana, uma mulher de Toronto, no Canadá, criou um *website* para pessoas solitárias, que ela chamou de “celibatários involuntários”. Em uma entrevista para a BBC em 2018, Alana disse que, originalmente, o seu *website* era um “lugar amigável” para InCels. Conforme Do Couto (2023), “a maioria dos incels rejeitam uma mulher como Alana de sua comunidade — uma série de *websites*, blogs e fóruns chamados de *manosfera*. Isso porque os incels acreditam que uma mulher pode, a qualquer momento, encontrar um parceiro sexual, impedindo uma mulher de ter o seu próprio domínio incel”, o que é uma perspectiva extremamente misógina, sugerindo que mulheres não passam de objetos sexuais continuamente aptas para o sexo, disponíveis para relações sexuais.

Diferente do que os InCels imaginam, existem inúmeras mulheres *online* que compactuam de uma mesma frustração. Essas mulheres desejam, a algum nível, ter relações românticas e sexuais, mas por alguma razão são incapazes de tal ato. Essas mulheres normalmente começam a se intitular FemCel por algum movimento humorístico satírico, acolhidas em subcomunidades no X (antigo Twitter), mas passam a se compreender melhor quando começam a investigar intimamente os motivos para terem se identificado com o movimento.

Para Do Couto (2023, *online*), não há uma definição generalizada do que é ser uma FemCel, mas ela dá duas alternativas comumente aceitas pela comunidade: a primeira, “ser uma femcel é ter uma postura extremamente feminina, corajosa e controversa *online* ou é sobre postar memes e tweets inspirados por filmes como *Gone Girl* ou músicos como Lana Del Rey”, como as inúmeras *fan-account* que se escondem sob um avatar bonitinho, mas que mobilizam quantias exorbitantes quando precisam homenagear a um ídolo, como o caso mais recente da passagem de Taylor Swift no Brasil e a organização seus fãs para homenageá-la com uma projeção no Cristo Redentor (Boeckel, 2023).

A outra definição é mais definitiva e de teor psicológico, quando a autora pontua que “ser uma femcel é um estado mental que aprisiona; *é focado em uma perceptível ausência de experiência sexual ou romântica que faz a pessoa diferente* — ou menos do que isso — comparado aos seus colegas da mesma idade” (Do Couto, 2023, destaque

nosso), o que chega mais perto ao significado original do termo InCel e traz uma perspectiva menos positiva: uma pessoa que é triste por não ter habilidades socioemocionais satisfatórias, o que traz muita angústia mental quando não se é devidamente abordado com um terapeuta, por exemplo.

Mesmo que as mulheres sintam-se frustradas por não terem habilidades socioemocionais que as permitam viver livremente um relacionamento romântico ou sexual, elas não traduzem essa frustração em um comportamento *online* tóxico como os homens. Diferente deles, as mulheres convertem um sentimento que poderia ser negativo em postagens satíricas em fóruns, distribuição de mídia pirateada da *Biblioteca FemCel* ou produção de resenhas dessas mídias para estimular o consumo de obras com perfil contracultural, normalmente com subjetividades femininas diversas daquelas padronizadas pela mídia *mainstream*.

Para exemplificar a diferença entre os InCels e as FemCels, apresentamos dois trechos da obra *Querida Konbini* (2019), a fim de compará-los. Keiko Furukura não se sente parte da humanidade. Constantemente deslocada, a sua virgindade é o menor dos seus problemas. De acordo com a própria Keiko, “eu não tenho nenhuma experiência com sexo, mas também nunca refleti sobre minha sexualidade nem me aflingi por isso. *Apenas não ligo para o assunto*” (Murata, 2019, p. 43, destaque nosso). A sua chocante indiferença aos assuntos sexuais não é tão polêmica atualmente, depois da popularização da sigla LGBTQIA+,⁴ sendo o “A” da sigla para assexual. Mas esse não é o caso de Keiko. Keiko não é assexual. Ela apenas não sente a mínima vontade de ter relações sexuais, pois as burocráticas etapas até chegar ao ato em si seriam desgastantes demais para a sua antissocialidade.

No romance, Shiraha, um homem aparentemente obcecado com o Período Jomon⁵ e novo funcionário da *Smile Mart* onde trabalha Keiko, observa que a mulher não é tão padronizada como quer fazer parecer. Ambos têm uma idade próxima, estão nos 30 anos, e não têm relações sexuais. Diferente de Keiko, que não faz a mínima questão de perder a virgindade (e ela é uma mulher de 36 anos!), Shiraha é consideravelmente complexado com a questão, como observamos a seguir.

⁴ Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais e demais orientações sexuais e identidades de gênero.

⁵ “Jomon” refere-se ao padrão semelhante a corda, trabalhado em barro e encontrado a partir desse período que começou há 15.000 anos e durou mais de 10.000 anos, até o início do período Yayoi.

Todo mundo precisa se encaixar no padrão, tem que caminhar sempre no mesmo passo. ‘Você já tem trinta anos, o que está fazendo nesse trabalho temporário?’ ‘Por que nunca teve uma namorada?’ *As pessoas se metem até na minha vida sexual, perguntam impassíveis se eu já tive relações ou não! E ainda acrescentam, dando risada, ‘na zona não conta, hein?’ Não incomodo ninguém. Faço parte de uma minoria, só isso. Mas é o suficiente para que todo mundo se sinta no direito de me assediar e violentar.*” (Murata, 2019, p. 85, grifo nosso)

Conforme Klein (2022), “um indivíduo ‘celibatário involuntário (também chamado de InCel) acredita que o feminismo tornou as mulheres modernas muito empoderadas, e além disso, muito seletivas com os seus parceiros sexuais em potencial”. Shihara também acredita nisso, quando diz que “afinal, desde o período Jomon, na pré-história, é assim. Os homens saem para caçar enquanto as mulheres protegem a casa e colhem frutos e ervas silvestres. *Esse tipo de atividade deve ser feito por mulheres, é uma questão de constituição cerebral*” (Murata, 2019, p. 33, destaque nosso), ao dividir os seres humanos a partir dos seus sexos, fazendo referência ao período pré-histórico como se as mulheres preservassem a mesma condição de subserviência para com os homens ou, como se os trabalhos fossem plenamente exercidos de acordo com o sexo.

As inabilidades socioemocionais são experienciadas diferente por homens e mulheres. Em *Querida Konbini* (2019), em específico, Keiko e Shiraha não poderiam ser mais diferentes: Shiraha se sente humilhado pela pressão social invisível para que se comporte como um homem alfa médio⁶, para que reforce a sua masculinidade tendo relações sexuais com muitas mulheres e para que engravide pelo menos uma delas; já Keiko se sente incomodada por não corresponder ao que a sociedade exige dela, mas não ao ponto de ter relações sexuais desprotegidas com um homem desconhecido, assim como as FemCels. Como veremos na seção a seguir, Keiko (e as Femcels) se recusa a corresponder à maternidade compulsória e impõe a si mesma o celibato voluntário como forma de resistência aos papéis de gênero.

⁶ No movimento *redpill*, os homens são divididos em castas de acordo com a sua performance de masculinidade: do mais inferior, os homens “betas”, um homem que não tem a capacidade de se relacionar com mulheres de forma dominante e é continuamente explorado por elas. Portanto, é visto como fraco e inferior. No próximo nível, temos os homens “alfa”, que são aqueles que representam um estereótipo de masculinidade idealizado por outros homens. São homens que são desejados por outras mulheres e que outros homens querem ser. Contudo, existem ainda dois outros níveis: os homens “sigma”, que são homens alfas superiores, e os “Chads”, que são homens “naturalmente” hipermasculinos, com aparente facilidade em ter relações sexuais com mulheres. Outra classificação complementar é a dos homens “Jerome”, que são os homens “Chads”, mas negros.

MATERNIDADE COMPULSÓRIA E CELIBATO VOLUNTÁRIO: EMPODERAMENTO SILENCIOSO E ABANDONO DE TRADIÇÕES PATRIARCAIS

Em seu livro *Manifesto antimaternalista: psicanálise e políticas de reprodução*, Iaconelli (2023) defende que o *maternalismo* é o discurso no qual a sociedade justifica e reitera o lugar da mulher, sendo este espaço reduzido à função da maternidade e de trabalhadoras domésticas não remuneradas, para que ocorra a consolidação e manutenção do capitalismo ao obrigar que mulheres exerçam tarefas imprescindíveis, como a reprodução social por meio da maternidade compulsória, fenômeno recorrente em nossa sociedade.

Nesse sentido, Koshiyama (2017, p. 3) pontua que “virgindade, gravidez, aborto, maternidade são processos vividos pelos corpos das mulheres. Mas são pessoas – homens e mulheres na cultura – que defendem os valores, constroem os ritos e elaboram os mitos sobre esses momentos”. Dessa forma, o *maternalismo*, representado aqui pela maternidade compulsória, é instituído a partir de uma visão redutora das mulheres, que são marcadas pela sua função biológica de produzir novos seres humanos. A sociedade marcada pelo patriarcado vê como uma *obrigação* natural das mulheres a de gerar e parir novos trabalhadores para o capitalismo.

A tarefa de cuidar das novas gerações não deveria ser apenas das mulheres, mas a construção do ideal e atual de maternidade empurram as mulheres para uma posição de responsabilidade individual para a criação de crianças que não foram produzidas sozinhas. Para Koshiyama (2017, p. 5) “a sociedade aceita o sofrimento materno desde que a experiência da maternidade seja considerada válida. Pode-se falar sobre as dificuldades em criar um filho, mas não renegar totalmente a maternidade, com uma queixa desprovida de manifestação de amor, sob pena de taxarem a mulher de louca e até perigosa”.

A renegação da construção do papel social da mulher enquanto mãe por meio do celibato voluntário é considerado uma agressão ao ideal maternalista; afinal, o celibato voluntário é considerado uma perspectiva conservadora pois, em teoria, contraria o que é associado ao progressismo pelo discurso liberal, que é o da liberdade sexual. Mas não seria também uma prova da existência dessa dita liberdade sexual caso as mulheres decidam não mais fazer sexo como a heteronormatividade exige, para produzir filhos? A

emancipação feminina plena exige que haja uma reflexão no que concerne às mulheres que não desejam ser mães, a forma de acolhê-las, como veremos na seção a seguir.

A MATERNIDADE EM COLAPSO: SUCESSO PROFISSIONAL E O FIM DA IDEALIZAÇÃO DA GRAVIDEZ EM *QUERIDA KONBINI* (2019), DE SAYAKA MURATA

Keiko Furukura não é nem de longe o exemplo de subjetividade feminina clássica, com aptidões e desejos construídos em razão da influência dos papéis de gênero em sua vida. Pelo contrário, Keiko é um exemplo raro de personalidade quase que completamente indiferente à opressão de gênero, esta que complica e prejudica a vida de bilhões de mulheres mundo à fora. Keiko, porém, também representa uma parcela crescente de mulheres que não querem ter filhos. Independentemente de ser abertamente pressionada a se comprometer com os estereótipos impostos pelas desigualdades de gênero na construção dos papéis performáticos que homens e mulheres devem desempenhar, Keiko decide por seguir a sua vida de acordo com os seus sonhos e ambições, sem querer satisfazer a ninguém mais além dela mesma. Em uma conjuntura sociocultural em que mulheres são continuamente forçadas a desempenhar esses papéis, querendo ou não, a atitude de Keiko em se comprometer com a sua felicidade individual, é uma atitude transgressora por si só.

Desde a infância, Keiko sofre para compreender o funcionamento do mundo. No início da narrativa, quando o enunciador aos poucos exemplifica as complicações em que Keiko se mete por conta de sua aparente inaptidão para a vida em sociedade, somos apresentados a comportamentos erráticos como uma violência inapropriada e uma nítida insensibilidade quanto ao trato com outros seres humanos; comportamentos que beiram a tênue linha do desumano, como quando deu com a pá na cabeça de um de seus colegas para apartar-lhe de uma briga ou quando abaixou as roupas da professora na frente de todos os seus colegas, para calá-la.

O sentimento de inadequação provém do fato de Keiko não saber distinguir as emoções humanas, considerando-as gestos intraduzíveis, pois não tem a sensibilidade para interpretar a complexa linguagem interpessoal utilizada pelos seres humanos para se comunicarem. Essa comunicação não inclui apenas as palavras em sua forma mais bruta, mas também mensagens nas entrelinhas transmitidas de inúmeras formas — sejam estas

insinuações subliminares por meio da utilização do sarcasmo e da ironia, de certas expressões faciais para a compreensão do significado oculto, sugerido por figuras de linguagem como hipérbole ou eufemismo ou também os discursos que são intrínsecos à sociedade humana, que conduzem as mulheres no percurso de toda a sua vida, pré-determinando as suas ações conforme os papéis de gênero.

Conforme Barros (2005), uma categoria semântica fundamenta-se em uma diferença, uma oposição. Logo, a significação obtida por meio da exploração do nível narrativo depende exclusivamente da construção discursiva sobre pilares opostos. No caso de *Querida Konbini* (2019), a polarização maternalista x antimaternalista é constantemente sugerida pela obra, tendo alguns contrastes fundamentais para que se compreenda que a inadequação de Keiko também se estende ao fantasioso instinto maternal com o qual, supostamente, as mulheres foram abençoadas ao nascer, como já esclarecido por Iaconelli (2023).⁷

Para Barros (2005, p. 11), “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. A semiótica examina os procedimentos de organização textual e os seus mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto, a fim de explicar *o que* o texto diz e *como* diz. Em *Querida Konbini* (2019), a polarização maternalista x antimaternalista se configura a partir das representações do maternalismo e do antimaternalismo no enunciado; o primeiro se apresenta de diversas formas: na imagem da mãe de Keiko, que é a figura parental presente em sua vida; na imagem da sua irmã, Mami, que se torna mãe no decorrer do enunciado; nas amigas de Miho que já são casadas e estão prestes a ser mãe; o segundo, no entanto, só tem uma representação: a da própria Keiko, que reforça a imagem de inadequação que tem de si mesma ao se comparar com figuras femininas supostamente bem-sucedidas que possuem o que ela não tem, casamento e filhos.

O enunciado apresenta duas situações em que a representação do maternalismo e a do antimaternalismo se confrontam abertamente, envolvendo a única figura infantil do enunciado, que é o filho de Mami. Ao se ver convidada para conhecer o seu sobrinho, Yutaro, para Keiko, a questão parece simples, como visto a seguir:

para mim, porém, não fazia sentido ir até lá só para ver o meu sobrinho, já que ele era quase idêntico ao filho de Miho. *Aparentemente, eu devia dar mais importância ao bebê da minha irmã do que ao outro. Mas, para mim, pareciam*

⁷ “No lugar da satisfação sexual, o grande prazer da mulher estaria atrelado à maternidade [...] O instinto materno é uma criação pseudocientífica do século XVIII” (Iaconelli, 2023, p. 38-37).

animais da mesma categoria, como gatos de rua que, apesar das diferenças, são todos iguais (Murata, 2019, p. 58, grifo nosso).

Para Keiko, não faz a mínima diferença ver ou não o seu sobrinho porque todos os bebês são iguais. E continua, quando compara os bebês aos gatos de rua, que são indistinguíveis em sua semelhança. A aparente indiferença de Keiko por não se ver rendida à satisfação coletiva de se receber um novo bebê não arrefece nem mesmo quando finalmente conhece Yutaro e o ouve chorar. Keiko tem uma reação peculiar:

o bebê começou a chorar. Minha irmã correu para pegá-lo no colo e ficou tentando silenciá-lo. *Olhei para a pequena faca que havíamos usado para cortar o bolo, pousada sobre a mesa. Minha irmã parecia estar sofrendo tanto, coitada... Pensei que, se o objetivo era apenas fazer o bebê ficar quieto, seria bem fácil* (Murata, 2019, p. 60, grifo nosso)

A suposta inadequação de Keiko alcançou patamares homicidas, quando, de alguma forma, a sua imaginação descompensada associou o choro da criança à faca de cortar bolo que Mami e ela haviam usado no lanche. Qual a melhor solução, então, que não silenciar uma criança para todo o sempre ao assassiná-la friamente com uma faca de cortar bolo? Seriam então as mulheres que decidem não ter filhos tão monstruosas que chegariam a matar os filhos de suas irmãs?

A questão principal do romance é a suposta inadequação de Keiko para viver em sociedade, pois, é por não saber os signos utilizados como forma de comunicação e não conseguir distingui-los, de modo a evitar constranger-se, que Keiko se torna funcionária da *Smile Mart*, a Konbini que dá nome ao romance, que ela aprende sobre como se comportar em situações cotidianas. Keiko precisa passar por um extensivo treinamento para preencher o cargo de funcionária da Konbini e é a partir desse treinamento que Keiko passa a pautar a sua vida. Mas, à medida que envelhece, Keiko descobre que “o problema era que, ainda que aquele minucioso manual tivesse possibilitado que eu me tornasse uma Funcionária,⁸ *longe dele eu continuava não tendo a menor ideia de como agir como um ser humano normal*” (Murata, 2019, p. 28, grifo nosso).

Keiko descobre, então, que o manual não supre as suas inadequações sociais *fora* da Konbini. Como Keiko camuflou as suas “falhas” enquanto ser humano com um trabalho exaustivo, ela reforçou a sua necessidade de se manter na Konbini com o

⁸ O termo aqui é escrito em maiúsculo respeitando a designação do romance da Funcionária como uma evolução humana natural, uma entidade com poder antagonista capaz de liquidar com os problemas do mundo alternativo que é a Konbini.

argumento de que era um trabalho temporário. Seus familiares não entendem o porquê de uma mulher com curso superior continuar trabalhando em um emprego temporário quando poderia ganhar um salário melhor em um emprego de acordo com sua formação, assim como os seus colegas de trabalho, para quem conta que a mãe está doente e que é essa a razão para continuar trabalhando na loja por quase 18 anos. O porquê de ela não ter um marido, no entanto, ainda é uma incógnita para os seus colegas, que argumentam que “entendo que pode ser difícil encontrar trabalho, *mas é melhor você se casar, pelo menos*. Agora existem até *sites* de relacionamento, não é?” (Murata, 2019, p. 78, grifo nosso).

Uma mulher, então, pode se manter em um subemprego durante anos, recebendo um salário irrisório sem nem mesmo ter a garantia de aposentadoria ou de um plano de saúde, mas uma mulher *nunca* poderá se manter solteira aos quase 40 anos! Isso, sim, é revoltante! E sem filhos, então? Ainda mais indefensável! Keiko sabe que a nossa sociedade não é regida por um sistema justo, quando reflete que “o padrão do mundo é compulsório e os corpos estranhos são eliminados sem alarde. *Os seres humanos fora do padrão acabam sendo retificados. Então é por isso que eu preciso me curar! Se não fizer isso, serei eliminada pelas pessoas normais...*” (Murata, 2019, p. 80, grifo nosso).

Keiko não é a única pessoa que considera que a “cura” é a única solução para o seu problema. Além de uma passagem generalizada em que Keiko relembra de que a “sua família” se questionou sobre “o que será que *a gente* precisa fazer para “curar” Keiko?” (Murata, 2019, p. 12), já no tempo presente da narrativa Mami questiona à irmã “quando você vai se curar, Keiko? [...] Venha comigo fazer terapia! Vamos buscar um tratamento médico. É o único jeito!” (Murata, 2019, p. 74). Inclusive é Mami a única pessoa que sugere terapia à Keiko, independente de quantas vezes a palavra “cura” apareceu ao longo do enunciado.

A angústia que marca a trajetória de Keiko é vivida intensamente por seus familiares, mas é uma questão que ela mesma ignora, na maior parte do tempo. É relevante salientar que Keiko buscava por um mecanismo de se sentir mais humana, mais próxima das exigências sociais impostas pelos papéis de gênero. Se em algum momento Keiko fizer alguma referência a uma possível cura, é única e exclusivamente em razão da pressão social para que se encaixe. Não é que ela pense que precise, mas que seja uma das exigências para sobreviver nesse mundo pós-moderno opressivo e regulador.

Keiko tem apenas uma preocupação, que é a de permanecer apta para desempenhar as suas funções na Konbini. Flagra-se Keiko tendo pensamentos como “eu tinha

envelhecido desde que nascera como funcionária.” (Murata, 2019, p. 46) ou “às vezes me pergunto o que farei se ficar realmente velha e não puder mais trabalhar na loja. *Eu precisava manter o corpo saudável, pela Konbini* (Murata, 2019, p. 76, grifo nosso). Keiko preocupa-se em manter-se útil para o capitalismo, para que não seja rejeitada pelo sistema como incapaz ou inapta.

O momento de maior esclarecimento por parte de Keiko é quando ela reflete que “o gerente usa muito essa palavra, ‘útil’, o que sempre me leva a questionar se caibo nela ou não. *Talvez eu trabalhe só para poder ser uma ferramenta útil*” (Murata, 2019, p. 81, grifo nosso). Keiko não tem noção de que a sua maior capacitação, o que mais faz ter orgulho de si mesma, a distingue dos demais. Ela é apenas mais uma ferramenta que o sistema irá utilizar até que seja necessário descartá-la.

Em *Querida Konbini* (2019), portanto, podemos compreender que o emprego de Keiko, por mais desumanizador e engessado que seja, ainda proporciona a ela mais liberdade e autonomia do que a outra alternativa, a da maternidade. Para Keiko, ser resumida ao seu útero e as funções biológicas contradiz toda a sua subjetividade, quando não consegue responder ao que consideraremos como “instintos naturais” ou o chamado “instinto materno”.

A sua concepção de trabalho também é distorcida, afinal não consegue compreender nada além do manual da Konbini. Mas ter uma função para Keiko é fundamental, assim como se exige na conjuntura capitalista. Keiko quer se sentir útil e apenas o trabalho proporcionaria essa consolidação subjetiva a ela. A escolha exclusiva pelo seu trabalho a humaniza, pois representa uma parcela invisibilizada da sociedade que é a das mulheres que não querem ser mães. Assim como Keiko, esse grupo de mulheres é considerado como inadequado (e até monstruoso) por ativamente recusar-se a cumprir função biológica que deveria ser facultativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance, percebe-se que as mulheres não são consideradas bem-sucedidas a menos que sejam casadas e mães. A autora constrói a complexa psique de uma mulher aparentemente fora de sintonia com as expectativas de uma sociedade falocêntrica, milimetricamente controlada por burocracias e etapas que se devem cumprir. Keiko Furukura sente que é inadequada e que não se encaixa no padrão de vida em comum em

sociedade, até que se encontra como Funcionária da loja de conveniência 24 horas, a Konbini que dá título ao romance. Contento por finalmente se encaixar, Keiko permanece como funcionária da Konbini por 18 anos contrariando as expectativas da sua família, que a considera doente por não ser casada e não ter filhos aos 36 anos.

Assim, a escolha de Keiko, ao não se encaixar na sociedade machista, rompeu com os padrões de gênero estipulados a ela desde que nasceu, padrões estes que ela não reconhecia como naturais e que não via necessidade de seguir. Com a sua decisão de se tornar, de fato, uma Funcionária da Konbini, Keiko opta por si mesma, protegendo-se das expectativas alheias em sua vida, que a atrapalhavam e a machucavam com um padrão tóxico.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BBC News Brasil. *Amor e Sexo: o pragmatismo da geração Z*. Youtube. 13 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4uwLeiMbl1U>>. Acesso em: 11 ago. 2023.

BOECKEL, Cristina. *Arrecadação entre fãs de Taylor Swift para projeção no Cristo Redentor rende mais de R\$ 180 mil em menos de 24 horas*. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/11/17/arrecadacao-entre-fas-de-taylor-swift-para-projecao-no-cristo-redentor.ghtml>>. Acesso em: 04 jan. 23.

CAPLER, Rodolfo. *O apagão sexual da Geração Z*. 2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/o-apagao-sexual-da-geracao-z-entend>>. Acesso em: 04 jan. 24.

DO COUTO, Sarah. *Femcels: Inside the enigmatic subculture of involuntary celibate women*. 2023. Disponível em: <<https://globalnews.ca/news/9449316/femcel-definition-social-media-sex-gender-incels/>>. Acesso em: 21 nov. 2023.

FIORIN, José Luiz. Teoria dos signos. In: José Luiz (org.). *Introdução à linguística*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 55-73.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: ED. PUC-Rio: Apicuraí, 2016.

IANCONELLI, Vera. *Manifesto antimaternalista: psicanálise e política de reprodução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

LE MOS, Kelly de. *As construções sociais sobre o gênero feminino e sua relação com a maternidade compulsória*. Monografia (Graduação) - Curso de Pedagogia, Ufpe, Caruaru, 2019.

KLEIN, Jessica. *Are Gen Z more pragmatic about love and sex?*. 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/worklife/article/20220104-are-gen-z-more-pragmatic-about-love-and-sex>>. Acesso em: 04 jan. 24.

KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tiraria das marcas em um planeta vendido*. São Paulo: Record, 2002.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. A imposição da maternidade para as mulheres na história e nos meios de comunicação. *XI Seminário Internacional Fazendo Gênero & XIII Womens Worlds Congress. (Anais)*. Florianópolis, 2017.

MURATA, Sayaka. *Querida Konbini*. 6. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

TWENGE, Jean M. *iGen*. New York City: Atria Books, 2017.

WARD, Terry. *Zillennials: The newest micro-generation has a name*. 2023. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2023/05/10/health/what-are-zillennials-wellness/index.html>>. Acesso em: 08 jan. 24.

WU, Karen. *How Do Femcels and Incels Differ?: Gender socialization may shape the way we react to sexual rejection*. 2023. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-modern-heart/202211/how-do-femcels-and-incels-differ>>. Acesso em: 04 jan 23.

Recebido em: 25/06/2024

Aceito em: 30/09/2024

Yasmine Sthéfane Louro da Silva: Atua como Professora Assistente na Universidade Estadual do Maranhão desde 2025. Doutoranda em Letras, com concentração em Literatura, com linha de pesquisa em Literatura, cultura e sociedade, pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Mestre em Letras, com linha de pesquisa em Teoria, Crítica e Comparatismo, pela Universidade Federal do Tocantins - UFT. Especialista em Literatura em Língua Inglesa pela Faculdade de Educação São Luís. Especialista em Ensino de Língua e Literatura pelo Instituto Federal de São Paulo - IFSP. Graduada em Letras Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL. Integra o Grupo de Estudos e

Pesquisa em Linguística Aplicada e Literaturas Anglófonas da UEMASUL, O GEPLALA, e o Grupo de Estudos em História e Literatura da PUC-Minas, o GEHISLIT.

Diana Barreto Costa: Coordenadora geral do programa de Formação de Professores Caminhos do Sertão e Professora dos Cursos de Graduação em Letras (Licenciatura de Ensino) em Português, Inglês e Literatura e Línguas (Licenciamento de Professores) em Inglês e Literatura. Professora Adjunto IV, vinculado ao Centro de Ciências Humanas e Sociais e de Línguas (CCHSL), Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Aplicada e Literatura Inglesa (GEPLALA) e do Grupo de Estudos em Práticas Educativas e Formação de Professores (GEPEP), da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), Campus Imperatriz.

A neurose obsessiva em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar: uma leitura da obra sob a luz da psicanálise

Obsessive neurosis in Lavoura Arcaica, by Raduan Nassar: a reading of the work under the light of psychoanalysis

Luciana Talita Máguas Pereira Rocha

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

lucianatmagulasprocha@aluno.uespi.br

<https://orcid.org/0009-0003-1500-9163>

José Wanderson Lima Torres

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

josewanderson@ccm.uespi.br

<https://orcid.org/0000-0003-2304-0681>

RESUMO

Este artigo aborda o tema da neurose obsessiva através da articulação entre literatura e psicanálise. Observou-se essa categoria dentro da obra literária *Lavoura Arcaica* (1989), de Raduan Nassar. O enfoque central deste estudo incide sobre a personagem Iohána, pai do narrador da história. Investigou-se como o pai neurótico obsessivo e religioso influenciou a construção da narrativa de André, o filho transgressor, observando também a relação dos rituais da estrutura psíquica com as práticas religiosas, ambos evidenciados em Iohána. Para tanto, realizou-se uma pesquisa bibliográfica na obra de Sigmund Freud (1907, 1909, 1913), Jacques Lacan (2005), Joël Dor (1991), Julia Kristeva (2012), entre outros autores da psicanálise e de áreas afins, em busca de textos que tematizam a neurose obsessiva e os conceitos que se articulam com esse tema.

Palavras-chave: literatura; psicanálise; neurose obsessiva.

ABSTRACT

This article addresses the topic of obsessional neurosis through the articulation between literature and psychoanalysis. This category was observed within the literary work *Lavoura Arcaica* (1989), by Raduan Nassar. The central focus of this study is on the character Iohána, father of the narrator of the story. Thus, we investigated how the

obsessive neurotic and religious father influenced the construction of the narrative of André, the transgressive son, also observing the relationship between the rituals of the psychic structure and religious practices, both evidenced in Iohána. To this end, a bibliographical research was carried out in the work of Sigmund Freud (1907, 1909, 1913), Jacques Lacan (2005), Joel Dor (1991), Júlia Kristeva (2012) and other psychoanalytic authors and other related areas, targeting texts that thematize obsessional neurosis and the concepts that are linked to this theme.

Keywords: literature; psychoanalysis; obsessive neurosis.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao estudar literatura, observa-se que, em vários momentos, cruzam-se fronteiras com outras áreas de estudo, entre elas a psicanálise. Por apresentar em sua prática acentuada inclinação por usos e manifestações da linguagem, tanto em sentido imaginário quanto no simbólico, a psicanálise colabora significativamente na análise de textos literários, uma vez que a literatura é uma das formas de expressão subjetiva do sujeito no mundo em que está inserido.

A partir das intersecções entre psicanálise e manifestações literárias, pode-se ampliar a reflexão do estudo e da análise de obras, e estabelecer, assim, um diálogo entre literatura e psicanálise de modo que esta enriqueça a leitura daquela, sem que haja o apagamento das nuances e das representações do texto literário. Nesse contexto, o presente trabalho se propôs a estudar a narrativa *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, sob a ótica da psicanálise.

Após a revisão e o levantamento da fortuna crítica da obra em estudo, percebeu-se que, durante os últimos anos, os estudos e as críticas sobre o romance detiveram o olhar no narrador e protagonista André, perpassando os impulsos e a paixão incestuosa do personagem. Nesse sentido, construímos a análise por meio de estudos psicanalíticos sobre a perversão, uma vez que a personagem André apresenta traços estruturais da perversão.¹

Entre as pesquisas consideradas, Ana Cecília Oliveira Moura (2017), com a dissertação intitulada *A semente do desatino: o germe da transgressão em Lavoura Arcaica*, desenvolveu estudo e análise da obra a partir das concepções de gozo em Jacques

¹ Estrutura clínica estudada por Freud (2016), na qual o sujeito sente prazer em transgredir leis e regras impostas a ele.

Lacan e de erotismo em George Bataille, estabelecendo o conceito de transgressão como operador de leitura na relação entre literatura e psicanálise.

Ainda nessa área, Elijames Moraes dos Santos (2021), em sua tese de doutoramento denominada *Corpo, linguagem e transgressão em Lavoura Arcaica*, estudou questões relacionadas ao erotismo dos corpos e às transgressões na e pela linguagem. Para a pesquisadora, há no texto literário um conflito entre o instinto e a razão que gera todo o desenvolvimento da narrativa. Ela concluiu que é por meio do instinto do corpo e seus impulsos que André quebra a normativa estabelecida pelo patriarcalismo e, dessa forma, mostra como o desejo e as paixões sexuais são interditados pela lei externa ao corpo.

A dissertação de mestrado *Sobre avessos e demônios: discurso e perversão em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*, desenvolvida pela pesquisadora Eugênia Adamy Basso (2019), também analisa a obra em perspectiva psicanalítica. Ao partir do contexto moral presente na família de André e da sustentação dessa moralidade por meio dos discursos e dos sermões do pai, Basso investiga como esses fatores contribuem para a perversão do narrador-personagem. Em seu estudo, a pesquisadora concluiu que o contexto discursivo moral em que as personagens estão inseridas na narrativa colaboram na formação delas como indivíduo.

Ana Beatriz Germano Santos (2014) produziu a dissertação de mestrado *Lavoura Arcaica: interdito, transgressão e erotismo no corpo da linguagem*, em que também relaciona o estudo e a análise do livro com o inconsciente e os processos psíquicos, promovendo o diálogo entre literatura e psicanálise. Ela analisou o desejo incestuoso e transgressor do protagonista, André. Para isso, recorreu às concepções de sujeito do desejo, complexo de Édipo, castração, perversão, horror ao incesto, erotismo, lei do pai. Concluiu, por fim, que o desejo de André também se dá pelo desejo do pai.

Vale ainda destacar trabalhos que perpassaram a temática da neurose obsessiva, como a dissertação de Sabrina Sedlmayer Pinto (1995), *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*, em que a pesquisadora articula os conceitos psicanalíticos de Lacan sobre o complexo de Édipo, o nome-do-pai e o pai simbólico com a personagem de Iohána, e reconhece o pai como uma entidade simbólica ordenadora de uma função civilizatória.

Outro trabalho, também norteador, é o artigo da psicanalista Maria Elisa França (2016), *A neurose obsessiva e as obras primas únicas*. A autora analisa a figura paterna no livro *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, no filme *Limite*, de Mário Peixoto, e no romance

Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. Ela observou traços da neurose obsessiva e a construção da imagem de um pai opressor, torturador e regente da lei que impera sobre os filhos.

Desse modo, nosso foco de análise não será predominantemente o perverso André, e sim Iohána, pai com traços marcantes da estrutura da neurose obsessiva.² Para tal fim, investigaremos a construção da personagem, no caso em estudo, a constituição da personagem do pai, Iohána, e a reverberação da sua estrutura psíquica na narrativa. Assim, esta pesquisa tem como objetivo estudar a construção da personagem do pai a partir do conceito de neurose obsessiva, seus rituais e sua relação com as práticas religiosas teorizadas por Sigmund Freud.

Neste trabalho, construímos uma pesquisa exploratória de cunho bibliográfico. Utilizamos a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e estudos que colaboram com as questões relacionadas à pesquisa, entre eles textos teóricos de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Joël Dor, Julia Kristeva e outros; bem como artigos, dissertações e teses que abordam a temática. Logo, analisaremos o que os teóricos discutem a respeito da neurose obsessiva, a fim de verificar esse aspecto na narrativa.

Destarte, este artigo amplia a análise da narrativa e contribui com a fortuna crítica de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Ao passo que evidencia a perspectiva de estudo interdisciplinar que promove o diálogo entre a literatura e a psicanálise, torna-se fonte de pesquisa para outros pesquisadores que pretendam perquirir um percurso de investigação com teorias de diferentes áreas.

CONHECENDO A LAVOURA

O romance *Lavoura Arcaica* (1989), de Raduan Nassar, dialoga com a parábola bíblica do filho pródigo, presente no livro de Lucas, capítulo 15, versículos 11 a 32. Uma vez marcada pela intertextualidade, a análise da obra é ampliada em suas significações resultantes desse cruzamento de textos.

Observa-se, então, o que outrora foi estudado por Julia Kristeva (2012). Para a autora, o texto é dinâmico, uma vez que dialoga com textos exteriores, anteriores ou contemporâneos a ele. Segundo ela, “o texto é, pois, uma produtividade [...] é uma

² Estrutura clínica estudada por Freud e, posteriormente, por Lacan. A neurose obsessiva é uma de três subdivisões da neurose: neurose obsessiva, histeria e fobia.

permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (Kristeva, 2012, p. 109).

A relação entre a narrativa contida no texto literário e o título da obra já sugere uma leitura crítica do texto sagrado feita pelo autor e aponta para um elemento paratextual,³ uma vez que o escritor usa o “lavar (lavoura)” no sentido de plantar, semear, ensinar e, ligado a essa significação, está posto o adjetivo “arcaica”. Nassar (1989), já na apresentação do nome da obra, no exercício de criação, propõe, por meio dos signos linguísticos (as palavras escolhidas para intitular sua criação literária), a própria leitura crítica da parábola bíblica. Acerca dessa relação, Kristeva (2012, p. 176) comenta:

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto [...] A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda a sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda a sequência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelos modos de intimar (*aplicação*, em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando, assim, sua própria significação.

É importante ressaltar que a divisão do livro está constituída em duas partes — a partida e o retorno. Nesse sentido, — o autor já estabelece a relação intertextual ao se remeter às duas principais partes da narrativa bíblica. Essa divisão por si só não se relaciona diretamente com o texto bíblico, pois parte de uma leitura crítica e possível da parábola, já que na narrativa do texto sagrado os dois episódios principais — partida e retorno — marcam o início e o final da perícopie.

Escrito em primeira pessoa, o romance revela, de forma poética, a angústia de André, protagonista e narrador. Ambientado em uma fazenda, na zona rural, o livro narra a história de André, de seu amor incestuoso pela irmã, do pai autoritário e religioso, da mãe, sem poder e com amor desmedido pelo filho, e dos irmãos, os quais parecem se assujeitarem às regras do pai sem nenhuma obstinação.

Assim como na parábola bíblica — que narra a história do filho pródigo —, André deixa a casa do pai e decide viver longe da família. Ele sofre com a rejeição da mulher amada, que é sua irmã, Ana. Depois do ato de amor incestuoso, Ana emudece e não

³ Os elementos paratextuais podem ser título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa. O texto em si mantém uma relação com esses elementos e, a partir deles, pode estabelecer sentidos (Kristeva, 2012, p. 141).

corresponde ao amor de André, que decide ir embora de casa. Contudo, de acordo com o protagonista, ele fugiu não apenas da rejeição de Ana, mas também por sentir-se prisioneiro do pai autoritário. Isso pode ser observado nesse trecho do livro:

[...] você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia (Nassar, 1989, p. 41).

A narrativa bíblica possui intencionalidade moralista, assim como o discurso de Iohána, pai de André. A partir da análise do texto bíblico, a parábola transmite reflexão e ensinamento religioso. Na obra, as falas do pai reproduzidas por André, seus sermões à mesa, também têm cunho moralista e religioso, e muitos sermões, inclusive, citam passagens bíblicas. O discurso do pai é para educar e lavrar (no sentido de semear) a lei nos filhos, prefigurando uma colheita imprevisível, tanto que André escapa a essa lei paterna.

No texto sagrado, o pai representa (no sentido simbólico) o único Deus reverenciado pelos judeus, “a parábola revela que Deus não viola nossa vontade” (Rodor, 2011, p. 73). Em *Lavoura Arcaica*, o pai é símbolo de uma lei arbitrária, da norma, do passado e do que precisa ser superado. Enquanto na narrativa bíblica o reencontro entre pai e filho revela a generosidade do pai e a contrição do filho, a obra de Nassar escancara o embate entre Iohána e o filho.

Ao voltar para casa, André está disposto a conversar e enfrentar o pai. Durante o diálogo à mesa (mesmo lugar onde o pai dividia o pão e os sermões), há dois discursos divergentes, como uma esgrima de discursos: de um lado, o pai conciliador, protetor das regras, das normas, das virtudes religiosas e conservador das tradições familiares; do outro, André, insubmisso, obstinado, submerso em seus desejos e paixões. André defende o discurso da liberdade e da paixão, e o pai defende seus sermões e normas.

Por fim, o pai da parábola recebe o filho com amor, comemora seu retorno, organiza uma festa e manda matar um novilho cevado para a celebração. Torna, assim, a reconciliação pública, para que todos da comunidade e seus servos aceitem o rebento novamente. Como está escrito no texto bíblico:

E, levantando-se, foi para seu pai. Vinha ele ainda longe, quando seu pai o avistou, e, compadecido dele, correndo, o abraçou, e beijou. E o filho lhe disse: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. O pai, porém, disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor roupa, vesti-o, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés; trazei também e matai o novilho cevado. Comamos e regozijemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado. E começaram a regozijar-se (Bíblia, 2015, p. 1345).

Em *Lavoura Arcaica*, pai e filho discutem à mesa, há a preparação da festa em comemoração ao retorno de André. Durante a festa, o irmão mais velho revela ao pai o motivo pelo qual o filho havia ido embora, trazendo à baila o amor incestuoso de André. Em seguida, Iohána, que até então representa o equilíbrio e a paciência, tomado por fúria, invalida seus sermões e leis ao agir abruptamente contra a filha. Tragicamente o capítulo vinte e nove da obra é encerrado. André, narrador-personagem, descreve a cena no trecho a seguir:

[...] mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) (Nassar, 1989, p. 41).

Desse modo, a rigidez da lei representada pela austeridade da figura paterna sobrepuja a transgressão do filho. A paixão do pai por normas e princípios se coloca em um mesmo plano da paixão e do desejo incestuoso de André. Assim como o pai se submete ao desejo do cumprimento da autoridade a ponto de cometer filicídio, André está preso ao seu desejo de transgredir a lei a ponto de praticar incesto.

Logo, percebe-se a relação que há entre o discurso do pai e o discurso bíblico. A tragédia narrada no desfecho da obra sugere a incapacidade desses discursos em reprimir os desejos e as pulsões primitivas do sujeito, uma vez que ele próprio — o discurso do pai que também pode ser o discurso religioso — é “ferido nos seus preceitos [...] possuído de cólera divina [...] era a lei que se incendiava” (Nassar, 1989, p. 41).

Após esta exposição inicial e diante do trajeto percorrido na narrativa, recorre-se ao estudo da construção da estrutura psíquica da personagem do pai, visto que Iohána exerce influência principal sobre o narrador-personagem — ainda que este não o tenha como lei operante — e executa a última ação da narrativa. Temos presente que o diálogo entre psicanálise e literatura não aponta para uma verdade última e acabada, mas nos faz

atravessar horizontes e aponta algumas construções. O que motivou a escrita deste texto foi a premissa freudiana que, aonde quer que a psicanálise chegue, o poeta outrora esteve.

A NEUROSE OBSESSIVA EM *LAVOURA ARCAICA*

De acordo com estudos da psicanálise (Roudinesco; Plon, 1998; Delorenzo, 2007; Dor, 1991a; Melman, 1999), a neurose obsessiva constitui-se como uma estrutura psíquica do sujeito. Trata-se da forma como ele age, raciocina e se comporta diante da vida e da cultura. Essa estrutura possui traços próprios que a diferenciam das demais estruturas clínicas tripartidas em neurose, perversão e psicose.

Sobre tal tripartição, os autores Marco Antonio C. Jorge e Nadiá P. Ferreira (2005) explicam que os estudos de Sigmund Freud oferecem “todos os indícios de que na clínica se trata de uma tripartição estrutural [...] Mas sem dúvida é Lacan quem insiste nessa via, visando evitar o engodo inerente à abordagem puramente fenomenológica” (Jorge; Ferreira, 2005, p. 24).

Antes de adentrarmos no estudo sobre a neurose, é necessário esclarecer que essa estrutura clínica está tripartida em neurose obsessiva, histeria e fobia. Na primeira e na última, os sintomas provocam adoecimento do pensamento, isto é, permanece no domínio psíquico. Na fobia, a angústia se associa a uma representação, e na obsessão uma representação (pensamento) é imposta ao sujeito. Já na histeria há o adoecimento do corpo, ou seja, a existência de sintomas físicos.

Para Jorge e Ferreira (2005, p. 71), “a neurose obsessiva é um labirinto de palavras desafetadas, onde o sujeito não só não se representa, mas também se esconde. A histeria é um corpo que fala e, justamente por isso, nele são gravados os significantes que, por estarem amordaçados, ficam expulsos da fala”.

Os neuróticos obsessivos, antes dos estudos de Freud, eram considerados psicóticos⁴ e estigmatizados pela sociedade. Tal fato se dava porque, no adoecimento grave dessa personalidade, encontravam-se sintomas semelhantes aos da esquizofrenia. Contudo, há muitas diferenças entre eles, uma vez que os neuróticos obsessivos não perdem a noção da realidade.

⁴ De acordo com Freud (2007, p. 129), no artigo intitulado *A perda da realidade na neurose e psicose*, publicado em 1924, uma diferença importante entre elas é que na neurose o sujeito recobre a realidade com a fantasia, ajustando-a ao seu desejo. Já a psicose modifica a realidade que o incomoda através de delírio e alucinações. Dessa forma, entende-se que, na neurose, o ego depende da realidade e reprime o *id* (os desejos primitivos), ao passo que, na psicose, o ego se torna servo do *id*.

Por exemplo, um dos mais conhecidos casos clínicos de Freud sobre a neurose obsessiva é o do homem dos ratos,⁵ em que o médico trata um homem cujos pensamentos obsessivos o assaltavam e perturbavam fortemente. Apesar de tais pensamentos provocarem desequilíbrio e adoecimento, o homem dos ratos sabia que o conteúdo dos pensamentos não era da ordem do real.

Juntamente a esse caso clínico, outros dois textos freudianos — *Atos obsessivos e práticas religiosas* (1907) e *Totem e tabu* (1913) — conduzem à compreensão de alguns sintomas nucleares da neurose obsessiva. O primeiro foi publicado antes do caso do “homem dos ratos”, e o segundo, depois. Independentemente das publicações, ambos viabilizaram o entendimento e a definição da neurose obsessiva quanto estrutura. Em *Atos obsessivos e práticas religiosas* (1907), Freud observou e relacionou os rituais religiosos e os atos obsessivos, destacando as semelhanças entre os dois. Em *Totem e tabu* (1913), estudou a relação do sujeito neurótico obsessivo com a lei paterna.

Uma das principais características que diferencia as estruturas psicanalíticas consiste na relação entre o sujeito e o complexo de Édipo. Ao contrário dos perversos, por exemplo, o neurótico obsessivo reconhece a lei e sente satisfação em obedecê-la. Se por algum motivo transgredi-la, sofrerá com a angústia da culpa. A lei interiorizada é nomeada de superego.⁶ De acordo com Cesarotto e Leite (2010, p. 76), “a sujeição à lei se estabelece dentro do organograma edipiano, em que a função paterna — que mais tarde Lacan chamaria de nome-do-pai — é a condição que representa essa Lei. Sua ação se dá no íntimo do drama psíquico de cada sujeito”.

Segundo Dor (1991a, p. 107), o “obsessivo aparenta continuamente um grande rigor moral. Sua adesão incondicional para com as regras e as leis é brandida de maneira ostentatória. Com facilidade, ele se faz defensor das virtudes e do bem fundamentado das normas estabelecidas”. Em outros termos, raramente questiona os valores preestabelecidos e acordados em uma sociedade, antes faz o movimento inverso tornando-se guardião e refém do olhar do outro. Para o psicanalista Charles Melman

⁵ Ernst Lanzer (1878-1914), caso do homem dos ratos. A análise durou cerca de nove meses, de outubro de 1907 a julho de 1908. Freud apresentou o caso no primeiro congresso da International Psychoanalytical Association (IPA), em Salzburgo, em 26 de abril de 1908, em um relatório verbal de cinco horas (Roudinesco; Plon, 1998, p. 333).

⁶ Instância responsável por “controlar”, reprimir o *id* (as pulsões e instintos primitivos). Compõe as três instâncias funcionais da personalidade observadas por Freud – *id*, *ego* e *superego*. O *superego* constitui-se dos valores da sociedade, das regras de conduta e da moralidade. Ver texto freudiano *O ego e o id*, de 1923.

(2004, p. 14) o obsessivo “é alguém que [...] quer assegurar o domínio de si mesmo; ele é partidário da discrição; ele é cheio de pudores; tem escrúpulos morais; não quer nunca ferir o outro; com frequência ele é culto”.

Outro elemento certamente significativo para a abordagem da lógica obsessiva é o sujeito neurótico obsessivo se sentir muito amado e desejado pela mãe, sendo geralmente o filho preferido ou privilegiado pelo desejo materno. Contudo, a mãe conduz o sujeito à submissão da lei paterna, diferentemente do que acontece na estruturação do perverso. Conforme Dor (1991b, p. 99):

A criança é confrontada com a lei do pai, mas mantém-se também subjugada pela mensagem de insatisfação materna. Neste ponto, uma precisão merece ser dada: a mãe não aparece, aos olhos da criança, como radicalmente insatisfeita. No máximo, trata-se de uma *vacância parcial* desta satisfação, a partir da qual a mãe vai tentar uma suplência, buscando um *complemento* possível junto à criança. E neste sentido, e apenas neste sentido, que o obsessivo é objeto de um investimento particular que lhe dá a convicção de ter sido a *criança preferida, privilegiada*. Mas, repito, o privilégio nunca passa de suplência à satisfação falha do desejo materno. Se a criança é logicamente levada à lei do pai pela referência do discurso materno que aí inscreve o seu desejo, essa suplência não deixa de constituir um apelo de oferecimento para uma persistência da identificação fálica.

De acordo com o trecho anterior, a estruturação da neurose obsessiva, assim como a das outras estruturas, tem os primeiros traços de formação marcados ainda na primeira infância. Tal elucidação é feita nos estudos sobre o complexo de Édipo. Esse processo é um jogo de relações no qual a criança está inserida desde o nascimento. Ela se relacionará com duas variantes principais: a função paterna — que é a lei e o operador da castração; e a função materna operante do amparo — que é o sentir-se desejado. A depender do modo como essa interação acontece no ambiente familiar, a neurose obsessiva será uma das combinações possíveis que estrutura a personalidade do sujeito. De acordo com Silva (2008, p. 36), a personalidade é uma forma de raciocinar.

Ao estudar a neurose obsessiva, a psicanálise lançou luz sobre o mundo religioso. De acordo com Roudinesco e Plon (1998, p. 539), entre os anos de 1907 e 1926, os estudos freudianos sobre a neurose obsessiva foram expandidos, principalmente quando o psicanalista sistematizou alguns resultados obtidos no caso clínico do homem dos ratos. Entre suas observações e estudos contínuos, Freud percebeu traços importantes da estrutura neurótica também existentes nas práticas religiosas. Daí em diante, ao constatar a aproximação entre o cerimonial da obsessão e a religião, ele passou a apresentar a

neurose com uma religião individual e a religião como uma obsessão universal. Acerca da relação entre obsessões e rituais religiosos, Freud (2006, p. 66) explica:

[...] essa semelhança não é apenas superficial, de modo que a compreensão interna (*insight*) da origem do cerimonial neurótico pode, por analogia, estimular-nos a estabelecer inferências sobre os processos psicológicos da vida religiosa. [...] As pessoas que praticam atos obsessivos ou cerimoniais pertencem à mesma classe das que sofrem de pensamento obsessivo, ideias obsessivas, impulsos obsessivos e afins. Isso, em conjunto, constitui uma entidade clínica especial, que comumente se denomina de 'neurose obsessiva'.

Nesse viés, dentro da estrutura da neurose obsessiva, o sintoma surge como forma de substituir um desejo do *id* (Freud, 1996, p. 95). Esses sintomas podem ser manifestos de formas ritualísticas. Com efeito, eles assemelham-se aos rituais religiosos. Logo, por serem mecanismo de substituição de um desejo recalcado, os obsessivos esforçam-se para executar tais manifestações sintomáticas metodicamente, ainda que isso lhes demande sacrifício (proibições, restrições ou compulsões) e desperdício de tempo. Por exemplo, descer e subir as escadas do condomínio inúmeras vezes para ter certeza de que desligou as lâmpadas e o ar-condicionado. Apesar de serem comportamentos corriqueiros, quando sistematizados em um quadro sintomático, tornam-se imperiosos sobre o sujeito. Segundo Freud:

O próprio paciente não as julga diversamente, *mas é incapaz de renunciar a elas, pois a qualquer afastamento do cerimonial manifesta-se uma intolerável ansiedade*, que o obriga a retificar sua omissão. Tão triviais quanto os próprios atos cerimoniais são as ocasiões e as atividades ornamentadas, complicadas e sempre prolongadas pelo cerimonial - por exemplo, vestir e despir-se, o ato de deitar-se ou de satisfazer as necessidades fisiológicas. O cerimonial é sempre executado como se tivesse de obedecer a certas leis tácitas (Freud, 2006, p. 66-67, grifos nossos).

Um exemplo de tal cerimonial é o ato de dormir. Para alguns, pode ser simplesmente deitar-se, fechar os olhos e perder paulatinamente a consciência até cair em sono profundo, sem nenhuma preparação específica para executar a ação. Para um sujeito neurótico obsessivo, o mesmo ato pode ser carregado de especificidades furtivas, as quais mobilizam certa abundância de energia e, em contrapartida, provoca o empobrecimento de energia em outras atividades.

Entre essas especificidades podemos ter a posição dos travesseiros e do colchão, as cores dos lençóis, determinada ordem do que fazer antes de deitar, como copo de água, tapete, chinelo e, por fim, a posição estabelecida pelo corpo ao deitar. É preciso que tudo seja muito bem determinado para que o sujeito consiga dormir. Mais uma vez, podemos

pensar que são atos comuns, dispensáveis e justificáveis. Contudo, no tocante à neurose obsessiva, Freud (2006, p. 67) observou que “é a especial consciência que cerca sua execução e a ansiedade que surge com qualquer falha que lhe dão o caráter do ‘ato sagrado’. Em geral se suporta mal qualquer interrupção no cerimonial [...]”.

Nessa perspectiva, para o psicanalista são perceptíveis as convergências estabelecidas entre os cerimoniais neuróticos e os atos ritualísticos da religião. Freud explica que o encontro se dá “nos escrúpulos de consciência que a negligência dos mesmos acarreta, na completa exclusão de todos os outros atos (revelada na proibição de interrupções) e na extrema consciência com que são executados em todas as minúcias” (Freud, 2006, p. 67).

Ele também percebeu que, olhando de forma superficial, os rituais religiosos estão carregados de significados e simbolismo, enquanto os atos obsessivos pareciam destituídos de sentido. No entanto, a partir de uma investigação psicanalítica, Freud explica que “os detalhes dos atos decisivos possuem um sentido, que servem a importantes interesses da personalidade, e que expressam experiências ainda atuantes e pensamentos catexizados com afeto [...]” (Freud, 2006, p. 68).

Logo, entende-se que tais atos são, sim, constituídos de sentido — ainda que o sujeito não tenha a consciência — e podem contribuir para desvendar/acessar o inconsciente do sujeito. Lembra-se que, dentro da estrutura obsessiva, o sintoma surge como forma de substituir um desejo do *id* (Freud, 1996, p. 95). Entre os mais recorrentes sintomas da neurose obsessiva há prazer e desprazer, sentimento de culpa, autocensura ou recriminação, dúvida, incerteza, superstição e práticas religiosas, resistência, vergonha.

Nesse sentido, Freud aproxima o sujeito obsessivo que pratica seus atos ritualísticos daquele que participa de práticas religiosas sem compreender o significado. Ele afirma que, “Para os crentes, entretanto, os motivos que os impelem às práticas religiosas são desconhecidos ou estão representados na consciência por outros que são desenvolvidos em seu lugar” (Freud, 2006, p. 69). Continuando seus estudos e observações clínicas, o estudioso observou que:

[...] aquele que sofre de compulsões e proibições comporta-se como se estivesse dominado por um sentimento de culpa, do qual, entretanto, nada sabe, de modo que podemos denominá-lo de sentimento inconsciente de culpa, apesar da aparente contradição dos termos [...] Além disso, acarreta um furtivo sentimento de ansiedade expectante, uma expectativa de infortúnio ligada, através da ideia de punição, à percepção interna da tentação. Quando o cerimonial é formado, o paciente ainda tem consciência de que deve fazer isso

ou aquilo para evitar algum mal, e em geral a natureza desse mal que é esperado ainda é conhecida de sua consciência. Contudo, o que já está oculto dele é a conexão - sempre demonstrável - entre a ocasião em que essa ansiedade expectante surge e o perigo que ela provoca. Assim o cerimonial surge com um ato de defesa ou de segurança, uma medida protetora (Freud, 2006, p. 70).

Com essa elucidação, percebeu-se novamente a relação entre a defesa dos obsessivos e a defesa dos religiosos, uma vez que, para o teórico, “o sentimento de culpa dos neuróticos obsessivos corresponde à convicção dos indivíduos piedosos de serem, no íntimo, apenas miseráveis pecadores” (Freud, 2006, p. 70). Ele também considera o sentimento de culpa originado pela vontade contínua e a ansiedade expectante do temor da punição divina comuns há mais tempo no campo da religião do que no da neurose (Freud, 2006, p. 71). Logo, a partir desses elementos relacionais entre as práticas obsessivas e as religiosas, Freud concluiu:

Diante desses paralelos e analogias podemos atrever-nos a considerar a neurose obsessiva com o correlato patológico da formação de uma religião, descrevendo a neurose como uma religiosidade individual e a religião como uma neurose obsessiva universal. A semelhança fundamental residiria na renúncia implícita à ativação dos instintos constitucionalmente presentes [...] (Freud, 2006, p. 71).

Em *Inibição, sintoma e angústia*, o psicanalista explica que “os sistemas que o neurótico obsessivo constrói lisonjeiam seu amor próprio, fazendo-se sentir que ele é melhor que outras pessoas, porque é especialmente limpo ou especialmente consciencioso” (Freud, 1996, p. 102). O obsessivo pensa que é o rei da casa, mas geralmente é sabotado, pois impõe sua lei severamente, não despertando no outro o desejo para tal observância. Sobre ser o dominador dos objetos e sujeitos, Joël Dor (1991a, p. 105) comenta:

O obsessivo *não pode perder*. Esta negociação psíquica, totalmente intolerável, ressoa de maneira bem invasora em todos os níveis da vida cotidiana. Do mesmo modo que o obsessivo apresenta uma disposição favorável a se constituir como *tudo para o outro*, deve despoticamente *tudo controlar e tudo dominar*; para que o outro não lhe escape de maneira nenhuma, isto é, para que ele *não perca nada*. A perda de alguma coisa do objeto só pode, com efeito, remetê-lo à castração, ou seja, para o obsessivo, a uma *falha em sua imagem narcísica*.

Por meio do estudo dos postulados psicanalíticos, observamos em Iohána, personagem do pai na obra *Lavoura Arcaica*, traços estruturais da neurose obsessiva. Ele é um pai que tem como lida semear a lei e os deveres nos filhos, sempre convicto da certeza de que os bons costumes e a obediência às leis devem ser seguidos a todo e a

qualquer custo, inclusive com o sacrifício. Ele mantém firmeza e autoridade sobre toda a família e detém o discurso e o domínio sobre todos na casa, traço bastante observado na estrutura psíquica, como lemos no trecho anterior.

Iohána mantém e detém o poder e a autoridade junto aos filhos e a mulher, que, na obra, não tem espaço nem voz. Quando ela aparece no enredo, está sempre relacionada ao filho André, que descreve a relação amorosa que possui com a mãe desde a tenra infância. Na tentativa obstinada de Iohána em manter a ordem e fazer de si a própria lei aos filhos, André lhe escapa ao domínio.

Outro aspecto importante é o obsessivo poder se apoderar do discurso religioso para conservar a lei. Esse elemento também é notado na narrativa quando Iohána faz de seus sermões a principal arma para inculcar os próprios ensinamentos aos filhos. Vale destacar que tais normatizações foram legitimadas por outros que o antecederam, porém ele é depositário legal delas. Dessa forma, o pai usa em seus discursos e sermões ensinamentos de natureza bíblica:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana [...] erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro (Nassar, 1989, p. 54).

Nesse trecho, as cercas poderiam representar a proteção às paixões e aos desejos primitivos, simbolizando a lei, o limite. Quando sintomatizada, essa proteção pode se manifestar também em atos obsessivos. Entre eles, pode-se ser observado em Iohána os rituais realizados à mesa com a família: os lugares definidos pelo pai ao organizar os filhos e esposa à mesa, a repetição incessante dos sermões, além da obsessão pelo trabalho e pela manutenção da ordem e da união da família.

O pai vive para impor incansavelmente tal lei que o protege dos próprios desejos, depositando nisso o sentido de sua existência. E, nesse tecido de representações, André seria o alicate que destrói a cerca e tira o controle que o pai imaginava ter. Ainda no fragmento apresentado, podemos perceber a possível representação do consciente e do inconsciente. A cerca serviria para impedir que as trevas — o inconsciente — invadissem

e pervertessem a luz — o consciente. É na luta para manter o inconsciente distante da consciência que surge o sintoma como forma de proteção do desejo.

Nesse sentido, segundo Dor (1991a), “A pregnância da Lei, e a necessidade de a ela se referir para escapar à culpa pelos ímpetos libidinais inconscientes, arrasta inevitavelmente o obsessivo a uma situação de conflito” (Dor, 1991a, p. 107). Sobre a luta constante do neurótico obsessivo, o autor também assinala que “quanto mais o obsessivo se faz o defensor da legalidade, mais ele luta, sem o saber, contra seu desejo de transgressão” (1991a, p. 44).

Vale evidenciar a marca do pai no filho obsessivo: trata-se de um pai que opera a interdição e a normatização. Intencionalmente ou não, o texto literário também narra a figura do avô de André, o pai de Iohána. O narrador o descreve da seguinte maneira:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’.) (Nassar, 1989, p. 89).

É o avô que, enquanto pai, sem afeto e sensibilidade, ensina ao filho as normas e as tradições da sociedade. Dessa maneira, observa-se que a lei do pai foi introjetada no filho Iohána, que, por sua vez, se vale de artifícios discursivos para implantar a lei nos descendentes dele. Sobre a lei do pai, Dor (1991b, p. 105) destaca que ela subsiste no psiquismo do obsessivo, prova disso é que sentir culpa é recorrente na estrutura.

Para o autor, “é esta ambivalência alimentada entre a nostalgia fálica e a perda implicada pela castração que inscreve o obsessivo numa *posição estruturalmente específica com relação ao pai*” (Dor, 1991b, p. 105, grifos do autor). O pai e senhor jamais poderá ser ultrapassado. Estará sempre ali, no lugar que deve estar metaforicamente exercendo sua interdição de lei, como podemos perceber neste trecho em que o narrador reproduz um discurso de Iohána:

[...] e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços; nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa [...] (Nassar, 1989, p. 58).

Para a psicanalista Rubia Delorenzo (2007, p. 124), na estrutura neurótica obsessiva o sujeito procura “dar força imaginária ao pai, instituindo sua presença viva, feroz, inibidora”. Lemos, no trecho apresentado, que, mesmo após a morte do avô, o assento da cabeceira da mesa que o antepassado ocupava permaneceu preservado sem substituto. Assim como a lei do avô operou em Iohána, que a reproduz em sua conduta e ensinamentos, Pedro, o filho mais velho, já é identificado pelo irmão André como uma versão fidedigna de seu pai. Isto é, Pedro será o próximo a reproduzir o discurso considerado ultrapassado pelo narrador-personagem.

Em seus estudos, o psicanalista Jacques Lacan (2005, p. 73) percebeu a figura do pai (no complexo de Édipo) como uma função. Não se trata aqui, é claro, da figura paterna enquanto “presença de um pai físico (progenitor)”, mas qualquer forma de lei operante no complexo de Édipo — denominando-o, assim, de pai simbólico, o qual opera a inscrição da lei no sujeito. Para Dor (1991b, p. 16), o pai simbólico é apenas um “depositário legal de uma lei que lhe vem de outro lugar”. Dessa forma, observamos em Iohána a corporificação dessa função do pai simbólico ao introjetar a lei nos filhos (lavrando a semente), ao passo que o compreendemos como o resultado de um processo de introjeção do qual se estruturou enquanto sujeito (fruto da lavoura do pai).

Ainda sobre a relação do neurótico obsessivo e a figura paterna, Charles Melman (1999, p. 55) explica que “é verdade que certos obsessivos dão completamente a impressão de serem psicóticos — ao passo que não o são, porque o Nome-do-Pai é neles o que devidamente funcionou, e talvez mesmo, se posso dizer, um pouco demais!”. A mesma relação é observada no trecho supracitado, visto que Iohána não consegue jamais superar a lei do pai, ainda que ele esteja morto.

Quando André retorna a casa, para aplacar o discurso do pai — vale destacar que esse discurso não é tão somente do pai como sujeito e personagem, mas pertencente a uma cultura —, ele o enfrenta. André inaugura uma discussão de ideias que questiona a autoridade e os ensinamentos do ancião. Contudo, o pai permanece firme em suas crenças e o repreende:

— Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira [...] por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família!

Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa! (Nassar, 1989, p. 167).

Na citação, nota-se o que Dor (1991a, p. 108) comenta sobre os obsessivos: “[...] é um escrutador espantoso, um prodigioso observador da ordem das coisas e do mundo, inclusive de si próprio, já que se objetiva abstratamente da ambiência exterior que o cerca”. Iohána possui esse traço, principalmente em relação à terra, ao tempo, à paciência e às virtudes. Como podemos ler a seguir:

[...] o olhar calmo sobre as horas; cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa [...] e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos [...] E o pai à cabeceira [...] o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito (Nassar, 1989, p. 58-61).

No final, o surto do pai pode ser iluminado com a diferenciação estabelecida por Freud entre o obsessivo e o psicótico, comentada anteriormente. O pai age motivado pela ira, pela obsessão da lei, age como superior moralmente, como legislador e juiz. Um sujeito neurótico obsessivo, em um ambiente religioso, pode acreditar ter agido justificadamente. O neurótico obsessivo é refém do superego, da honra, dos vizinhos, do olhar do outro. Vive rendido ao superego, à cultura, à moral, à religião. A esse respeito, Roudinesco e Plon (1998) comentam:

Em 1926, em Inibições, sintomas e angústia, essa teoria foi reformulada à luz da segunda tópica e da noção de pulsão de morte. O desencadeador da neurose obsessiva foi então caracterizado como sendo o medo que o eu tem de ser punido pelo supereu. Enquanto o supereu age sobre o eu à maneira de um juiz severo e rígido, o eu é obrigado a resistir às pulsões destrutivas do isso, desenvolvendo formações reativas que assumem a forma de sentimentos de escrúpulo, ou a de piedade, limpeza e culpa. Por isso, o sujeito é mergulhado num verdadeiro inferno do qual nunca consegue escapar (Roudinesco; Plon, 1998, p. 540).

Na cultura bíblica (Deuteronômio 21:15), há punição de morte para a mulher que comete fornicação. Ao levantar o alfanje, como ato simbólico, ele executa a lei, a ordem. Nesse momento, o pai se coloca na posição daquele que foi traído. Ana se identifica como sua mulher que o traiu e feriu a honra dele. Diante do incesto, ele não mata André, e sim

a mulher, pois o desejo incestuoso existe também no pai, mas é da ordem do inconsciente, isto é, fora recalcado. Na neurose obsessiva, “a força motora da defesa é o complexo de castração, e que o que está sendo desviado são as tendências do complexo edipiano” (Freud, 1996, p. 116). Já em André o desejo incestuoso está descoberto pelo mecanismo próprio da perversão: desmentido.⁷

Percebe-se, então, que, a depender do quadro sintomático, na neurose obsessiva a lei cega tanto quanto o desejo. O obsessivo imita o perverso a fim de poder agir cruelmente para dominar seu objeto. Sobre a crueldade como traço inerente à estrutura neurose obsessiva, Delorenzo (2007, p. 77) considera que “se o obsessivo teme a onipotência de seu pensamento, é talvez porque experimente, porque pressinta que a matéria do desejo inconsciente é para ele, fundamentalmente, crueldade, crime, perigosa transgressão”.

Contudo, essa agressividade do sujeito não é limitada a uma passagem ao ato ou ao seu constante autocontrole, uma vez que, se se exige dele a edificação de uma muralha fortificada contra seus desejos, é porque reconhece que está no limiar da barreira. Logo, pressentindo perder o controle, agarra-se à posição de domínio, fazendo-se, assim, senhor do outro, o que inclui atos cruéis de dominação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, percorremos uma discussão sobre *Lavoura Arcaica*, para compreender o personagem Iohána sob a perspectiva da neurose obsessiva. Para tanto, investigamos a obra e a personagem a partir da teoria psicanalítica cunhada por Freud e, posteriormente, estudada por outros psicanalistas, como Jacques Lacan e Joël Dor. Eles foram os principais pensadores a embasar o estudo da neurose obsessiva e outros postulados psicanalíticos pertinentes a esta investigação.

Não queremos aqui estabelecer a psicanálise como um mero instrumento interpretativo do texto literário e, tampouco, fazer da literatura uma manifestação do inconsciente que precisa ser interpretada. O diálogo entre literatura e psicanálise é a troca

⁷ Cada estrutura apresenta seu mecanismo operador; enquanto a neurose tem o recalque e a psicose tem a forclusão, a perversão apresenta o desmentido (renegação). Dessa forma, o neurótico recalca as exigências do id, o psicótico nega a realidade externa para reconstruir uma realidade alucinatória, e a respeito do perverso Freud “definiu a renegação como um mecanismo perverso através do qual o sujeito faz com que coexistam duas realidades contraditórias: a recusa e o reconhecimento da ausência do pênis na mulher” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 656).

recíproca entre dois mundos, duas perspectivas que se confrontam e se reconhecem uma na outra. Um ponto de encontro que transforma e agrega.

Acerca desse diálogo, Adélia Bezerra de Meneses (2004, p. 109) comenta que a relação entre ambas poderá situar-se em níveis distintos, “desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula lacaniana do ‘inconsciente estruturado enquanto linguagem’, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopeia, romance, poema — a emersão do inconsciente. Nesse sentido, a linguagem atua como local onde ocorre a troca de saberes e manifestações do inconsciente humano.

Para o teórico Jean Bellemin-Noël (1983, p. 19),

Compete-nos assinalar que ler com os óculos de Freud é ler numa obra literária – como atividade de um ser humano e como resultado desta atividade – aquilo que ela diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por um outro. Nada é gratuito, tudo é significante; e o que acena para Freud, são os rebentos do inconsciente.

Dessa forma, a análise da obra por meio de conceitos psicanalíticos agrega compreensões abrangentes e não redutoras, ou seja, explora, assim como outros estudos, mais um intento de perceber o texto literário. Não há o objetivo de se tornar a única e absoluta leitura da obra nem considerar o enigma da narrativa um caso resolvido.

Em *Lavoura Arcaica*, o personagem Iohána é elementar para a construção do enredo e do discurso do narrador-personagem que, em diversos momentos, reproduz (no sentido de repetição) os sermões e os discurso do pai, visto que Iohána exerce influência principal sobre o protagonista — ainda que este não o tenha como lei operante — e executa a última ação da narrativa. Logo, entendemos que, diante da densidade da narrativa, o estudo do processo de estruturação psíquica da personagem é imprescindível para a análise proposta nesta pesquisa e contribui para a fortuna crítica do autor e da obra.

Com base no estudo da neurose obsessiva e seus rituais, percebe-se o desvelamento dos seus traços estruturais em Iohána. apresenta-se com características sintomáticas da neurose obsessiva e como um pai que carrega sobre si a obrigação de semear leis e deveres nos filhos, sempre convicto da certeza de que os bons costumes e a obediência às regras devem ser seguidos a todo e a qualquer custo, inclusive com o sacrifício. Ele mantém firmeza e autoridade sobre toda a família, e detém o discurso e o domínio sobre todos na casa. Observamos também outra característica marcante da estrutura em Iohána: o apoderamento do discurso religioso para a conservação da lei.

Iohána constrói meticulosamente sua fortaleza, sua cerca de defesa contra os próprios desejos mais perversos, de modo que procura a mais dura rigidez de seus muros para que brechas do inconsciente não invadam sua ordem e norma social. Contudo, os desejos dele ressurgem e voltam a se evidenciar nos cerimoniais, nos mandamentos retesados e austeros. Dessa maneira, impõe aos filhos a mesma construção e a manutenção do alicerce no qual estão suas raízes. Ele se institui o sacerdote da família e exegeta das narrativas bíblicas, a quem se deve irrestrita obediência. Para Iohána, o sermão à mesa é a principal forma de ensinar, introjetar e executar a lei.

Desse modo, o pai exerce influência exponencial sobre a construção de toda a estrutura da família, inclusive de seus sintomas — estrutura que não é apenas da ordem de um sujeito, mas também construída socialmente pela cultura (superego). Dentro da narrativa, André é a representação radical da possibilidade de romper essa reverberação da palavra arcaica, do discurso religioso e patriarcal insuficientes diante da demanda humana, ao passo que o pai é o polo mais radical e extremo da lei e de sua conservação. É interessante também notar que Pedro está a serviço do domínio do pai, centrado na razão, na ordem, na religião e na moral, ao passo que Ana e Lula estão no caminho da desordem do qual André é precursor.

No tocante à linguagem, a obra literária explora os sentidos e o fluxo de consciência ocasionado pelo retorno ao passado. A narrativa é marcada fortemente pela descrição dos acontecimentos e do ambiente, principalmente da natureza, que parece estar intimamente ligada às sensações e aos sentimentos do narrador, André. Tal característica permite ao leitor experimentar as sensações do narrador. A relação intensa com a natureza, com a terra para a qual André sempre volta e de onde se sente pertencente pode remeter ao retorno ao primitivo. A transgressão do protagonista põe em xeque o estado natureza versus cultura, visto que o incesto destrói a lei da civilização e remonta ao estado da natureza.

Notamos, então, que a elaboração escrita e a exploração da linguagem operam de modo que a obra parece ser aformoseada de romance, permeada de poesia e fraturada pela memória. Essa linguagem poética permite transparecer um *eu* com interioridade conflituosa e angustiada, gerando um fio narrativo que se dá pela lógica interna do narrador.

Portanto, ao analisar *Lavoura Arcaica*, percebemos que, do diálogo entre psicanálise e o texto literário, a análise da narrativa é ampliada, dado que a teoria psicanalítica enriquece a análise e lança luz sobre ficção em estudo, sem provocar o

apagamento das nuances e das representações do texto literário. Este, por sua vez, insurge para abarcar a perplexidade humana, por meio da ficção, da representação, para lidar com o real.

REFERÊNCIAS

BASSO, Eugênia Adamy. *Sobre avessos e demônios: discurso e perversão em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. 2019. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BÍBLIA, N. T. Evangelho Segundo Lucas. In: BÍBLIA DE ESTUDO ANDREWS. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2015. p. 1344-1345.

CESAROTTO, Oscar. Lacan criminalista. In: CESAROTTO, Oscar; LEITE, Márcio Peter de Souza. *Jacques Lacan: uma biografia intelectual*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2010. p. 69-77.

DELORENZO, Rubia. *Neurose obsessiva*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

DOR, Joël. *Estruturas e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Timbre Editores, 1991a.

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1991b.

FRANÇA, Maria Elisa. A neurose obsessiva e as obras primas únicas. *Revista EnsiQlopédia*, Osório, v. 13, n. 1, out, p. 02-28, 2016.

FREUD, Sigmund. As pulsões e suas vicissitudes. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.14. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2016.

FREUD, Sigmund. Atos obsessivos e prática religiosa (1907) In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 66-72.

FREUD, Sigmund. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud*, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. *Um estudo autobiográfico* (1924). ESB, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 91-152.

FREUD, Sigmund. Observações sobre um caso de neurose obsessiva (o homem dos ratos). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Freud*, v. 9. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O Homem da Areia; tradução Romero Freitas]. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

KRISTEVA, Julia. O texto fechado. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 109-138.

KRISTEVA, Julia. Por uma Semiologia dos Paragramas. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 3.ed. rev. e aum. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 169-202.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MELMAN, Charles. A racionalidade como sintoma. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 17, p. 52-62, 1999.

MELMAN, Charles. *A neurose obsessiva*. Rio de Janeiro: Campo de Freud, 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MOURA, Ana Cecília Oliveira. *A semente do desatino: o germe da transgressão em Lavoura Arcaica*. 2017. 103p. Dissertação (Mestrado em Literatura, cultura e contemporaneidade) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3.ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NEUROSE obsessiva. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 538-540.

PINTO, Sabrina Seldmayer. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 1995. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras). — Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

RODOR, Amin A. O retrato de Deus. In: RODOR, Amin A. *O incomparável Jesus Cristo*. Engenheiro Coelho: Unaspres, 2011. p. 67-81.

SANTOS, Ana Beatriz Germano. *Lavoura Arcaica: interdito, transgressão e erotismo no corpo da linguagem*. 2014. 122f. Dissertação (Mestrado em Letras). — Programa de Estudos de Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SANTOS, Elijames Moraes dos. *Corpo, linguagem e transgressão em Lavoura Arcaica*. 2021. 264f. Tese (Doutorado em Letras). — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

SILVA, Ana Beatriz. *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

Recebido em: 15/05/2024

Aceito em: 30/08/2024

Luciana Talita Máguas Pereira Rocha: Professora efetiva da Rede Municipal de Educação de Teresina (PI), atualmente na função de gestora do Centro Municipal de Educação Amélia Beviláqua. Professora efetiva da Rede Municipal de Educação de Timon (MA), atuando no Ensino Fundamental Anos Finais (6 ao 9). Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Pós Graduada em Psicopedagogia Clínica e Institucional com Docência do Ensino Superior (FAEME). Pós Graduada em Psicologia da Família com Ênfase em Terapia Familiar e de Casal (FADBA). Estudante de psicanálise, curso de formação (Corpo Freudiano de Teresina). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Piauí (PPGL/UESPI).

José Wanderson Lima Torres: É professor Adjunto III da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) - Campus Clóvis Moura - Teresina. Possui Mestrado em Letras pela UFPI (2004-2005) e Doutorado em Estudos da Linguagem pela UFRN (2008-2012). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí - PPGL/UESPI, possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nas seguintes linhas: Teoria Literária (estudos da mimesis e do imaginário) e Literatura Comparada (literatura e cinema; diálogos entre as literaturas brasileira e hispano-americana; Jorge Luis Borges; literatura e religiosidade; literatura e mito).

Amor, poder e resistência em *Senhora*, de José de Alencar

Love, Power and Resistance in José de Alencar's Senhora

Robert Howes

King's College London

robert.howes@kcl.ac.uk

<https://orcid.org/0009-0004-0131-3890>

RESUMO

O romance *Senhora*, de José de Alencar (1875), é uma obra enigmática e contraditória, principalmente por causa da sua inversão surpreendente dos papéis de gênero tradicionais. Este artigo baseia-se nas obras dos teóricos modernos do poder e nas escritas feministas para sustentar que, subjacente aos detalhes superficiais do enredo e dos personagens, existe uma profunda reflexão sobre o significado do poder, o funcionamento das relações de poder e a importância da resistência. Isto ajuda a explicar algumas das anomalias no romance.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Alencar; Papéis de gênero; Poder; Resistência.

ABSTRACT

José de Alencar's novel *Senhora* (1875) is an enigmatic and contradictory work, largely because of its striking reversal of traditional gender roles. This article draws on the work of recent theorists of power and feminist writings to argue that underlying the superficial details of the plot and characters, there lies a profound meditation on the meaning of power, the working of power relations and the importance of resistance. This helps to explain some of the anomalies in the novel.

Keywords: Brazilian Literature; Alencar; Gender Roles; Power; Resistance.

INTRODUÇÃO

Senhora é um dos romances urbanos ou “perfis de mulher” de José de Alencar. Conta a história de Aurélia, uma mulher pobre abandonada pelo homem que ama, Seixas; este quer casar-se com outra mulher, cuja família lhe oferece um dote. Depois, por casualidade, Aurélia herda uma fortuna e usa a sua riqueza para “comprar” o homem que a abandonou. Publicada em 1875, *Senhora* é uma obra da maturidade de Alencar, que incorpora os conhecimentos que tinha adquirido durante vinte anos de esforços políticos e literários intensos. O romance é um

dos mais enigmáticos do autor e está cheio de ambiguidades e inconsistências, levando Luis Filipe Ribeiro (1996, p. 160) a caracterizá-lo como “o grande quebra-cabeças romanesco que é *Senhora*”. Os críticos geralmente consideram-no como uma crítica aos casamentos de conveniência (casamentos por dinheiro), uma interpretação admitida pelo próprio Alencar na sua polêmica com Joaquim Nabuco (Coutinho, 1978, p. 200). No entanto, ainda que o tom da narrativa seja marcadamente hostil ao “mercado matrimonial”, o resultado da trama sugere o oposto: o herói consegue casar-se com uma mulher rica e a heroína fica ao final com o homem que ama. Além disso, se a inversão dos papéis de gênero no romance tivesse sido concebida como uma forma de crítica, poderia ter resultado numa paródia, mas, na realidade, há pouca sátira ou humor em *Senhora*. Apesar dessas contradições, o romance conseguiu obter um êxito duradouro. Manifestamente, há mais em *Senhora* do que uma crítica simples às práticas matrimoniais do século XIX.

Muitas análises críticas de *Senhora* apareceram através dos anos, dando origem a diversas interpretações do romance. Sem descontar qualquer dessas, este artigo sustenta que o romance pode ser visto também como uma reflexão sobre o significado do poder: subjacente ao enredo superficial e aos detalhes dos personagens, existe uma exploração profunda da natureza e dos mecanismos do poder e das relações de poder. Esta exploração não está veiculada por meio de intervenções filosóficas, mas através da estrutura do enredo e dos diálogos entre os dois personagens principais durante os onze meses do seu casamento não consumado. O artigo sustenta que uma análise de *Senhora* baseada nas teorias do poder desenvolvidas por escritores tais como Michel Foucault, teóricos sociológicos e escritoras feministas pode ajudar-nos a compreender como o enredo está estruturado e que lições podem ser tiradas da sua evolução durante o romance.

INTERPRETAÇÕES ANTERIORES

Senhora saiu do prelo em dois volumes, o primeiro em fins de abril de 1875 e o segundo nas semanas seguintes. A página de rosto designou o autor como “G.M.” A recepção crítica começou, mesmo antes da publicação do segundo volume. Em 2 de maio de 1875, o *Jornal do Commercio* publicou uma troca de correspondência, supostamente entre duas mulheres, fazendo uma avaliação do primeiro volume, especulando sobre o segundo volume e abordando

o valor literário do autor, que citaram claramente como sendo José de Alencar.¹ Três dias mais tarde, o mesmo jornal, publicou outra carta de crítica, assinada por Elisa do Vale, que aparece reproduzida em algumas edições do livro sob o título “Nota de José de Alencar” (Alencar, 2020, p. 315-321). Assim parece que estas cartas foram uma tentativa do próprio autor não só de estimular o interesse dos leitores mas também de influenciar a recepção crítica.²

O livro foi reconhecido imediatamente como uma obra importante, “um novo romance do mais fecundo escritor brasileiro”.³ Um jornal carioca comentou que a sua publicação “em qualquer país onde se lesse mais do que se lê entre nós, seria um acontecimento literário.”⁴ As primeiras críticas foram favoráveis, mas isto não durou muito tempo.⁵ *Senhora*, junto com o resto da obra de Alencar, sofreu um ataque prolongado de Joaquim Nabuco na sua polêmica com o autor mais velho nas páginas de *O Globo* em outubro e novembro de 1875. Nabuco caracterizou a situação dos personagens em *Senhora* como falsa, ridícula e sem valor como invenção ou ideia (Coutinho, 1978, p. 184-187, 200-203).

Esta apreciação dividida do romance continuou ao longo dos anos. A crítica e a análise de *Senhora* geralmente concentraram-se em certas áreas bem definidas: os dois personagens principais, Aurélia e Seixas; questões literárias, tais como o papel de Alencar na transição do romantismo ao realismo; a sua posição em relação ao seu sucessor ilustre, Machado de Assis; e mais geralmente, a sua posição no debate prolongado sobre a identidade nacional brasileira e as influências europeias, o original e a cópia; a situação histórica no Rio de Janeiro oitocentista e o seu relacionamento com questões contemporâneas como a escravidão e o desenvolvimento da economia capitalista; e o tratamento do casamento e do gênero.

Em relação aos personagens, o título do romance sugere que o protagonista principal é Aurélia. Na verdade, houve muita discussão sobre ela como um dos “perfis de mulher”, com a crítica mais recente, de inspiração feminista, discutindo até que ponto ela pode ser considerada como uma mulher emancipada (Borges, 2012; Faria, 2017; Almeida, 2018). O próprio Alencar (2020, p. 320), na carta do pseudônimo Elisa do Vale, declarou terminantemente que o estudo

¹ “Folhetim do Jornal do Commercio”, *Jornal do Commercio*, 2 maio 1875, p. 1. Os jornais estão disponíveis em: <https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

² “Suplemento ao Folhetim”, *Jornal do Commercio*, 5 maio 1875, p. 2; o texto tem pequenas variantes da versão publicada no livro.

³ *A Vida Fluminense* (RJ), 1 maio 1875, p. 136.

⁴ *O Globo* (RJ), 5 maio 1875, p. 3.

⁵ Ver as críticas positivas em *A Reforma* (RJ), 24 abril 1875, p. 1-2, e 23 junho 1875, p. 3.

foi somente do caráter de Aurélia e que todos os outros personagens eram incidentes. Porém, começando com a crítica de Rocha Lima (1968, p. 201-225), publicada pouco depois da publicação do romance, há críticos que consideram Seixas como o verdadeiro protagonista e o grande desencadeador das ações mais importantes (Silva, 2015, p. 120).

Outros críticos examinaram os personagens secundários, como Lemos e D. Firmina, vendo-os como personagens mais caracteristicamente brasileiros, com a sua posição bastante precária numa sociedade baseada no favor. No meio do século XX, dois dos mais importantes críticos literários brasileiros, Antonio Candido e Roberto Schwarz, consideraram o romance suficientemente importante para dedicar-lhe escritas de vulto, utilizando-o ao mesmo tempo para ilustrar alguns dos problemas da obra de Alencar e da literatura brasileira oitocentista em geral. Candido (2000; 2006) valeu-se de *Senhora* para uma discussão sobre a relevância dos fatores sociais externos para a crítica literária. Schwarz (2000) foi além, criticando Alencar por não ter conseguido reconciliar o modelo europeu do romance realista (baseado na sociedade burguesa e na ideologia liberal) com o material local tirado da sociedade brasileira (baseada no favor e no clientelismo). Estas críticas formam parte do debate prolongado sobre o papel dos modelos importados e da cópia em oposição ao original.

Poucos críticos examinaram em detalhe o caráter das interações conflituosas entre os dois personagens principais e o que isto significa para a estrutura e os objetivos do romance. Candido (2006, p. 16) nota:

Se pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, - com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, - no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando.

No entanto, ele logo especifica: “se o livro é ordenado em torno desse longo duelo, é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo da compra e venda” (Candido, 2006, p. 16). Este artigo entende, ao contrário, que é a luta prolongada pelo poder entre os dois protagonistas que fornece o impulso que movimenta o enredo.

ALENCAR E O CONCEITO DO PODER

O conceito tradicional do poder ligava-o à soberania política, considerando-o como um aspecto da arte do governo, relacionado ao controle de um território e população definidos e

manifestado no direito, e às relações entre diferentes estados, exercidas pela força ou pela ameaça de violência. Alencar tinha experiência do exercício do poder político. Eleito como deputado conservador em 1861, foi Ministro da Justiça por dois anos entre 1868 e 1870. Demitiu-se como Ministro da Justiça depois de se ter candidatado como senador pelo Ceará, contra o conselho de D. Pedro II. Ganhou o maior número de votos mas o Imperador, usando os atributos do Poder Moderador, escolheu outros candidatos com menos votos como senadores (Magalhães Jr., 1977, p. 242-244). Embora Alencar tivesse ficado deputado, este episódio efetivamente terminou a sua carreira política e amargurou os últimos anos da sua vida (Motta, 1921, p. 94-95).

Alencar também tinha interesse nos aspectos teóricos do assunto (Rizzo, 2012). Estava imbuído da teoria constitucional inglesa e francesa e analisava o sistema representativo e parlamentar do Brasil nos seus escritos políticos e discursos parlamentares (Alencar, [1868] 2021; 1869; 1871a; 2009). Estava especialmente interessado no conceito bastante vago do Poder Moderador, previsto na Constituição de 1824, incitando o Imperador nas suas primeiras obras a tomar a iniciativa e salvar o país da crise política do momento (Alencar, 2009, p. 9-113). Mais tarde, contudo, ia sentir toda a força do Poder Moderador quando D. Pedro II o empregou para excluí-lo do Senado. Por conseguinte, Alencar tinha experiência pessoal do funcionamento do poder e da roda da fortuna.

A ideia tradicional do poder faz-se presente nas obras literárias de Alencar. Em *O Guarani* (1996, p. 95), D. Antônio de Mariz diz para Peri: "Eu, sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra"; depois continua: "mas tu salvaste minha filha; ofereço-te a minha amizade," ao qual o índio responde: "Peri aceita; tu já eras amigo." Em outras palavras, Alencar aqui representa as duas formas mais básicas do poder do Estado: a força militar e a aliança. Nos seus últimos anos, a desilusão política de Alencar também manifesta-se na sua ficção, especialmente nas referências satíricas à política em *O tronco do ipê* (1871b, v. 1, p. 137):

O ministro saiu prontamente para não fazer esperar tão importante personagem, que pertencia a uma classe de homens políticos muito apreciada em São Cristóvão. A mão que fabrica os títeres do teatrinho parlamentar, tem razão de preferir essas criaturas de cera, que o menor calor derrete, às almas de têmpera que o fogo enrija em vez de embrandecer.

TEORIAS DO PODER

Para o leitor que se depara com o romance pela primeira vez no começo do século XXI, o aspecto mais surpreendente do texto é a inversão dos papéis de gênero. O significado quanto

às relações de poder fica resumido no título, *Senhora*, palavra que, segundo Seixas, denota “a relação de império e domínio” (Alencar, 2020, p. 264).⁶ Na década dos 1960, Dante Moreira Leite (1967, p. 155, 159-160) tentou aplicar os conceitos modernos da psicologia aos romances de Alencar, notando que os críticos contemporâneos não tinham os recursos teóricos para entender algumas das peculiaridades dos seus protagonistas; Alencar parece ter tido consciência do problema, mesmo se não o explorou integral ou profundamente. De modo semelhante, aplicando as teorias recentes do poder, pode-se ganhar novas perspectivas sobre a obra.

O entendimento tradicional do poder como negócio do Estado foi revolucionado nas décadas finais do século XX pelas ideias de Michel Foucault, que viu o poder como um fenômeno relacional que permeava todos os aspectos da vida social através do discurso. Ao mesmo tempo, as feministas e outros teóricos desenvolviam teorias das relações de poder, especialmente as que influíam na esfera privada. A historiadora feminista Joan Scott (1999, p. 42) escreveu “o gênero é um modo primário de significar as relações de poder”.

Segundo Mark Haugaard (2015, p. 1, grifos do autor): “Não há nenhuma definição simples do poder que não seja contestada, mas muitos teóricos aceitam uma caracterização geral do poder como ou a *capacidade* de obrigar outro a fazer algo que essa pessoa de outra forma não faria ou como o *exercício* de tal capacidade”. Dentro do debate recente, há um número de linhas distintas, particularmente as associadas com Foucault, os teóricos sociológicos do poder e as teorias feministas.

Para Foucault (2002, p. 120, 324; 1991, p. 26-28, 177, 194; 1980, p. 98; 1984, p. 93-96), o poder não é uma instituição, substância, propriedade ou estrutura que pode ser possuída, mas algo que é exercido e que circula por todo o corpo social. O poder é relacional, quer dizer, constitui uma certa forma de relacionamento entre indivíduos. O poder nunca se localiza num ponto único, mas se encontra em todo lugar, não porque abrange tudo, mas porque vem de toda parte e se produz a todo momento, em cada relacionamento, de um ponto para outro. Os indivíduos simultaneamente sofrem e exercem o poder, de maneira que se tornam os veículos do poder mas não os seus pontos de aplicação.

Os conceitos do poder desenvolvidos pelos sociólogos, tais como Steven Lukes (2005), Gerhard Göhler (2009) e Mark Haugaard (2002, 2015, 2020), baseiam-se numa distinção fundamental entre poder-sobre, ou domínio, e poder-para, ou empoderamento, ainda que, como nota Amy Allen (2009, p. 302), estes dois elementos estejam interligados de um modo

⁶ Todas as citações são da edição da Companhia das Letras / Penguin: Alencar (2020).

complexo. As escritoras feministas recorreram às duas correntes na sua análise das relações de gênero patriarcais. Valorizaram a contribuição de Foucault para a política do corpo e a sua percepção de que o exercício do poder não necessita da vigilância externa nem da coerção porque ocorre pelo processo de autodisciplina ou autorregulação, porém criticaram a sua omissão do gênero quando examina as bases discursivas das relações de poder (Radtke; Stam, 1994, p. 4-5; Faith, 1994, p. 61). A distinção entre poder-sobre e poder-para foi desenvolvida por várias escritoras feministas, especialmente Amy Allen (2018; Fuente Vázquez, 2015).

Para Foucault e as escritoras feministas, a resistência é um elemento-chave das relações de poder. Foucault (1984, p. 95) observou que: “Onde existe o poder, existe a resistência” e que a melhor maneira de compreender as relações de poder era investigar as formas de resistência. “As relações de poder não poderiam existir sem pontos de insubordinação que são, por definição, meios de escape” (Foucault, 2002, p. 347). A resistência constitui um elemento importante do pensamento feminista de longa data, celebrada como o antídoto à subordinação (McAllister, 1991; De Lauretis, 2007; Dias, 2012); no entanto, é considerada por Allen (2018, p. 125-126) como diferente do poder-sobre e do poder-para ou empoderamento, porque implica em alcançar um fim que desafia ou subverte o domínio.

Outro elemento é o relacionamento entre o poder e as relações de amor (Meyer, 1991). Se bem que algumas feministas condenem o amor romântico como um aspecto da ideologia patriarcal, escritoras como Anna G. Jónasdóttir e Ann Ferguson veem os aspectos produtivos do amor como uma contribuição positiva à teoria feminista (García-Andrade; Gunnarsson; Jónasdóttir, 2018).

Sara Mills (2004, p. 33) comenta que “a obra de Foucault trata principalmente da relação entre as estruturas sociais e as instituições e o indivíduo.” O enredo de *Senhora* é regido pela instituição do casamento e os seus personagens interagem dentro das estruturas sociais e as expectativas ligadas àquela instituição na sociedade brasileira oitocentista. O romance analisa diversos aspectos do casamento, desde a racionalidade associada ao casamento como contrato até a emotividade produzida pelo amor e pelo desejo sexual. Ao mesmo tempo, os mecanismos do poder são sujeitos à investigação através da dinâmica dos relacionamentos entre os personagens, principalmente os dois protagonistas, mas também entre estes e os personagens secundários.

O CASAMENTO E OS PAPÉIS DE GÊNERO

Na Europa, o casamento foi um dos temas salientes do romance oitocentista. A partir de meados do século XX, o tratamento literário do casamento foi o objeto duma investigação intensiva, no início concentrada sobre a trama do namoro e depois, sob a influência da crítica revisionista, sobre os aspectos problemáticos do casamento, tais como o adultério, o divórcio, os casamentos falhados e o incesto (Gougelmann; Verjus, 2016; Galvan; Michie, 2018; Watt, 1993; Overton, 1996; Tanner, 1979; Corbett, 2008; Hager, 2010). Os estudiosos mostraram como a representação do casamento serviu não só como um meio de escapismo popular e romântico, mas também como um veículo para a análise e avaliação crítica das normas contemporâneas de comportamento social e, especialmente, da situação das mulheres. Os temas focados pelas escritoras feministas e, mais tarde, pelos teóricos *queer* foram as mudanças nos papéis de gênero, inclusive o desenvolvimento da área doméstica como um espaço separado feminino, as mudanças correlatas no conceito da masculinidade e a ambivalência dos sentimentos de amor e desejo sexual entre homens e entre mulheres (Armstrong 1987; Macdonald 2015; Sedgwick, 1985). A crítica abrangeu também o uso do casamento e seus problemas como uma metáfora de temas mais abrangentes, e.g. o nacionalismo (Kuzmic, 2016).

Na literatura europeia, a obra de Jane Austen é paradigmática, integrando a representação das características individuais dos personagens com a avaliação crítica dos papéis de gênero. A descrição dos diversos personagens à procura de um cônjuge ideal dá ensejo para uma avaliação irônica e crítica dos costumes matrimoniais e papéis de gênero da sociedade inglesa contemporânea, sociedade em transição rápida de uma ética aristocrática para um conceito burguês do mundo (Biajoli, 2017). É pouco provável que Alencar conhecesse a obra de Austen, mas a crítica moderna fez a comparação entre o romance *Orgulho e preconceito* e *Senhora* (Silva, 2015; Ramicelli, 2019).

As condições no Brasil oitocentista eram muito diferentes da Europa, marcadas pela escravidão, altos níveis de imigração e o espírito burguês ainda em estado incipiente, problematizando o casamento como tema literário. Em *Ficções de fundação*, Doris Sommer (1993) examina os romances latino-americanos, que pregavam a união e a conciliação nacionais através do amor heterossexual e do casamento. As obras selecionadas para representar o Brasil são *O Guarani* e *Iracema*, do próprio Alencar, mas nessas obras é a miscigenação, não o casamento, que forma a base do mito de fundação. No entanto, Alencar

dedicou vários romances ao namoro e ao casamento: *Diva e Sonhos d'ouro*, além de *Senhora*; em *Lucíola*, ele faz a análise dos preconceitos enfrentados pela mulher que fica impedida de casar-se por ser prostituta. Machado de Assis também examinou a condição feminina através do casamento em alguns dos seus romances e contos (Costa, 2013). Vários romances deram um tratamento original à questão do adultério, diferenciando-o do modelo europeu da mulher adúltera punida com a morte: *Dom Casmurro* [1899], de Machado de Assis – a verdade do adultério fica em dúvida; *O marido da adúltera* [1882], de Lúcio de Mendonça: o marido suicida-se em vez de matar a mulher; *A falência* [1901], de Júlia Lopes de Almeida: um romance de adultério escrito por uma mulher.

O tratamento do casamento nos romances oitocentistas refletia, em parte, os debates políticos contemporâneos em cada sociedade. A controvérsia do casamento civil, que se debateu no Brasil durante o Segundo Reinado (Lordello 2002), encontra um eco em *Senhora*, quando o narrador menciona que Lemos tinha conseguido um monsenhor para officiar (Alencar, 2020, p. 106): a falta de ênfase contrasta com a importância do contrato no enredo. Ao mesmo tempo, o romance oferece um vislumbre das mudanças sociais da época quando observa que Aurélia resolveu “casar-se ao costume da terra” em vez de fazer “o casamento à moda europeia” (Alencar, 2020, p. 106).

No enredo de *Senhora*, Alencar adota um tema comum na literatura europeia da época - a mulher rica e o casamento (Michie, 2011), mas modifica-o para os seus próprios fins. A imagem estereotípica dos papéis de gênero que Alencar subverte em *Senhora*, pelo menos no começo, é a da mulher fraca, submissa, restrita à esfera privada, e do homem forte, resoluto, chefe da casa e dos negócios. Neste romance, os papéis de gênero dentro do casamento ficam invertidos no intuito de permitir uma análise demorada das relações de poder e do seu significado num sentido mais abstrato.

A INFLUÊNCIA DE BALZAC

A influência dos modelos franceses sobre Alencar tem sido motivo de muitos debates, motivados em parte pelas referências explícitas em *Senhora* ao romance *Monsieur de Camors* [1867], de Octave Feuillet (1926; Pinto, 1999, p. 185-249). No entanto, parece que o romance tem uma dívida maior para com *Eugénie Grandet* [1833], de Balzac (1964). Os dois romances têm o mesmo enredo básico: uma moça pobre é cortejada e se apaixona por um homem, que logo a abandona para se casar com outra mulher, mais rica. Eugénie e Aurélia ambas herdaram

uma fortuna mais tarde e ficam ricas por sua própria conta. Aqui, contudo, termina a semelhança. Enquanto Eugénie resigna-se à sua situação, Aurélia reage e resiste ao seu destino. Eugénie não tem nenhuma ideia do poder do dinheiro; Aurélia, ao contrário, tem os conhecimentos necessários e a determinação de utilizá-lo como um recurso para reaver o seu amor perdido. Não há nenhuma referência direta em *Senhora* ao romance de Balzac, mas Alencar certamente o conhecia, porque em *Sonhos d'ouro* (1872, v. 2, p. 112-113), menciona-se que o protagonista, Ricardo, está traduzindo-o. Até certo ponto, *Senhora* pode ser visto como uma réplica a Balzac, demonstrando uma alternativa possível para o dilema da heroína. Nos dois romances, o dinheiro serve como chave do enredo, mas o ingrediente ativo em *Senhora*, que impulsiona os acontecimentos, é o poder.

ROMANTISMO E REALISMO EM *SENHORA*

Senhora pode ser analisado em termos de estrutura e conteúdo. À primeira leitura, parece ser um romance realista simples, localizado na sociedade contemporânea e contado por um narrador onisciente. O romance está dividido em quatro partes, com cabeçalhos usando a terminologia associada com os contratos comerciais, e a estrutura do enredo é inequivocamente realista. Alencar dá explicações plausíveis para a situação na qual se encontram os personagens – a necessidade para Seixas de arranjar um casamento financeiramente vantajoso por razões familiares e as origens da herança de Aurélia e dos seus conhecimentos de assuntos comerciais, adquiridos quando ajudava o seu irmão, têm uma explicação clara. Há, porém, também muitos elementos românticos no romance, dos quais o mais óbvio é o papel saliente da emoção no enredo, que é impelido pela força do amor de Aurélia por Seixas e pelo ressentimento dela por causa do seu abandono. Os elementos realistas e românticos em *Senhora* estão totalmente entrelaçados até ao final, quando a apoteose do verdadeiro amor tem que ser validada pela apresentação do testamento dela. Assim, parece legítimo dizer que Aurélia é uma heroína romântica que consegue obter os seus fins (um casamento de amor) por meios realistas (o recurso à riqueza e ao contrato).

UM REALISMO ENGANOSO

Regina Lúcia Pontieri (1988) aponta a ambiguidade criada em *Senhora* por um narrador dissimulado ou indigno de confiança, de quem as observações ajudam a prevenir o leitor contra

a complexidade e a teatralidade do romance. A ilusão de realismo criada por um narrador supostamente onisciente é, na realidade, errônea, sendo comprometida sutilmente pelas intervenções repetidas do autor. Em “Ao Leitor”, Alencar (2020, p. 31) alega que, em *Senhora*, como em seus perfis de mulher anteriores, a narração veio de pessoa que tinha recebido diretamente a confidência dos principais atores do drama e que o suposto autor não passava rigorosamente de editor; isto significa que o narrador contava a história de segunda e mesmo terceira mão. E quem é esse autor? O romance foi publicado inicialmente sob a sigla G.M., mas “Ao Leitor” foi assinado “J. de Al.” e os jornais contemporâneos não perderam tempo em divulgar que Alencar era o autor verdadeiro. Este elemento inicial de mistificação fica reforçado dentro do romance pelos apartes ocasionais do narrador, que admite não estar a par de todos os pensamentos de Aurélia: “A razão que movera Aurélia, não sei; mas que ela nesse momento não se lembrava da existência da Lísia e do Moreira, disso posso dar certeza” (269; também 147, 225). Igualmente perturbadora é a observação do narrador, notando que o autor de *Diva*, obra anterior de Alencar, também escreveria o romance da vida de Aurélia (Alencar, 2020, p. 255). Outro exemplo é a interrupção na sequência cronológica dos acontecimentos ao final da Parte II quando, num lance dramático, quase cinematográfico, os personagens ficam congelados em posição enquanto o narrador conta seu passado em *flashback* (Alencar, 2020, p. 164).

Além disso, *Senhora* está cheio de contradições, inconsistências e enganos praticados pelos personagens, muitas vezes com a conivência do narrador. Por exemplo, Seixas promete desempenhar o papel de marido, mas não chega a cumprir o dever mais elementar de consumir o casamento, recusando-se a beijar Aurélia na noite nupcial; ele declara-se escravo, mas continua num emprego pago independente de Aurélia; Aurélia comporta-se como uma heroína romântica, mas o narrador adverte ao leitor que ela está, de fato, apaixonada pela imagem ideal de Seixas que ela própria criou: “Aurélia amava mais seu amor, do que seu amante; [...] preferia o ideal ao homem” (Alencar, 2020, p. 147). Os personagens enganam o leitor desavisado, que leva o texto ao pé da letra, e enganam a si mesmos. Por exemplo, Aurélia diz a Seixas que não se importa com “esse traste, a *sua honra*” (Alencar, 2020, p. 296, grifos do autor) quando, na verdade, anseia por ele se regenerar como homem honrado.

Ainda mais notável é a sequência temporal que constitui o núcleo fundamental do romance. Enquanto o romance romântico geralmente culmina no casamento e o romance realista trata dos problemas da vida casada, especialmente o adultério, em *Senhora* Alencar coloca a trama central no período intersticial entre a consagração legal, religiosa e social do casamento na cerimônia oficial e a sua consumação física na noite nupcial.

Convencionalmente, este período só dura algumas horas, mas, no caso de *Senhora*, se estende por onze meses, criando uma espécie de terra do nunca na qual os protagonistas vivem o seu relacionamento completamente isolados do resto do mundo, que ignora a sua situação. Isto, junto com a ausência de datas exatas, introduz um elemento de atemporalidade característica do conto de fadas. Todos esses diversos artifícios servem para desestabilizar o progresso aparentemente simples da narrativa, realçando a ficcionalidade do texto. Instigam o leitor atento a ver em *Senhora* algo mais do que um simples romance romântico ou realista e a pensar nas possíveis interpretações abstratas e alegóricas da obra.

AS RELAÇÕES DE PODER EM *SENHORA*

Nas duas primeiras partes do romance (O preço; Quitação), Alencar define as grandes linhas da trama, explicando de um modo plausível e realista como Aurélia adquire os recursos materiais e os conhecimentos exigidos para inverter a desigualdade tradicional das relações de gênero e lhe confere o motivo e a inspiração necessários através do seu amor por Seixas. Mostra como Aurélia se aproveita de um documento comprometedor para fazer uma chantagem educada, mas implacável, obrigando o seu tio Lemos a obedecer aos seus desejos: “sorriu-lhe a ideia de ter um tutor a quem dominasse” (Alencar, 2020, p. 159). Alencar aponta também como Seixas, em quem as virtudes masculinas tradicionais de integridade e coragem pessoais são fracas, chega a desempenhar o seu papel na experiência. As duas últimas partes do romance (Posse; Resgate) mostram como o enredo se desenrola na prática. Os elementos que impulsionam a ação são os sentimentos malcontrolados de Aurélia – de amor e ressentimento – para com Seixas, que se chocam com o sentimento emergente deste da sua individualidade e identidade masculina. O choque desses sentimentos resulta numa luta entre os personagens pelo poder e pelo controle, que se manifesta através do discurso do contrato e da escravidão.

Na descrição do relacionamento conflituoso entre Aurélia e Seixas antes e durante os onze primeiros meses do seu casamento, Alencar proporciona exemplos dos principais aspectos do poder identificados pelos teóricos posteriores: poder-sobre, poder-para, domínio, submissão, empoderamento e resistência. Mostra claramente, acima de tudo, que o poder é relacional à medida que os dois personagens lutam um contra o outro para impor a sua vontade. Em termos esquemáticos, a beleza de Aurélia no início concede-lhe algum poder-sobre os seus pretendentes, mas isto dá lugar ao poder-para de Seixas, outorgado pela convenção social de

que cabe ao homem pedir a mulher em casamento. A herança inesperada dá a Aurélia o poder-para virar o jogo e afirmar a sua própria vontade na escolha do marido. A fortuna dela e a necessidade de dinheiro dele permitem que Aurélia exerça domínio sobre Seixas, mas ele resiste de uma maneira inesperada, não recorrendo à violência como ela esperava (Alencar, 2020, p. 116, 226), mas exagerando a sua submissão, adotando o papel dum escravizado para depois subvertê-lo através de uma série de atos de desobediência sutis e calculados, que lhe permitem reter uma certa autonomia. Um exemplo disso é a sua recusa a utilizar os objetos pessoais que ela comprou para ele. Aurélia, por sua vez, reage, primeiro pelo sarcasmo, depois tentando dominá-lo, por exemplo, obrigando-o a perder um dia de trabalho para acompanhá-la nas visitas sociais. Mais tarde, ela ameaça acabar inteiramente com a charada e oferecer a Seixas unilateralmente a sua liberdade por meio do divórcio, exercendo o seu poder-para. Ele resiste a isto vigorosamente, argumentando que o dono tem responsabilidades para com o escravo, mas também porque alforriar um escravo era uma prerrogativa tradicional do senhor e, assim, aceitar a sua liberdade de Aurélia por meio do divórcio equivaleria a reconhecer a autoridade dela (Tapioca Neto, 2017, p. 123). O processo termina com um ato final de submissão, quando Aurélia se joga aos pés de Seixas e restabelece a balança tradicional de poder.

No entanto, Alencar não se restringe a demonstrar como o poder funciona - mostra também como a cada momento o exercício do poder pode falhar, acabando sendo frustrado ou produzindo resultados imprevisíveis. Isto acontece especialmente quando os que exercem o poder não têm objetivos claros ou encontram uma resistência inesperada. Assim, Aurélia parece ter tudo a seu favor – beleza, riqueza, conhecimento de como funciona o mundo e a determinação de impor a sua vontade, mas não tem uma noção clara do que quer conseguir na “compra” de Seixas. Sua ideia inicial “era patentear a Seixas a imensidade da paixão que ele não soubera compreender” (Alencar, 2020, p. 227) e só mais tarde cogita na vingança. O seu poder sobre Seixas começa a ser abalado quando ele reage de um modo inesperado, exagerando a sua submissão em vez de recorrer à violência. Ela fica forçada então a reagir aos atos de resistência dele. Mesmo assim, apesar de tudo, continua a amá-lo: “Nas alternativas desse desejo de vingança amiúdo contrariado pelos generosos impulsos de sua alma, se escoara o primeiro mês depois do casamento” (Alencar, 2020, p. 228). Durante os meses seguintes, Aurélia luta por reconciliar a imagem ideal pela qual se apaixonou com o homem real com quem se casou, um conflito ilustrado de modo dramático quando beija o retrato de Seixas na presença dele (Alencar, 2020, p. 252-253). Pouco a pouco, ela perde controle da situação e tem cada vez mais dificuldade em reprimir as suas emoções. Grande parte da tensão dramática no

romance resulta do conflito entre as tentativas de Aurélia de resolver os seus motivos contraditórios e as reações calculadas, mas às vezes confusas de Seixas.

Desse modo, Alencar demonstra que o poder não age dentro de um vácuo, mas é constantemente sujeito aos efeitos das circunstâncias e das emoções humanas. O resultado é a desestabilização e confusão das expectativas do leitor. Isto em nenhuma parte fica mais claro do que no uso por Alencar da metáfora da escravidão.

ESCRavidÃO E MODERNIDADE

Uma história recente nota que “a escravidão era uma instituição formal, mas também um relacionamento negociado” (Heuman; Burnard, 2011, p. 2). Pode-se dizer a mesma coisa do casamento. Em *Senhora*, Alencar interliga esses dois aspectos do casamento e da escravidão. Nas palavras de Seixas: “A minha obrigação é obedecer-lhe, como seu servo, contanto que não lhe falte com o marido que a senhora comprou” (Alencar, 2020, p. 232).

A metáfora central na luta entre Aurélia e Seixas é a da escravidão. A escravidão era um elemento-chave no pensamento europeu, representando o oposto do ideal iluminista de liberdade, e uma imagem impressionante na literatura europeia – “Je serai votre esclave”, diz o futuro marido de Eugénie Grandet (Balzac, 1964, p. 175). As primeiras feministas, tais como Mary Astell e Mary Wollstonecraft, de quem a obra era conhecida no Brasil, utilizaram a escravidão como metáfora pela sujeição das mulheres no casamento e na sociedade.⁷ Os teóricos modernos experimentam algumas dificuldades com o conceito da escravidão, mas em geral consideram que a escravidão baseada na violência não é uma relação de poder a menos que o escravo tenha alguma possibilidade de resistência e autonomia (como no caso de *Senhora*) (Foucault, 2002, p. 324, 342; Haugaard, 2020, p. 172-185).

Para os europeus em 1875, a escravidão era principalmente um conceito intelectual, mas para os brasileiros ainda era uma realidade quotidiana, embora cada vez mais anacrônica depois da aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871. Alencar, que foi uma figura controversa, na época e depois, por causa da sua oposição à abolição proposta pelo governo (Simões, 2011), utiliza a metáfora da escravidão em *Senhora* de um modo complexo, refletindo a sua reação ambivalente à modernidade. O momento crítico na primeira parte do romance acontece na noite nupcial, quando Aurélia chama Seixas “um homem vendido” (Alencar, 2020, p. 115).

⁷ Há uma referência a Mary Wollstonecraft em Joaquim Manuel de Macedo *A Moreninha* ([1844] 1997, p. 69).

Para ela, o casamento é uma transação comercial: “O senhor estava no mercado; comprei-o” (Alencar, 2020, p. 115) e apresenta o recibo do contrato para comprovar o seu direito. Seixas aceita a validade do contrato, mas imediatamente inverte o seu sentido, recorrendo a uma forma mais primitiva de transação - a compra e venda de escravos, e referindo-se a si mesmo como um escravo.

Isto devia parecer uma situação corrente na época, mas, na realidade, resulta numa série de anomalias. Em primeiro lugar, Seixas caracteriza-se como “um escravo branco” (Alencar, 2020, p. 167), um fenômeno pouco comum, embora não impossível (veja o romance *A escrava Isaura* [1875], de Bernardo Guimarães), mas que o afasta dos escravizados negros trabalhando nas fazendas. Além disso, como Alencar certamente sabia, a única maneira pela qual as pessoas se tornavam escravas no Brasil da época era pelo nascimento; não era lícito para as pessoas venderem-se como escravos para pagar dívidas, como em outras sociedades escravistas (Malheiro, 1866-1867, v. 1, p. 40-41). A anomalia da adoção do papel de escravizado por Seixas é enfatizada porque ele continua a reclamar as prerrogativas de um homem branco da elite. Ele afirma que, embora Aurélia tenha comprado um marido, não vendeu a sua alma, o seu caráter, a sua individualidade: “Neste ponto sou livre, e a senhora não tem sobre mim o menor poder” (Alencar, 2020, p. 210). Orlando Patterson (2018) observa que um dos elementos primários de todas as sociedades escravistas era a morte social do escravizado. Não era permitido ao escravizado ter honra, mas, em *Senhora*, um dos grandes conflitos entre os dois esposos trata da questão da honra de Seixas: “Abdicando na senhora a minha liberdade e com ela a minha pessoa; uma coisa, porém, não lhe transferi, e não o podia; a minha honra” (Alencar, 2020, p. 296). Aurélia replica com sarcasmo: “E de que serve a mim esse traste, a sua honra?” (Alencar, 2020, p. 296, grifos do autor). Para ela, a honra pertence ao passado patriarcal; está muito mais preocupada com os valores burgueses modernos relacionados com a respeitabilidade: “Tudo, menos dar minha vida em espetáculo a este mundo escarninho” (Alencar, 2020, p. 284). Por conseguinte, a adoção por Seixas do papel de escravizado é, em grande medida, uma charada. É só pensar no que aconteceria se D. Firmina e os criados tivessem descoberto o que passava e tivessem que escolher entre tratar Seixas como o marido da sua senhora ou o escravo dela.

No entanto, o tema introduz uma imagem potente no romance, sugerindo que não era uma inserção sem fundamento. Em parte, reflete a preocupação política de Alencar com a questão, lutando contra as propostas de abolição imediata (Alencar, 1871a, p. 59-103; 2009, p. 275-330). Em parte, representa uma resposta às ideias mais filosóficas sobre a escravidão. Até certo ponto, *Senhora* reflete o processo sugerido por Hegel na sua famosa dialética do senhor

e do escravo em *Fenomenologia do Espírito* ([1807], 1977, p. 111-119). Hegel argumenta que a consciência-de-si só existe quando é reconhecida por outro indivíduo e que quando duas consciências-de-si se encontram, começam uma luta de vida ou morte pelo reconhecimento. Uma acaba impondo-se como senhor, com uma consciência independente, de que a natureza essencial é ser para-si, enquanto a outra é a consciência dependente, de que a natureza essencial é simplesmente viver ou existir para o outro, tornando-se o escravo. Ao final, o escravo torna-se consciente do que realmente é, através do seu trabalho.

As ideias de Hegel tinham muita influência e refletem-se em *Senhora*, conquanto não de uma maneira simples. A metáfora central do romance é o casamento como escravidão, mas, à primeira vista, não fica muito claro quem é o senhor e quem é o escravo. Aurélia julga que comprou um marido e é Seixas quem se designa como escravizado, enfatizando a sua posição na maneira de pronunciar a palavra “senhóra”, que faz para provocá-la (Alencar, 2020, p. 264). A escravidão fornece a Seixas o modelo e o discurso com os quais pode resistir à sua situação humilhante. O conceito-chave, porém, é o reconhecimento. Aurélia deixa claro na conversa da noite nupcial que quer que Seixas reconheça a imensidão do seu amor por ele. Ela quer: “Mostrar a esse homem, que não me soube compreender, que mulher o amava, e que alma perdeu” (Alencar, 2020, p. 166).

Seixas começa a sua resistência recusando-se a conceder esse reconhecimento:

Aurélia ergueu-se impetuosamente:

-Então enganei-me? exclamou a moça com estranho arrebatamento. O senhor ama-me sinceramente, e não se casou comigo por interesse?

Seixas demorou um instante o olhar no semblante da moça, que estava suspensa de seus lábios, para beber-lhe as palavras:

-Não, senhora, não enganou-se; disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertenco-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. [...] preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! (Alencar, 2020, p. 167)

Durante os onze meses seguintes, Aurélia continua a procurar o reconhecimento, perguntando-se se Seixas a ama ou não. Seixas, por sua vez, apesar da sua bravata, na intimidade reconhece a paixão dela, abrindo o caminho para a reconciliação ao final: “Esse sentimento era a intensa admiração que lhe inspirava a energia e veemência do amor de Aurélia” (Alencar, 2020, p. 176).

A escravidão proporciona uma imagem potente da subjugação, mas Alencar modifica-a sutilmente no curso do romance. Como o escravo de Hegel, Seixas resgata-se através do seu trabalho. Porém, enquanto o trabalho o regenera moralmente, ele só consegue resgatar-se

financeiramente, pagando a sua dívida para com Aurélia, graças ao êxito fortuito duma especulação de moralidade suspeita. Este golpe afortunado é essencial para o desenlace da trama e assim, ao contrário da afirmação de Schwarz (2000, p. 50, 53-54, 60-61) de que o material local está limitado aos personagens secundários, localiza *Senhora* plenamente no mundo brasileiro do favor e do clientelismo.⁸

Assim, a escravidão é um conceito-chave no romance, mas é empregado de um modo complexo e enganador. Alencar inverte o conceito feminista da mulher como escrava quando o seu protagonista masculino o adota para caracterizar a sua posição – falsamente, na verdade, porque ele ficou nessa situação por ter assinado um contrato por sua livre vontade. Assim, Seixas utiliza o discurso da escravidão para enunciar a sua resistência a uma forma de domínio que é baseado no contrato, não na escravidão.

O PODER DO DESEJO SEXUAL

A obra de Alencar, seguindo os postulados do romance realista, é geralmente discreto quanto aos assuntos sexuais (Castello Branco, 1985). Não há nenhuma das descrições sexuais explícitas que caracterizam o romance naturalista brasileiro e os personagens preferem falar do amor. No entanto, o sexo é decisivo em várias obras de Alencar – a miscigenação, insinuada em *O Guarani* e tratada mais explicitamente em *Iracema*, e a prostituição em *Lucíola*, especialmente a descrição da primeira noite de Paulo com Lúcia e o famoso episódio da orgia. Como nota Ribeiro (1996, p. 191), os últimos capítulos de *Senhora* são tensionados pelo erotismo mal recalcado.

O pressuposto central em *Senhora*, que não é descrito diretamente, mas aludido em várias ocasiões, é a relação sexual e a premissa básica do enredo é uma forma de coito interrupto – os personagens deixam de consumir o casamento na noite nupcial e a sua frustração sexual crescente conduz diretamente ao desenlace. Assim, Seixas recusa-se a unir-se a Aurélia na primeira noite, “marcando-a com o estigma de sua paixão” (167), e quando menciona que já cumpriu os deveres do marido: “Faltou-lhe mencionar uma, talvez por

⁸ Seixas obteve a concessão de minas através da sua influência com o ministro. Na época, os cidadãos brasileiros e os estrangeiros residentes no Brasil podiam obter concessões do governo para vendê-las depois a investidores estrangeiros. A São Paulo Railway (Lavander Jr.; Mendes, 2005, p. 14-16) e a Light and Power Company (McDowall, 1988, p. 33-46) começaram desta maneira. Em 1840, o sogro de Alencar, Thomas Cochrane, obteve a primeira concessão de uma linha ferroviária entre o Rio de Janeiro e São Paulo, mas não conseguiu atrair os investidores (Brito, 1961, p. 21-27).

insignificante, o amor; atalhou Aurélia” (208). Entretanto, o criado sorrindo “com ar brejeiro” (189) quando avista o casal junto obriga Seixas a corar. No entanto, a intensidade do desejo sexual de um para o outro ganha força na parte final, onde fica acentuada por momentos de contato físico quando eles se tocam, especialmente na viagem à casa na carruagem depois do baile e no episódio da valsa, quando Aurélia desmaia. Em cada caso, estão quase a entregar-se ao seu desejo sexual, mas recuam ao último momento. Este sentimento de frustração crescente é reforçado pelo outro grande estímulo da paixão sexual – o ciúme mútuo provocado pelo relacionamento de Seixas com Adelaide Amaral e de Aurélia com Eduardo Abreu.

Por conseguinte, o momento culminante do romance e o desenlace do enredo tornam-se possíveis graças ao resgate calculado da sua dívida por Seixas, mas são impelidos pelo desejo sexual crescente dos dois protagonistas. O “final feliz”, com sua inversão de sentido abrupta, é o resultado da convergência do poder da deliberação racional e do poder do instinto sexual, cada vez mais difícil de suprimir. No entanto, se a especulação tivesse falhado, o resultado teria sido diferente. O amor aqui representa um elemento de desestabilização e o final mostra que o poder sempre fica sujeito às forças incontroláveis das emoções humanas e dos acontecimentos fortuitos.

SENHORA: FEMINISMO OU ANTIFEMINISMO?

Alencar só faz duas referências diretas ao feminismo - “certa emancipação feminina” (Alencar, 2020, p. 36) e “[e]feitos da emancipação das mulheres” (Alencar, 2020, p. 184) - mas, visto a importância do gênero em *Senhora*, é lícito perguntar se o romance pode ser considerado uma obra feminista. Ou talvez antifeminista? A resposta é ambivalente. Grande parte da ação apresenta Aurélia como uma mulher independente, dotada de riqueza e inteligência e decidida a controlar o seu próprio destino. Mas ao final há uma reviravolta inesperada e Aurélia ajoelha-se diante do marido, assumindo o papel tradicional da mulher submissa. Isto é uma característica da ficção de Alencar que se nota em outras obras dele (*O demônio familiar*, *Lucíola*, *Diva*, *Til*): trama liberal e progressiva, final conservador e patriarcal. Além disso, apesar do que asseverou o autor no *Jornal do Commercio*, o desenvolvimento de Seixas como personagem forma um elemento importante do romance. Também, Alencar era um escritor-homem e, embora a experiência mais recente tenha mostrado que os homens podem assumir posições feministas, há sempre o risco de eles apropriarem-se

das ideias feministas para servir aos seus próprios interesses (Doane; Hodges, 1987; Ashe, 2011).

Apesar desses senões, o que resta na memória depois de ler o romance é o retrato nada satírico de uma mulher poderosa, muito diferente das heroínas convencionais da literatura oitocentista. Na verdade, ao final Aurélia submete-se, mas não fica vencida. Só se submete depois de assegurar-se que vai ter um marido que a respeita e que é digno do seu amor. Conseguiu usar o seu poder para obrigar Seixas a reavaliar a sua atitude e adquirir os atributos condignos aos ideais da masculinidade oitocentista: diligência no trabalho, autoestima e um sentimento de honra. Como ele próprio admite: “a senhora regenerou-me” (310). Pelo uso eficaz do poder que a sorte lhe outorgou, Aurélia conseguiu evitar o destino de muitas heroínas (e mulheres de verdade) oitocentistas, obrigadas a casarem-se com homens que não podiam amar e, nisso, serve de exemplo de uma personagem feminina que consegue afirmar a sua própria vontade, em contraste marcante com Eugénie Grandet. Assim, *Senhora* representa uma espécie de meio-termo: Alencar incorpora muitos elementos do feminismo no enredo, sem, contudo, se comprometer totalmente com os objetivos do movimento.

CONCLUSÃO

Na parte final do romance, Aurélia observa:

—Quer saber minha opinião? Isto que o senhor chama escravidão, não passa da violência que o forte exerce sobre o fraco; e nesse ponto todos somos mais ou menos escravos, da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos; uns de sua pobreza, e outros de sua riqueza. Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor; e este não foi a mim que o cativou. (Alencar, 2020, p. 265)

Aqui ela resume os principais elementos do romance: a mistura complexa de leis e regras institucionais, recursos materiais, pressões sociais, preconceitos populares e emoções humanas que sustentam o exercício do poder e influenciam o seu funcionamento e os seus efeitos. *Senhora* é uma obra cheia de ambivalência e contradições, que se presta a muitas interpretações. É uma obra profundamente romântica, contando o triunfo do amor, enquadrada dentro duma estrutura rigorosamente realista, mas há elementos da narração que deixam entrever a sua ficcionalidade. Usa a metáfora da escravidão, mas num sentido filosófico mais do que documental. Está localizada no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, mas trata de um

assunto de alcance universal. Tem um “final feliz” tradicional e patriarcal, mas o núcleo do enredo representa uma visão muito pouco ortodoxa das relações de gênero da época.

Subjacente a essa complexidade, contudo, há uma reflexão profunda sobre a natureza e o significado do poder. O tratamento do poder em *Senhora* pode ser entendido em pelo menos dois níveis. Num nível pragmático, o romance oferece uma visão mais ou menos realista da luta pelo poder dentro de um casamento ou relacionamento de amor. Invertendo a distribuição tradicional dos recursos e do poder que concedem, e delineando as consequências, Alencar mostra, talvez inadvertidamente, como os atributos dos papéis de gênero são construídos socialmente em vez de herdados inalteráveis da natureza. Ao mesmo tempo, *Senhora* pode ser lido a um nível mais abstrato como uma meditação filosófica ou alegórica sobre o conceito do poder e a natureza das relações de poder na vida social humana. Aqui, Alencar é realmente muito inovador, mostrando claramente que o poder é relacional e se encontra até nos detalhes mundanos da vida cotidiana. Esses níveis diferentes ficam entrelaçados no romance, formando uma rede complexa de representações e significados.

Numa conferência proferida em 1976, Foucault (1980, p. 102) disse que: “É preciso escaparmos do campo limitado da soberania jurídica e das instituições do Estado, e em vez disso basear a nossa análise do poder no estudo das técnicas e táticas do domínio”. Um século antes, em *Senhora*, Alencar fez exatamente isso, mas fez mais: não só mostrou como o poder funciona, mostrou também como pode falhar e como pode ser resistido.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Discussão do voto de graças*: discurso proferido na sessão de 9 de agosto de 1869. Rio de Janeiro: Typ. de J. A. dos Santos Cardoso, 1869. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/185632>. Acesso em: 6 fev. 2022.

ALENCAR, José de. *Discursos proferidos na sessão de 1871 na Camara dos Deputados*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1871a. Disponível em: [Discursos proferidos na sessão de 1871 na Camara dos deputados - José Martiniano de Alencar - Google Books](#). Acesso em: 10 nov. 2024.

ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*: romance brasileiro. v.1. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1871b. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4662>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*: romance brasileiro. Tomo II. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1872. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4657>. Acesso em: 4 jan. 2023.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. CARVALHO, José Murilo de (Org.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em: http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cartas_de_erasmo_ao_imperador_-_jose_de_alencar.pdf. Acesso em: 4 dez. 2017.

ALENCAR, José de. *Senhora*. 1. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin 2020.

ALENCAR, José de. *Systema representativo*. Delhi: Facsimile Publisher, 2021 ([1868]).

ALLEN, Amy. Gender and Power. In: CLEGG, Stewart R.; HAUGAARD, Mark. (Eds.) *The SAGE Handbook of Power*. London: Sage, 2009, p. 293-309.

ALLEN, Amy. *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, Solidarity*. New York: Routledge, 2018.

ALMEIDA, Débora Cristina de. *A heroína na arquitetura transacional de Senhora*. 2018. 140f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21845>. Acesso em: 5 ago. 2024.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1987.

ASHE, Fidelma. *The New Politics of Masculinity: Men, Power and Resistance*. London: Routledge, 2011.

BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Jane Austen ao longo do século XX: do conservadorismo político à crítica de gênero disfarçada. *MM 13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões, Deslocamentos*. Florianópolis, 2017. Disponível em: https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503605564_ARQUIVO_MariaBiajoli_JAaolongodosecXX.pdf. Acesso em: 6 nov. 2024.

BORGES, Valdeci Rezende. Gênero e mercado matrimonial [sic] em *Senhora* de José de Alencar. *Projeto História*, São Paulo, n. 45, p. 285-315, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/15016>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BRITO, Nascimento. *Meio século de estradas de ferro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, v. 2, p. 200-211.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento) In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-25. Disponível em: <https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2017/03/crc3adtica-e-sociologia.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

CORBETT, Mary Jean. *Family Likeness: Sex, Marriage, and Incest from Jane Austen to Virginia Woolf*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

COSTA, Lourenço Resende da. História e gênero: a condição feminina no século XIX a partir dos romances de Machado de Assis. *Revista Eletrônica Discente História.com*, Cachoeira, v. 1, n. 2, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/historiacom/article/view/117>. Acesso em: 6 nov. 2024.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar/Nabuco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Editora Universidade de Brasília, 1978.

DE LAURETIS, Teresa. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. WHITE, Patricia (Ed.). Urbana: University of Illinois Press, 2007.

DIAS, Maria Odila. Escravas: resistir e sobreviver. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 360-381.

DOANE, Janice; HODGES, Devon. *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. New York: Methuen, 1987.

FAITH, Karlene. Resistance: Lessons from Foucault and Feminism. In: RADTKE, H. Lorraine; STAM, Henderikus J. (Eds.). *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. London: Sage, 1994, p. 36-66.

FARIA, Daniele Ribeiro de. A família nuclear burguesa e a resignificação do feminino no Brasil do século XIX: um estudo a partir do romance *Senhora*. *Letras Escreve*, Macapá, v. 7, n. 4, p. 31-57, 2017. Disponível em: DOI: [10.18468/letras.2017v7n4.p31-57](https://doi.org/10.18468/letras.2017v7n4.p31-57). Acesso: 2 jun. 2023.

FEUILLET, Octave. *Monsieur de Camors*. 82e éd. Paris: Calmann-Lévy, 1926.

FOUCAULT, Michel. *Power-Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Vintage, 1980.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*. Harmondsworth: Penguin, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Power*. FAUBION, James, D. (Ed.). London: Penguin, 2002.

FUENTE VÁZQUEZ, María de la. Ideas de poder en la teoría feminista. *Revista Española de Ciencia Política*, Madrid, n. 39, p.173-193, 2015. Disponível em: <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/38504>. Acesso em: 19 ago. 2021.

GALVAN, Jill; MICHIE, Elsie (Eds.) *Replotting Marriage in Nineteenth-Century British Literature*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2018.

GARCÍA-ANDRADE, Adriana; GUNNARSSON, Lena; JÓNASDÓTTIR, Anna G. (Eds.). *Feminism and the Power of Love: Interdisciplinary Interventions*. London: Routledge, 2018.

GÖHLER, Gerhard. 'Power To' and 'Power Over'. In: CLEGG, Stewart R.; HAUGAARD, Mark (Eds.) *The SAGE Handbook of Power*. London: Sage, 2009. p. 27-39.

GOUGELMANN, Stéphane; VERJUS, Anne (Eds.) *Écrire le mariage en France au XIXe siècle*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.

HAGER, Kelly. *Dickens and the Rise of Divorce: The Failed-Marriage Plot and the Novel Tradition*. Farnham: Ashgate, 2010.

HAUGAARD, Mark (Ed.) *Power: A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

HAUGAARD, Mark. Power. In: GIBBONS, Michael T. (Ed.) *Encyclopedia of Political Thought*. Chichester: Wiley, 2015, p. 1-13. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Mark-Haugaard/publication/299489874_Power_Encyclopedia_entry/links/56fbabec08ae1b40b8061c08/Power-Encyclopedia-entry.pdf. Acesso em: 22 abr. 2022.

HAUGAARD, Mark. *The Four Dimensions of Power: Understanding Domination, Empowerment and Democracy*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm. Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HEUMAN, Gad; BURNARD, Trevor (Eds.) *The Routledge History of Slavery*. London: Routledge, 2011.

KUZMIC, Tatiana. *Adulterous Nations: Family Politics and National Anxiety in the European Novel*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2016.

LAVANDER JÚNIOR, Moysés; MENDES, Paulo Augusto. *SPR: memórias de uma inglesa*. São Paulo, 2005.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

LIMA, Raimundo Antônio da Rocha. *Crítica e literatura*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

LORDELLO, Josette Magalhães. *Entre o reino de Deus e o dos homens: a secularização do casamento no Brasil do século XIX*. Brasília: Editora UnB, 2002.

LUKES, Steven. *Power: A Radical View*. 2nd ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

- MACDONALD, Tara. *The New Man, Masculinity and Marriage in the Victorian Novel*. London: Pickering & Chatto, 2015.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 30. ed. São Paulo: Atica, 1997.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. *A escravidão no Brasil: ensaio historico-juridico-social*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866-1867. Disponível em: [A escravidão no Brasil : ensaio historico-juridico-social \(senado.leg.br\)](http://www.senado.leg.br/legbram/escrav/escrav.htm). Acesso em: 12 jan. 2021.
- MCALLISTER, Pam. *This River of Courage: Generations of Women's Resistance and Action*. Philadelphia: New Society, 1991.
- MCDOWALL, Duncan. *The Light: Brazilian Traction, Light and Power Company Limited, 1899-1945*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- MEYER, Joan. Power and Love: Conflicting Conceptual Schemata. In: DAVIS, Kathy; LEIJENAAR, Monique; OLDERSMA, Jantine (Eds.). *The Gender of Power*. London: Sage, 1991, p. 21-41.
- MICHIE, Elsie B. *The Vulgar Question of Money: Heiresses, Materialism, and the Novel of Manners from Jane Austen to Henry James*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
- MILLS, Sara. *Michel Foucault*. London: Routledge, 2004.
- MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escriptor e o politico), sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1921.
- OVERTON, Bill. *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*. Basingstoke: Macmillan, 1996.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2018.
- PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume; CAPES, 1999.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RADTKE, H. Lorraine; STAM, Henderikus J. "Introduction". In: RADTKE, H. Lorraine; STAM, Henderikus J. (Eds.). *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. London: Sage, 1994, p. 1-14.
- RAMICELLI, Maria Eulália. Stages of Modernity in Perspective: Jane Austen's *Pride and Prejudice* and José de Alencar's *Senhora*. *Acta Scientiarum. Language and Culture* Maringá, v. 41, e45472, p. 1-11, 2019. Disponível em: DOI: 10.4025/actascilangcult.v41i2.45472; <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/45472/751375148468>. Acesso em: 11 jan. 2023.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996. Disponível em: <https://www.eduff.com.br/produto/mulheres-de-papel-e-book-pdf-646>. Acesso em: 11 jan. 2023.

RIZZO, Ricardo. *Sobre rochedos movediços*: deliberação e hierarquia no pensamento político de José de Alencar. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 33-79.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Rev. ed. New York: Columbia University Press, 1999.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men*: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SILVA, Márcio Azevedo da. *Mobilidade social em Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, e Senhora, de José de Alencar*. 2015. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4709>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SIMÕES, David. Liberdade e civilização no pensamento político de José de Alencar. *Perspectivas*, São Paulo, v. 40, p. 177-199, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/4835>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions*: The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1993.

TANNER, Tony. *Adultery in the Novel*: Contract and Transgression. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

TAPIOCA NETO, Renato Drummond. *O império e a Senhora*: memória, sociedade e escravidão em José de Alencar. 2017. 151f. Dissertação. (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2017. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Renato-Drummond-Tapioca-Neto.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2021.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London: Hogarth, 1993.

Recebido em: 25/08/2024

Aceito em: 02/11/2024

Robert Howes: possui Bacharelado em Línguas Românicas e Doutorado em História pela Universidade de Cambridge, Inglaterra. Mestrado em Estudos Hispânicos pela Universidade de British Columbia, Canadá. Atualmente é Pesquisador Visitante Associado na Universidade King's College London, Inglaterra, especializado em literatura brasileira e portuguesa do século XIX.

Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia e a herança de dor legada aos familiares de desaparecidos políticos

Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia and the legacy of pain bequeathed to the families of politically disappeared

Janaína Buchweitz e Silva
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
janaesilva@yahoo.com.br
<http://orcid.org/0000-0002-9911-2840>

RESUMO

A Ditadura Militar brasileira deixou marcas para o conjunto da sociedade. No entanto, atingiu de maneira bastante peculiar os familiares de desaparecidos políticos. Nesse sentido, o presente estudo desenvolve reflexões sobre a representação da Guerrilha do Araguaia pela via da ficção partindo do testemunho de uma familiar de desaparecido político. Foi utilizado como *corpus* de análise a obra *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia*, publicado em 2012 pela escritora Liniane Haag Brum. Essa escolha se deve pela minuciosa descrição da herança de dor legada aos familiares de desaparecidos políticos que emana das páginas da obra. A protagonista da narrativa testemunha a busca por informações sobre o destino do tio, um militante da Guerrilha do Araguaia que desapareceu e cujo corpo jamais foi encontrado. A análise demonstra que a herança de dor dos familiares de desaparecidos políticos é pautada em uma estrutura de memória de caráter coletivo mas também bastante pessoal, posto que os traumas vividos por Cilon Brum durante o regime militar brasileiro foram transmitidos a ela de maneira profunda e afetiva, a ponto de Liniane Brum ter sido indiretamente moldada pelas experiências traumáticas do tio, o que é testemunhado nas páginas de *Antes do passado*.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Ditadura Militar; Guerrilha do Araguaia; Desaparecidos políticos.

ABSTRACT

The Brazilian Military dictatorship left its mark on society as a whole, however it affected the relatives of politically disappeared people in a very peculiar way. In this sense, the present study develops reflections on the representation of the Araguaia War through fiction, starting from the testimony of a relative of a political disappeared. It was used as a corpus of analysis the work *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia*, published in 2012 by Liniane Haag Brum. This choice is due to the meticulous description of the legacy of pain bequeathed to the relatives of political disappeared that emanates from the pages of the work. The protagonist of the narrative witnesses the search for information about the fate of her uncle, a militant from the Araguaia War who disappeared and whose body was never found. The analysis demonstrates that the legacy of pain of relatives of politically disappeared people is based on a memory structure of a collective nature but also very personal, since the traumas

experienced by Cilon Brum during the Brazilian military regime were transmitted to her in a deep and affective way, to the point that Liniane Brum was indirectly shaped by her uncle's traumatic experiences, which is witnessed in the pages of *Antes do passado*.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; Military Dictatorship; Araguaia War; Political disappeared.

INTRODUÇÃO

Passados mais de cinquenta anos dos episódios vivenciados durante a Guerrilha do Araguaia, no tempo presente ainda prevalece a impunidade pelas atrocidades cometidas pelo Estado brasileiro. Enquanto nos países vizinhos, que também presenciaram o horror do regime ditatorial, foi vislumbrado um acerto de contas com o passado de exceção, a sociedade brasileira permanece com dificuldades em promover a pacificação com o pretérito pela falta de punição aos delitos cometidos e pelo ocultamento e desconhecimento sobre a veracidade dos fatos. Nesse sentido, a literatura produzida sobre o período contribui com a retomada do assunto na contemporaneidade, atuando como gesto de resistência ao apagamento que circunda a Ditadura Militar brasileira. Entretanto, em que pese a especificidade da condição de dor legada aos familiares de mortos e desaparecidos políticos, são escassas as produções literárias que denunciam as agruras do regime de exceção partindo da perspectiva daqueles que herdaram diretamente as sequelas da violência perpetrada pelo Estado para com seus familiares e entes mais próximos. Dessa forma, a obra *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* supre uma lacuna e contribui com a construção e a manutenção do dever de memória sobre a Ditadura Militar brasileira.

GUERRILHA DO ARAGUAIA: A EXCEÇÃO DENTRO DO REGIME DE EXCEÇÃO

O historiador Elio Gaspari (2014) entende a Guerrilha do Araguaia como um apogeu que teve pouco de específico, se comparado a outros episódios históricos e violentos ocorridos na mesma região, ou mesmo dentro do quadro de violência que abrangeu todo o período da Ditadura Militar brasileira:

A extravagância geográfica, somada ao sigilo da operação e ao silêncio em que o massacre do Araguaia foi envolvido por todos os governos seguintes, deixou a impressão de que este foi um episódio singular. Do ponto de vista histórico, os

massacres de Canudos e do Contestado ficaram por décadas em situação parecida. O primeiro, incorporado como enredo de uma obra-prima literária. O segundo, relegado a um desconhecimento às vezes atribuído à falta de um Euclides da Cunha. Cada um à sua maneira, esses episódios adquiriram aparência de excentricidade quando foram manifestações semelhantes do exercício selvagem da violência do Estado.

O massacre do Araguaia foi o apogeu de uma concepção política na qual se embutira o extermínio das militâncias esquerdistas. Teve pouco de específico. A violência militar contra os humildes moradores da região seguiu a tradição nacional. Sua singularidade esteve apenas na diretriz, executada a partir de outubro de 1973, do extermínio de todos os guerrilheiros (Gaspari, 2014, p. 472-473).

Contudo, para o pesquisador Roberto Vecchi (2014), o Araguaia possui uma força simbólica que o diferencia dos demais acontecimentos que ocorreram ao longo dos 21 anos de Ditadura Militar no Brasil, dado a uma série de indícios, omissões e apagamentos que contribuem para a “complexidade específica do contexto do Araguaia” (Vecchi, 2014, p. 134), de forma a ser colocado quase sempre como um hiato ou um parêntese dentro da cena histórica do regime militar brasileiro.¹

Passados mais de cinquenta anos da Guerrilha do Araguaia, foram identificados os restos mortais de somente dois guerrilheiros.² No decorrer dos dois anos de dizimação dos militantes, seus corpos foram ocultados, e as famílias dos desaparecidos políticos do regime buscam até hoje a reparação de seus direitos mais elementares, dentre eles o do exercício do luto. Conforme descreve Gaspari (2014), a desapareição forçada era prática comum exercida pelo exército brasileiro no combate à Guerrilha do Araguaia:

A ditadura fixara um padrão de conduta. Fazia prisioneiros, mas não entregava cadáveres. Jamais reconheceria que existissem. Quem morria, sumia. Esse comportamento não pode ser atribuído às dificuldades logísticas da região, pois a tropa operava de acordo com uma instrução escrita: “Os PG (prisioneiros de guerra) falecidos deverão ser sepultados em cemitério escolhido e comunicado. Deverão ser tomados os elementos de identificação (impressões digitais e fotografia)” (Gaspari, 2014, p. 428-429).

A desapareição forçada, conforme argumenta Vecchi (2014), estaria relacionada ao campo do culto. No entendimento do pesquisador, a Guerrilha do Araguaia pode ser compreendida partindo do que ele denomina de subtextos dominantes, e que são divididos nos

¹ Em *Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino*, tanto as militantes que sobreviveram para narrar a Guerrilha do Araguaia, quanto aquelas que desapareceram na região são apresentadas em um capítulo à parte no volume, o que é recorrente em outras publicações que abordam o regime ditatorial brasileiro, reforçando o argumento desenvolvido por Vecchi sobre a singularidade que a Guerrilha do Araguaia apresenta dentro do contexto ditatorial que vigorou no Brasil.

² “Nenhum deles jamais voltou para casa. Apenas dois corpos foram identificados, mas nenhuma autoridade foi responsabilizada pelo massacre ocorrido no silêncio da mata.” (CORONEL, 2021, p. 44-45).

campos do culto, da barbárie e da citação. No campo do culto, destaca o deslocamento dos túmulos secretos dos guerrilheiros, visando o apagamento e evitando o culto da população aos restos mortais dos militantes. Vecchi destaca os casos em que houve decapitação de guerrilheiros e exaltação de corpos massacrados, sob o que denomina de campo da barbárie, salientando ainda o campo da citação, devido às conexões que as narrativas de massacre propiciam entre os diferentes eventos violentos já vivenciados naquela região. Partindo do conceito jurídico de restituição (*restitutio in integrum*), que aponta para o “restabelecimento da situação anterior à violação” (Vecchi, 2014, p. 138), o pesquisador defende a impossibilidade da restituição da memória dos desaparecidos, apontando, assim, para o irrestituível do Araguaia (Vecchi, 2014, p. 139), e afirmando que:

O Araguaia como texto, como narração impossível, ou interrupções conjugadas preenchendo ficticiamente um vácuo, um oco, põe o problema do texto da desapareição política. Não no sentido de uma relação direta entre a desapareição da história (Araguaia) e a escrita da desapareição do corpo do inimigo político. Mas porque o ocultamento decorre de uma matriz comum, não só de ordem histórica, mas especificamente conceitual, como produto de uma razão semiótica que impossibilita ou pelo menos mina a possibilidade da narrativa pelo apagamento, a destruição lucidamente construída do signo. Por isso, o Araguaia pode ser assumido como palimpsesto crítico para talvez viabilizar uma leitura de textos (de obras) da desapareição política engendrada pela mesma violência autoritária que produziu o Araguaia como “obra” (Vecchi, 2014, p. 141-142).

Portanto, Vecchi compreende o Araguaia enquanto palimpsesto não inteiramente apagado, e vê nos textos que referenciam a violência da Ditadura Militar no Araguaia “um esforço político de vocalização dos silêncios do passado, portanto da abertura de campo para outra poética de restituição” (Vecchi, 2014, p. 145-146), apontando essas narrativas como um ato obrigatório para a fundação de uma memória comunitária sobre a Guerrilha do Araguaia, que pode ser compreendida como uma exceção dentro do regime de exceção, dadas as peculiaridades que a caracterizam dentro do contexto da Ditadura Militar brasileira.

O GESTO DE RESISTÊNCIA À VIOLÊNCIA E AO TRAUMA: UMA LEITURA DE *ANTES DO PASSADO, O SILÊNCIO QUE VEM DO ARAGUAIA*

Liniane Haag Brum, autora de *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia*, cresceu ouvindo histórias desencontradas sobre o tio, que era também seu padrinho, com quem esteve uma única vez em toda a vida, no dia de seu batizado, em junho de 1971, ocasião em

que a família Brum teve contato pessoal com Cilon Brum pela última vez. Desde então, Cilon seguiu sua militância política e posteriormente foi lutar na região do Araguaia, local que presenciou um dos embates mais violentos do período ditatorial brasileiro: a Guerrilha do Araguaia. A guerrilha foi exterminada pelo regime e Cilon tornou-se mais um desaparecido político do período ditatorial brasileiro, conforme testemunha a autora em sua obra:

Em 1971, tio Cilon já estava semiclandestino. Mesmo assim, ao receber o convite para o batizado, respondeu: “Só espero o parto daí que eu parto daqui.” Era o parto de minha mãe e a partida dele de São Paulo para Porto Alegre, assim que eu nascesse (detalhe: nas cartinhas ele me chamava de Lininhozinho, achando que fosse um menino).

Foi depois de achar a carta que tive o sonho, uma espécie de vaticínio ao contrário. Vó Lóia, tive o mesmo sonho repetidas vezes – até que entendi que precisava empreender a busca de tio Cilon sem nenhum véu. Se ele havia partido arriscando-se a ser preso, se correu todo esse perigo só para me batizar, então chegara a hora de eu partir em busca dele (Brum, 2012, p. 37, grifos da autora).

A ideia inicial de Liniane era produzir um documentário, mas acabou tornando-se uma obra literária a que a própria autora denomina de conjunto de crônicas. Seu trabalho de pesquisa sobre a vida do tio teve início em 2003, mas quando foi contemplada com uma bolsa de criação literária no ano de 2010, decidiu transformar sua pesquisa em objeto literário:

Quando fiz a primeira viagem ao Araguaia, em 2009, com o objetivo de encontrar pessoas que pudessem falar sobre meu tio, surgiu a necessidade premente de escrever sua história. Como se não houvesse a possibilidade de seguir com minha vida sem antes passar a de tio Cilon a limpo (Brum, 2012, p. 12).

Assim, a história do tio é narrada em primeira pessoa, constituindo o universo ficcional de *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*, em que os escritos de si são hibridizados com a ficção. Dividida em quatro partes, além da apresentação e dos agradecimentos, a obra contém fotografias do arquivo pessoal bem como a árvore genealógica da família Brum; reproduções de cartas trocadas entre Cilon e seus familiares; cópias de reportagens de jornais e revistas do Rio Grande do Sul, Brasília, Santa Catarina e São Paulo; listas de desaparecidos políticos; a reprodução do convite de celebração da missa de 20º ano de desaparecimento do tio, publicado em jornal local; mapa e fotos da região do Araguaia; além da foto da sepultura que aguarda o corpo de Cilon Brum e de cartas de Liniane endereçadas à sua avó.

A primeira parte do livro é a maior, e ocupa mais da metade da obra. Nela, a autora reconstitui parte da história da família Brum que se formou na década de 40, no município de São Sepé, interior do Rio Grande do Sul. Da união dos avós Lino e Eloah nasceram oito filhos,

entre eles seu pai Lino e seu tio Cilon. A narradora menciona a ida de alguns familiares para a capital do estado, onde seguiram estudando e passaram a trabalhar, vivendo parte da juventude. É testemunhada a incerteza da família perante as atividades com que Cilon havia se envolvido, além das recorrentes buscas policiais em diferentes propriedades em busca de seu paradeiro. Resumindo, o primeiro capítulo reconstitui a trajetória de Cilon até o ingresso na Guerrilha, e o impacto que suas escolhas políticas legaram à sua família. Ao longo de toda a segunda parte da obra, Liniane narra sua primeira incursão à região do Araguaia, em um testemunho impregnado de ansiedades, confirmações e surpresas, posto que enfim conhece pessoalmente o local que povoou seu imaginário desde a infância. A terceira parte da obra aborda a segunda viagem de Liniane ao Araguaia, quando se desloca especificamente para conhecer Maria da Paz, moradora da região do Araguaia que conheceu e conviveu com Cilon, e que de certa forma presta informações que contribuem para que a sobrinha consiga dar um ponto final à sua busca, e, conseqüentemente, à sua narrativa. A quarta e última parte da obra opera como uma espécie de fechamento do texto. Nela, a autora destaca alguns moradores do Araguaia que contribuíram para a reconstrução da história do tio e que a tocaram de alguma forma, talvez com o intuito de demonstrar a relevância de todo o processo que envolveu sua busca. No bonito capítulo intitulado “Celebrar”, é narrado o encontro de Maria da Paz com seu pai Lino Brum, ocorrido em março de 2011, encerrando a obra com a última carta endereçada à avó.

Alicerçada pela história de vida do tio, em diversas partes do testemunho de Liniane, a incerteza característica da situação de desaparecido político é frequentemente mencionada, demonstrando a angústia da família perante o total desconhecimento sobre a situação em que se encontrava Cilon. Conforme ela própria enuncia, cresceu ouvindo histórias mal contadas sobre o tio, já que ninguém sabia exatamente seu paradeiro ou o que havia lhe sucedido. Ao mesmo tempo em que estava sempre presente através da saudade e da memória, o silêncio sobre o militante era o que predominava perante a família: “Muitos anos se passaram sem que ficasse claro o que acontecia com o tio. Sem que fosse possível sequer mencionar seu nome.” (Brum, 2012, p. 22). Ao longo da incessante busca, a família se deparou com uma série de histórias inventadas a respeito de Cilon, já que o desconhecimento sobre a situação que caracteriza o desaparecimento tornou-se causador de boatos e invenções. Informações desencontradas sobre o paradeiro e a situação física de Cilon foram constantes para a família, que demorou certo tempo para perceber que o militante vivia na clandestinidade, e após um longo período constatou que o familiar havia se tornado um desaparecido político:

Cresci ouvindo que meu tio e padrinho, Cilon Cunha Brum, foi visto pela última vez no dia em que me batizou, no ano de 1971, em Porto Alegre. Depois, desapareceu sem deixar vestígios. Diziam que sumira numa tal de Guerrilha do Araguaia. Eu era uma criança quando comecei a absorver essa história, sussurrada e captada em meio a um clima de medo e insegurança.

Desde que consigo lembrar de minha própria vida, tenho memórias do meu padrinho. Sua figura ao mesmo tempo diáfana e constante habitou todos os meus espaços da infância, adolescência e juventude vividas no Rio Grande do Sul.

Muito tempo passou até que se soubesse que ele era um desaparecido político, duas décadas e meia transcorreram até que ficasse claro que ele jamais iria voltar - que havia sido morto. Foram necessários 32 anos para que eu decidisse enfrentar o estigma do medo e do segredo: forças paralisantes, tão abstratas quanto profundas, cujas raízes só a maturidade e a cristalização (parcial) da recente história do Brasil me permitiram compreender (Brum, 2012, p. 11).

Como se pode observar no trecho acima, para o familiar de desaparecido político muito tempo se faz necessário para que ocorra a constatação da condição de desaparecimento. Estudiosa dessa condição, Catela (2001) argumenta que a especificidade da condição de desaparecido rege um sistema específico de práticas e crenças:

Entre a experiência do sequestro de um ser próximo e a resposta consciente que o define como desaparecido existe um tempo de formação ou de revelação desta categoria. Tanto a relação específica do familiar com a vivência do sequestro quanto este tempo fazem da categoria desaparecido uma noção diferenciada, polissêmica, que passa lentamente a conjugar um sistema de práticas e crenças (Catela, 2001, p. 139-140).

Segundo Catela, no caso dos desaparecidos políticos se percebe uma falta de compaixão coletiva, já que a morte é objetivada a partir da relação que se estabelece com os outros, que são aqueles que se solidarizam com a dor, e no caso dos desaparecimentos, os outros são percebidos associados ao silêncio, à ignorância ou à negação da situação. De fato, a não existência de um momento único de dor, a falta de obrigações morais sobre o morto e o desconhecimento sobre as formas da morte fazem com que a categoria do desaparecido adquira uma tripla condição de falta: de um corpo, de um momento de luto e de uma sepultura. Sobre a importância da recuperação do corpo, a estudiosa menciona que:

A recuperação do corpo é posta no plano das “certezas”, num nível em que, paradoxalmente, se fala mais da vida do que da morte, mais dos planos para o futuro do que do passado. Ela é situada como o início de uma nova etapa, de elementos que contribuem para “curar”, para poder estabelecer limites. A importância de recuperar o corpo resume a possibilidade de um acontecimento, de um ritual em companhia dos que se solidarizam com sua dor. O desaparecimento se transformaria em morte e, assim, ela seria domesticada, seria sintetizada com a ideia de um limite ou de um ponto. Pensa-se na recuperação de um cadáver e em lhe dar uma sepultura ou em queimar seus ossos e espalhar suas cinzas como sinal de liberdade. O que os rituais permitiriam, além do fato de aceitar a morte, seria dominar a sensação de que estes

corpos estejam jogados ao acaso, confundidos entre muitos outros. Para além da necessidade de recuperar os corpos, trata-se de uma intensa procura para resgatar a história desse indivíduo (Catela, 2001, p. 156).

Isso posto, o caso de Liniane, bem como dos familiares de desaparecidos, é mais complexo, na medida em que é baseado na imprecisão do luto, já que ocorre uma perda marcada pelo desconhecimento, baseada em uma situação de incerteza em que se desconhecem informações sobre o estado de vida ou de morte de um ente querido, o que acaba por tornar mais complexa ainda a diferenciação entre melancolia e luto.

Em *Antes do passado*, a autora coloca a perspectiva do familiar de desaparecido político, posto que menciona diversas vezes o vazio ocasionado na vida de seu pai, que nunca soube lidar com o desaparecimento do irmão, sendo que à época a família sequer compreendia a dimensão do que estava sendo empreendido enquanto movimento de resistência ao regime, e só posteriormente percebeu que Cilon era um militante de esquerda que se tornou desaparecido político. Também através da figura da avó, dona Lóia, podemos tentar entender um pouco do que foi a dor das mães dos desaparecidos políticos, que viveram, envelheceram e morreram sem saber informações sobre os filhos, sem saber sequer se ainda estariam vivos.

Conforme vai empreendendo o projeto de busca de informações sobre o tio, Liniane vai prestando esclarecimentos à avó através de cartas, porém, ainda no início da obra, informa que a avó faleceu nos anos 80, rogando informações às autoridades sobre o paradeiro do filho, o que também enfatiza o tom ficcional de um texto que se apresenta, desde o início, partindo de um viés fortemente testemunhal. Em artigo publicado em 2020, a autora menciona brevemente a presença das cartas endereçadas à avó, e que são distribuídas ao longo da obra:

Por exemplo, as cartas que envio à minha avó paterna, dando conta do percurso do Cilon, são totalmente ficcionais, jamais foram enviadas a ela, que morreu em 1989. Ao mesmo tempo, elas são verdadeiras, já que materializam tudo o que gostaria de ter lhe contado, caso ainda fosse viva (Brum, 2020, p. 213).

No decorrer da narrativa, são reproduzidas dez cartas da neta endereçadas à sua vó Lóia, datadas entre os anos de 2005 e 2010, período em que a autora empreendeu a busca pelo seu tio, estando duas vezes na região do Araguaia, e em outras partes do Brasil, em regiões pelas quais sabia-se ou supunha-se que Cilon havia passado, com o intuito de conseguir maiores informações sobre o caminho trilhado pelo tio. As cartas são intercaladas com os capítulos do livro, e, de maneira geral, repetem as informações recém narradas nas passagens imediatamente anteriores, porém, em um tom mais intimista e destinado à avó. Em capítulo intitulado “Rogar”, Liniane reproduz uma carta datilografada de sua avó, datada em julho de 1981. Nela, dona Eloá

clama às autoridades por informações sobre o destino do filho, ressaltando que há dez anos não recebe nenhuma informação sobre ele. A seguir, um trecho da carta de Eloa Cunha Brum, mãe de Cilon, que foi reproduzido em *Antes do passado*:

Rogo, pois, em última instância, que se forneça informações precisas que possa matar a aflição que vivo há dez anos, o que para uma mãe representa uma eternidade. Hoje com 70 anos de idade e doente (semi-paralítica) gostaria de saber notícias concretas de meu filho, mesmo que esteja morto. Só desta forma o sofrimento de meus últimos dias de vida seria amenizado (Brum, 2012, p. 51).

À época da Ditadura Militar brasileira, muitos familiares viveram e morreram sem saber o destino de seus entes queridos. Em muitos casos, como no descrito em *Antes do passado*, foram décadas de espera por uma informação que não chegou, uma pessoa que nunca voltou. A voz que narra descreve a dor de uma mãe que teve o filho sequestrado pelo regime, e do qual nunca mais obteve notícias nem contatos:

Minha avó não domava mais as sílabas, soprava-as fracas, por vezes inaudíveis, quase murmúrios. Dizia com o corpo e com os olhos as palavras que a mão, paralisada, não podia escrever.
Sua cadeira amarela na porta da casa – o corpo ali encaixado, a bengala ao lado. A mãe de Cilon, minha avó Lóia, com a atenção sempre na rua: uma imagem que falava e todo mundo sabia o que queria dizer (Brum, 2012, p. 53).

Além de vó Lóia, também o pai de Liniane recebe destaque dentro da narrativa, já que Lino Brum nunca desistiu de obter informações sobre o paradeiro de seu irmão, e entre todos os irmãos foi o que mais se envolveu na busca de informações sobre Cilon, sendo, nas palavras da narradora, aquele quem “reproduz as velhas histórias renovadas pelas reticências do tempo presente” (Brum, 2012, p. 47), conforme enfatiza no capítulo intitulado “Rito da palavra”, em que ressalta também a desolação vivida por seu avô, o pai de Cilon:

Nunca pensou que meu batizado seria a última vez que veria tio Cilon, nem que ele se tornaria desaparecido político. Ao meu pai calhou a missão de porta-voz de notícias incompletas, reveladas à meia-voz, à luz bruxuleante do abajur ou no meio do mandiocal atrás de casa.
Depois de anos sem mencionar o nome do filho caçula, vó Lino puxou meu pai pelo braço, lá para o lado da plantação: “Alguma notícia dele?” “Não, nada”, respondeu de cabeça baixa, esquivando-se de fitar os olhos do pai, evitando decepcionar por não poder dar as tão esperadas notícias. “Você não está mentindo?” “Não, não estou mentindo”, ele disse com os olhos fixos no pai. Vó Lino nunca mais voltou ao assunto. Jamais disse “Cilon” enquanto esteve vivo. Levou para o túmulo seu silêncio. E um segredo: a carta que recebeu do filho. (Brum, 2012, p. 49).

Ressaltando a luta de familiares de desaparecidos políticos, Janaína Teles (2010) pontua que eles se assumem como os herdeiros da dor, atuando como protagonistas na construção da democracia e no combate ao esquecimento, de forma a redimensionar o presente: “Como sobreviventes de um tempo difícil de rememorar, ao colecionarem os fragmentos que fazem lembrar os seus, assumem-se como os herdeiros da dor.” (Teles, 2010, p. 298). Ainda sobre a herança legada aos familiares de desaparecidos políticos, menciona que:

Apesar de protagonistas dessa luta, os familiares não se tornaram a voz hegemônica das narrativas e memórias do período da ditadura. Conhecemos cinco ou seis livros de testemunhos feitos por familiares e apenas um romance. Em cerca de 30 anos surgiram alguns documentários e dois longa-metragens que retratam sua luta, *Pra Frente Brasil* e *Zuzu Angel*. Mas, ao insistirem em depositar flores em praça pública, muitos dos familiares tornaram-se conscientes de que a sua luta surge da necessidade de distinguir-se dos que morreram, de distinguir passado e presente para poder estabelecer uma ruptura com o passado de ditadura. [...]

Como sobreviventes de um tempo difícil de rememorar, assumem-se como herdeiros da dor, mas sabem possuir o privilégio do *herdeiro*, aquele que pode compartilhar e, de algum modo, transmitir, transportar a experiência do passado. [...]

Essa herança carrega algo de obrigação, mas não precisa assumir a dimensão de um *dever* de falar do passado. Trata-se mais de encontrar no passado o que se pode constituir em um horizonte a partir do qual se insere um *dever*, a construção de uma nova história (Teles, 2012, p. 118, grifos da autora).

Em síntese, *Antes do passado* preenche uma lacuna, por abordar em detalhes as marcas que a desapareição forçada de Cilon Brum deixou em diversos membros da família. Já em 1995, Liniane e sua familiar Édila (prima de Cilon) participavam de reuniões de familiares de mortos e desaparecidos políticos, conforme é narrado em *Antes do passado*. Édila também participou de uma incursão à região do Araguaia com um grupo de familiares de mortos e desaparecidos políticos, ocorrida em 1980 e mencionada pela autora no capítulo “Encruzilhada”. São situações que exemplificam as diversas formas de organização que os familiares empreenderam na busca de informações sobre seus entes queridos, brutalmente sequestrados pelo Estado brasileiro. Contudo, *Antes do passado* alcança relevância política, estética e histórica ao reconstituir de forma tão peculiar o sofrimento vivenciado pela família Brum, e suas páginas revelam ao público leitor uma realidade que aponta para uma categoria específica – a de familiar de desaparecido político –, sendo que muitos deles assumem, conforme argumentam da Silva e Dara (2015), a tarefa diária de luta por memória, justiça, verdade e reparação:

Nossas experiências de resistência e de luta, nossa missão cotidiana acabam se desdobrando em no mínimo duas vertentes: em primeiro lugar, *a necessidade imediata e premente*, confrontada dia após dia, de garantir – com os precários meios que temos à disposição de forma autônoma – a efetivação do direito à memória, à verdade, à justiça e a reparação plena para todas as vítimas (incluindo familiares) da violência do Estado brasileiro. Não há como escapar dos enormes desafios cotidianos

que a devastação gerada pela morte de um familiar ou um amigo impõe sobre nossas vidas e de nossos companheiros. Por isso há de se ter ouvidos bem atentos (e muito respeito!) ao abordar a questão dessa luta por reparação, pois a devastação física, psíquica, moral e material a que somos acometidos todos os dias não é trivial, muito pelo contrário. É o mínimo que deveriam nos assegurar, e que nós fazemos questão de *arrancar como direito à (re)existência* (da Silva; Dara, 2015, p. 87, grifos dos autores).

As marcas do passado são colecionadas por Liniane, bem como por seus familiares, e a divulgação de parte das memórias da família Brum contribui com o combate ao silenciamento que circunda a até hoje misteriosa Guerrilha do Araguaia. A retirada do direito à vida perpetrada pelo Estado brasileiro a um membro da família Brum, bem como a dezenas de outras famílias que perderam seus entes queridos durante a Ditadura Militar brasileira, deve ser denunciada, simbolizada e formulada enquanto direito à memória, à verdade e à justiça. Conforme argumenta Coronel (2021), em *Antes do passado* vemos uma escrita que atua como forma de reparação:

Trata-se do desafio de narrar o oco de sentido deixado por uma ausência envolta em névoa. A escrita sobre a história mutilada adquire, assim, um caráter intrinsecamente reparador: trata-se de preencher com palavras o vácuo instaurado pelo desaparecimento forçado de uma pessoa (Coronel, 2021, p. 45).

De fato, as ações de Liniane buscam uma reparação pessoal, mas apontam também para uma coletividade, dada a já mencionada especificidade que acompanha a condição do desaparecido político, bem como de seus familiares. Em certo sentido, Liniane tece uma narrativa que opera como tentativa de recolhimento dos restos deixados pelas experiências vividas pelo tio, aos moldes do que postula Gagnebin (2018):

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficial, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apotakatastasis*, essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo da mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica (julgada herética pela igreja) de Orígenes, citado em mais de uma passagem por Benjamin. Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de paraíso. No entanto, podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos (Gagnebin, 2018, p. 118).

A trajetória empreendida por Liniane para reconstituir parte da vida do tio pode ser lida como uma viagem rumo ao desconhecido, em que pegadas, rastros e restos foram sendo colecionados e desnudados, compondo uma jornada permeada de surpresas, alegrias,

decepções, tristezas e confirmações. No decorrer da narrativa de Liniane, em diversas passagens fica evidente sua decepção com a expectativa que criava cada vez que buscava informações sobre o tio: “Xambioá não era o que eu havia desenhado mentalmente. Talvez porque tenha baseado meu imaginário nas fotografias da década de 70.” (Brum, 2012, p. 159). Conforme argumenta Sarlo (2007),

Reconstituir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (*porque* narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados (Sarlo, 2007, p. 56, grifos da autora).

Liniane buscou decifrar os rastros, ouvir os testemunhos, crendo e duvidando de pessoas na maioria das vezes desconhecidas, na esperança de chegar a uma versão da história do tio que se aproximasse do que de fato ocorreu, que a aproximasse do tio, e em certo sentido a aproximasse dela mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia resgata o importante episódio histórico que foi a Guerrilha do Araguaia. Também baseada na experiência referencial, a obra literária apresenta de maneira bastante minuciosa as sequelas deixadas pelo regime ditatorial brasileiro aos familiares de desaparecidos políticos, tematizando a Guerrilha do Araguaia, a qual denominamos exceção dentro do regime de exceção, dadas as peculiaridades que a caracterizam dentro do contexto ditatorial brasileiro.

Voltada para o tema do desaparecimento, que é recorrente em considerável quantidade de obras, questões como a desapareição forçada e suas consequências serão bastante evidenciadas no decorrer da narrativa, de caráter assumidamente melancólico. Consequentemente, a sequela de décadas para uma família que vive até o tempo presente a impossibilidade de um luto completo, devido à ausência de um corpo, é desdobrada em conjunto com todo o trauma legado, que se desenvolve partindo de um contexto marcado por desaparecimentos de corpos, violações de sepulturas e mutilações.

Antes do passado aproxima o leitor das experiências de um herdeiro do regime ditatorial brasileiro: Liniane Brum herdou todas as sequelas possíveis de um regime ditatorial - as memórias, as histórias e os traumas –, a ponto de constatar que só daria sentido à sua vida após

elucidar minimamente o que de fato havia acontecido com o tio durante a Ditadura Militar brasileira, um período que ela não viveu, mas herdou.

REFERÊNCIAS

BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

CATELA, Ludmila da Silva. *Situação-limite e memória: reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina*. São Paulo: Hucitec, Anpocs, 2001.

CORONEL, Luciana. *Antes do passado*, de Liniane Haag Brum: o tempo da memória em que a palavra germina o futuro. In: GOMES, Gínia Maria (org.). *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

DA SILVA, Débora Maria; DARA, Danilo. Mães e familiares de vítimas do Estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial. In: KUCINSKI, Bernardo. [et al.] *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Editora 34, 2018.

GOMES, Gínia Maria (org.). *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

KUCINSKI, Bernardo. [et al.] *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

MERLINO, Tatiana. *Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino*. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

VECCHI, Roberto. O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N.43, p. 133-149, jan./jun. 2014. Acesso em 01 set. 2022.

Recebido em: 02/10/2023

Aceito em: 30/09/2024

Janaína Buchweitz e Silva : Graduada em Letras - Habilitação em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola pela Universidade Federal de Pelotas (2002). Especialista em Língua Espanhola (UCPel - 2004), Especialista em Educação (UFPel - 2009), e Especialista em Educação para a Diversidade (UFRGS - 2014). Mestra em Letras - Área de Literatura Comparada (UFPel - 2017). Graduada em Letras- Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela ULBRA Canoas (2019). Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (2023). Áreas de interesse: escritas de si, autoficção, autobiografia, testemunho, literatura brasileira contemporânea, literatura e ditadura, literatura de autoria feminina.

As máscaras de Jonathan Maersk, um homem da moda: como Karen Blixen trabalha com o romantismo

The Masks of Jonathan Maersk, a Man of Fashion: Romanticism's Influences on Karen Blixen's Work

Sofia Osthoff Bediaga

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

sofia.osthoff@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5242-8805>

RESUMO

Este artigo discorre sobre as influências que o movimento romântico teve sobre a obra de Karen Blixen (1885-1962), que consta entre os principais autores da literatura dinamarquesa. A partir de uma análise da personagem Jonathan Maersk, da novela “The Deluge at Norderney”, o artigo pensará em como essa autora alimenta-se da fonte do romantismo, porém atualiza e modifica suas ideias de modo original. Jonathan é uma personagem tipicamente romântica em muitos sentidos e entra em crise de identidade por ter virado um “homem da moda”. Parte em busca de sua essência, porém no caminho só encontra mais dúvidas a respeito de sua identidade. Sua solução se dá não ao encontrar sua verdade interior, mas ao assumir uma máscara para si, encontrando nas mentiras e na falsidade um lugar em que pode ser livre.

Palavras-chave: Karen Blixen; Isak Dinesen; Modernismo; Romantismo.

ABSTRACT

This paper discusses the influences that the Romantic movement had on the work of Karen Blixen (1885-1962), who is one of the main authors of Danish literature. Based on an analysis of the character Jonathan Maersk in the novel "The Deluge at Norderney", the paper will consider how this author draws on the source of romanticism, but updates and modifies its ideas in an original way. Jonathan is a typically romantic character in many ways, and he is in the midst of an identity crisis because he has become a "man of fashion". He sets off in search of his essence, but on the way he only encounters more doubts about his identity. His solution is not to find his inner truth, but to take on a mask for himself, finding in lies and falsehood a place where he can be free.

Keywords: Karen Blixen; Isak Dinesen; Modernism; Romanticism.

INTRODUÇÃO

O romantismo é muito mais que uma simples escola literária: seus ideais foram predominantes no pensamento ocidental do fim do século XVIII a meados do século XIX como um todo. As faces desse movimento apareciam das formas mais diversas, e não apenas em obras artísticas e filosóficas como também nas vidas das pessoas, que colocavam em prática as ideias românticas. A força dessas foi tamanha que há quem argumente que o romantismo nunca acabou, e que podemos encontrar suas características em boa parte da produção artística atual, mudando certos aspectos, mas mantendo os mesmos fundamentos (Sayre e Löwy, 2005, p. 433).

O movimento romântico é uma referência importante e explícita na obra de Karen Blixen (1885-1962),¹ também conhecida pelo pseudônimo Isak Dinesen, que está entre os principais escritores da história da literatura dinamarquesa. Apesar de sua principal produção literária ter se dado em meados do século XX, não só seus escritos têm grande inspiração em temas recorrentes nesse movimento, como dialogam com seus ideais, contrapondo-se a eles constantemente. As muitas faces do romantismo aparecem de diversas formas: o estilo "emprestado" das narrativas orais *à la* Hans Christian Andersen, as inúmeras e minuciosas descrições de paisagens, a importância da natureza, as angústias da alma do homem moderno, a dinâmica gênese/queda/ressurreição, entre outras.

Este artigo pretende investigar as ideias de Blixen a respeito do movimento romântico, como ela se inspira nele e como ela o atualiza e o modifica para o século XX. Para isso, analisaremos uma de suas personagens mais românticas: Jonathan Maersk, da novela *The Deluge at Norderney*, publicada em 1934, no livro *Seven Gothic Tales*. Iremos, portanto, começar introduzindo a novela e resumindo a história dessa personagem, para que possamos interpretá-la posteriormente.

A história se passa em um *resort* à beira-mar na cidade de Norderney, no norte da Alemanha, onde há um dilúvio no verão de 1835: um conjunto de fatores climáticos causa o rompimento dos diques e a inundação da cidade. Diante disso, quatro personagens (o famoso Cardeal Hamilcar, a excêntrica contadora de histórias Miss Malin, a tímida adolescente Calypso e o jovem misantropo Jonathan) acabam presas no sótão de uma casa, contando histórias durante a noite, enquanto esperavam o resgate que viria ao amanhecer.

¹ Karen Blixen é mais conhecida no Brasil pelo seu conto “A festa de Babette”, que inspirou o filme *Babettes gæstebud* [A festa de Babette] (1987) e por seu livro de memórias *A fazenda africana*, que inspirou o filme *Out of Africa* [Entre dois amores] (1985).

Jonathan Maersk é um representante da alma romântica. Por ser o único de origem burguesa no sótão, por ter partido de uma infância idílica para uma adolescência urbana desencantada, além de possuir angústias existenciais paralelas às de outro jovem dinamarquês famoso, Hamlet, ídolo dos românticos,² Jonathan carrega em si diversos temas desse movimento. Sua *ressurreição*, entretanto, mostra em que pontos Blixen se separa do movimento e apresenta ideias originais que se distinguem dos ideais românticos.

Como as outras personagens da novela, ele conta sua história para ajudar a passar o tempo naquela situação desoladora. O título de sua história é *The Story of Timon of Assens* — apelido que lhe foi dado em uma referência tanto à peça *Timon of Athens*, de Shakespeare, quanto à cidade em que ele foi criado, Assens, na Dinamarca.

Quando criança, ele dividia seu tempo entre o mar, velejando pelo mundo com seu pai, Clement, capitão de um navio, e seu jardim em Assens, onde vivia com sua mãe um idílio inocente e prazeroso, e onde aprendera tudo sobre plantas, flores e insetos. Temos aqui uma introdução ao movimento de paraíso/queda/redenção, motivo frequente nas obras românticas. A infância, aqui e em muitas obras românticas, é vista como o Jardim do Éden: pura felicidade e inocência em comunhão com uma natureza bela e não ameaçadora. É o mais próximo que chegamos ao suposto *estado natural* do homem, como teorizado por Rousseau. McCusick escreve sobre essa teoria de Rousseau:

Rousseau argumenta que a humanidade em seu estado original de natureza vivia uma vida simples, pacífica, feliz, com nenhuma das misérias e doenças que estão presentes em uma sociedade civilizada. No estado de natureza, os humanos viviam sós, sem necessidade de linguagem, ferramentas ou casas; não havia famílias, tribos ou relações interpessoais de nenhum tipo (McCusick, 2005, p. 415, tradução nossa).

Embora Jonathan estivesse, nesse momento da narrativa, inserido na civilização — ele não está sozinho no mundo, cresce em uma família, vive em uma cidade (mesmo que pequena) e até viaja o mundo com seu pai —, ele ainda possuía um profundo contato com a natureza, sendo inocente em relação ao cúmulo da civilização para a época: a metrópole.

Isso muda, em sua adolescência, com um convite de seu amigo Rasmus Petersen para ir morar em Copenhague, onde poderia estudar junto às pessoas cultas da metrópole. Na capital, Jonathan se sente desajustado até conhecer o Barão Joachim von Gersdorff. Dentre as muitas qualidades do Barão, a que mais se destacava é que ele era um *man of fashion* — um homem

² “As tendências introspectivas e idealistas do romantismo encontraram sua imagem espelhada perfeita na personagem Hamlet, que foi interpretada como um romântico paralisado e sujeitado à psicanálise: é a abstração e a reflexão do filósofo que inibe sua atividade prática no mundo” (Grundmann, 2005, p. 30, tradução nossa).

da moda. Tudo que ele fazia tornava-se moda e era imitado por todos em Copenhague. O Barão se encantou por Jonathan e começou a passar muito tempo com ele, oferecendo também pagar aulas de canto para o garoto, cuja voz era muito bela.

Jonathan começou a fazer sucesso entre a nobreza de Copenhague, acreditando ser por causa de sua bela voz. Entretanto, ao ficar doente e perder sua voz, ele descobre que era adorado não pelo seu talento, mas porque o Barão acreditava que ele seria seu filho. Se comprovada essa relação, Jonathan seria o homem mais rico e o melhor partido de toda a Europa do Norte. A adoração da alta-sociedade pelo garoto tinha a ver, então, com uma questão de *status* e vaidade, não com o amor à música e à beleza.

O Barão tinha ambições artísticas, porém só conseguia produzir obras que imitassem as de outros artistas. Com Jonathan, ele finalmente teria a oportunidade de criar uma obra original. Aqui, se dá o início da queda de Jonathan: ao entender isso, em uma referência clara à Queda de Adão e Eva, Jonathan sentiu vergonha e, pela primeira vez em sua vida, sentiu os olhos do mundo sobre si. Ele percebeu que todos o olhavam e tinham pretensões a seu respeito, pois ele era uma obra genuína de Joachim Gersdorff, um jovem homem da moda, exatamente como o Barão.

Desolado, Jonathan escreveu uma carta para o Barão, recusando a herança, e isolou-se em uma ilha. No caminho, passou pela porta da casa do Barão, onde cuspiu como o capitão Maersk tinha lhe ensinado a cuspir, num gesto de rejeição ao seu novo pai. Em seu refúgio, onde passou alguns dias, Jonathan entrou em contato com o mar e com a natureza, lembrando-se de suas origens em Assens, acreditando que esse jardim estava fechado para ele, assim como o Jardim do Éden fechara-se para Adão e Eva quando eles viraram pessoas *da moda* e começaram a se ocupar com suas aparências.

A carta, entretanto, surtiu o efeito oposto. O Barão reconheceu a misantropia e a melancolia de Jonathan como sendo suas próprias, e disse que, mesmo contra sua vontade, Jonathan seria um *man of fashion*, mais que isso, *the glass of fashion, and the mould of form*,³ como todos os Gersdorffs. A melancolia de Jonathan passa a ser famosa em Copenhague e imitada por todos: nesse momento, ele ganha seu apelido de *Timon of Assens*, em referência à personagem misantropa de Shakespeare, *Timon of Athens*.

Além disso, o Barão dissera que esse desprezo pelo dinheiro era algo digno de um verdadeiro Gersdorff e um belo anúncio para um *man of fashion* melancólico. Ao ouvir de Rasmus que Jonathan cuspira em sua porta, o Barão tornara-se grave e dissera que fizera o

³ “o espelho da moda, e o molde da forma”. Todas as traduções nas notas de rodapé são nossas.

mesmo diante da porta de seu pai. Diante desse gesto, ele passou a ter certeza do parentesco e chamou seu advogado, deixando toda sua fortuna para Jonathan e declarando-o Cavaleiro de Malta, sob o nome de *De Résurrection*.

Quanto mais Jonathan tentava recusar esse parentesco, mais ele o confirmava. Diante dessas circunstâncias, Jonathan tornou-se ainda mais deprimido e decidiu se jogar de uma ponte. Entretanto, foi interrompido em seu ato: uma moça, vestida de renda preta, contou-lhe como ele era sua maior inspiração e pediu para morrer junto. Jonathan, desesperado com a ideia de sua morte ser transformada em um ato da moda, saiu correndo e voltou para a ilha.

Em seu refúgio, seu pai o visitou, e o jovem lhe perguntou sobre seu real parentesco. O capitão lhe respondeu: “Leave the women’s business alone (...). Here you are, Jonathan, a seaworthy ship, whoever built you” (Blixen, 2002, p. 153)⁴ — confirmando que sua esposa poderia ter tido relações com outro homem, e que isso não era importante para ele. Jonathan, então, lhe pediu uma cura para seus problemas, ao que Clement respondeu: água salgada, “in one way or the other. Sweat, or tears, or the salt sea” (Blixen, 2002, p. 154).⁵ Assim, Jonathan vai parar em Norderney, cidade famosa por trazer a cura pela água salgada.

Ao fim da narrativa, Miss Malin diz que Jonathan era exatamente quem ela estava procurando: sua afilhada, Calypso, tinha o problema oposto, e Jonathan poderia ensiná-la a ser vista. Miss Malin narra, então, a história da garota, que tinha sido criada em um ambiente misógino, onde era a única moça e era desprezada e ignorada por isso. Miss Malin, então, sugere que ambos se casem, criando assim o movimento final de Redenção na vida de Jonathan.

Um momento importante que gostaríamos de dar destaque: Miss Malin diz que Jonathan reparara na beleza de Calypso muito antes, e sua decisão de ficar no sótão, em vez de seguir com o barco de resgate, fora baseada em ficar perto dela. Calypso, emocionada, pergunta se é verdade, ao que ele responde que sim, mas o narrador completa: “It was not in the least true. He had not even, at the time, been aware of the girl’s existence. But the power of imagination of the old woman was enough to sway anybody off his feet” (Blixen, 2002, p. 164).⁶

Miss Malin, depois disso, diz que, diante do casamento, “one kiss will make it out for the birth of twins” (Blixen, 2002, p. 165),⁷ aludindo à crença de que ambos iriam complementar

⁴ “Deixe os assuntos da mulher em paz [...]. Aqui está você, Jonathan, um navio apto para navegar [literalmente: merecedor do mar/digno do mar], seja lá quem o construiu”.

⁵ “de um jeito ou de outro. Suor, ou lágrimas, ou o mar salgado”.

⁶ “Não era verdade de modo algum. Naquele momento, ele nem percebera a existência da garota. Mas o poder de imaginação da velha mulher era o suficiente para fazê-lo se apaixonar por qualquer pessoa”.

⁷ “um beijo causará o nascimento de gêmeos”.

um ao outro e, assim, nascer novamente. O Cardeal, então, realiza a cerimônia, durante a qual “they heard the sighing of the waters all around and beneath them” (Blixen, 2002, p. 165).⁸

A ideia de que o amor trará um renascimento para ambos pode também ser associada a um tropo romântico, porém aqui Blixen deixa sua própria marca, distanciando-se um pouco do que até aqui soava como uma história tipicamente romântica. Apesar de Blixen ter se inspirado intensamente nesse movimento, não podemos esquecer que ela escreve do século XX e traz suas próprias ideias originais ao tema.

O romantismo foi um movimento que surgiu no século XVIII e ganhou força no século XIX, sendo marcado pela sua relação conflituosa com o espírito cada vez mais burguês e moderno da época. Ao mesmo tempo em que os românticos rejeitavam certos valores desse espírito, como a vaidade e a vida urbana moderna, não conseguiam escapar desse sistema, dos modos de vida e dos ideais que ele lhes impunha. Em sua rejeição à modernidade e apreço pelos tempos pré-modernos, o romantismo é um movimento criado e desenvolvido em um contexto moderno, por artistas modernos.

A personagem Jonathan é marcada por esse conflito: ela detesta a vaidade da alta-sociedade de Copenhague, deseja mais do que qualquer coisa voltar à inocência da infância e ao contato com a natureza. Porém, isso, em vez de afastar da alta-sociedade, a aproxima ainda mais: a rejeição e a crítica à modernidade são os principais aspectos do moderno movimento romântico. Isso cria uma bola de neve, pois quanto mais Jonathan quer fugir de tudo, quer desprezar a vaidade e as modas da alta-sociedade, mais ele se identifica com a moda daquela época, e mais é admirado e imitado. Isso o segue até em sua tentativa de suicídio, ato que deveria ser íntimo e lhe trazer solidão, mas que é transformado em espetáculo.

Um dos aspectos que sempre vêm à mente quando pensamos em romantismo é o mergulho na subjetividade das personagens. Seguindo o modelo de Hamlet, grande herói dos românticos, as personagens desse movimento, com frequência, têm crises de identidade, refletem constantemente sobre o sentido da vida e das coisas que as cercam, alcançam as profundezas da alma para buscar explicações a respeito disso. Jonathan, apelidado a partir de uma obra de Shakespeare, tendo tendências ao suicídio e sendo, de certo modo, um príncipe dinamarquês,⁹ encaixa-se perfeitamente nesse modelo shakespeariano.

Jonathan não é o único jovem moderno e perturbado na obra de Blixen. Seu jeito — e sua redenção — se aproxima de Charlie Despard, jovem escritor inglês protagonista do conto

⁸ “eles ouviram o suspiro das águas em torno e embaixo deles”.

⁹ Não no sentido literal, mas no fato de ele ser o centro das atenções da alta-sociedade, o mais rico herdeiro e o maior partido da Europa do Norte.

The Young Man with the Carnation. Esse conto se passa na segunda metade do século XIX e narra a crise artística e existencial de um jovem escritor proeminente. Charlie, nascido pobre, escreveu um livro, subentende-se, realista que narrava os sofrimentos das classes baixas, pois era aquilo que ele conhecia. Agora, famoso, rico, acredita não ser mais capaz de escrever um bom livro e teme que sua obra seja chamada de *superficial* e *oca* pelos críticos e pelos leitores.

Em uma noite em que pensava sobre isso, Charlie tem um encontro marcante com um jovem homem vestindo uma botoeira enfeitada com um cravo rosa, que o fez querer largar sua vida e pegar um barco, em busca da felicidade que encontrara no rosto do jovem. Chegando no porto da cidade, ao observar as embarcações, percebe que elas tentavam lhe passar uma mensagem:

The ships were superficial, and kept to the surface, therein lay their power, to ships the danger is to get to the bottom of things, to run aground. They were even hollow, and hollowness was the secret of their being, the great depths slaved for them as long as they remained hollow (Blixen, 2001, p. 23).¹⁰

Diante disso, sua crise artística tem uma solução: *keep off the bottom of things* — manter-se longe do fundo das coisas —, ou seja, escrever obras que sejam superficiais, mesmo que isso incomode os críticos.

Enquanto o estopim da crise de Charlie se dá a partir do encontro com o jovem com o cravo, o da crise de Jonathan consiste na revelação a respeito de sua paternidade dúbia. Não é possível, para o leitor, saber de fato quem é o pai de Jonathan. Entretanto, há bons motivos para crermos que não seria absurdo que este fosse o Barão: a resposta tranquila do capitão Maersk diante da acusação de infidelidade por parte de sua esposa e o nome dela, Magdalena, que nos remete a uma figura feminina não muito casta, deixam clara essa possibilidade.

Diante dessa revelação, Jonathan se depara com a impossibilidade de chegar à sua essência — de chegar ao *bottom of things*, fundo das coisas, para usar a expressão cara a Charlie. Seus caminhos passam a ser dois: o primeiro seria ignorar sua possível origem e assumir o nome Maersk — que, não por acaso, soa muito como “mask”, máscara —, “vestir a máscara” de filho de capitão e agir de acordo com isso, em nome de um apego a uma história possivelmente falsa; o segundo caminho seria assumir o nome *De Résurrection* e ressuscitar de sua crise como um nobre e um *man of fashion* — ou seja, alguém cujo estilo de vida se baseia em aparências e máscaras metafóricas.

¹⁰ “Os navios eram superficiais, e mantidos na superfície, nisso está seu poder, para os navios, o perigo é chegar no fundo das coisas, naufragar. Eles eram até mesmo ocos, e o vazio era o segredo de seu ser, as grandes profundezas eram suas escravas desde que eles se mantivessem ocos”.

Rejeitando ambas as possibilidades, Jonathan recorre à água salgada, como seu pai recomenda. Em Norderney, ele encontra uma terceira alternativa: a partir da história de Miss Malin sobre Calypso, ele decide entrar voluntariamente nesse jogo de máscaras, fingindo estar apaixonado pela moça e vivendo uma história de amor superficial, visto que é baseada mais em uma vontade de fechar simetricamente uma história do que em uma paixão verdadeira.

O filósofo Irving Singer escreve em seu livro, *The Nature of Love 2: Courtly and Romantic Love*, que, no Ocidente, o amor sexual nem sempre foi tratado com a mesma importância de hoje em dia, e assumiu várias facetas ao longo dos milênios. Nesse segundo tomo de seu livro, *The Nature of Love*, Singer trata da visão do amor romântico, que teria sido uma reformulação do chamado “amor cortês” medieval (Singer, 1984, p. 1-15).

O amor cortês é um termo que surgiu no século XIX, para descrever um conjunto de ideias a respeito do amor sexual que surgiram na Europa na Idade Média, supostamente trazidas do Oriente. Singer diz que foram muitos os tipos de amores cortesões, variando geográfica e temporalmente, e que é impossível estabelecer um sistema rígido para definir esse tipo de amor, mas que há certas características que se repetem com frequência (Singer, 1984, p. 19).

Uma das principais características do amor cortês diz respeito à possibilidade de o amor entre duas pessoas ser um ideal a ser alcançado. Antes de essas ideias chegarem à Europa, acreditava-se que o amor autêntico poderia e deveria ser apenas direcionado a Deus. O amor cortês, entretanto, colocava a amada na posição de uma divindade à qual o amante deveria servir incondicionalmente — dividindo, assim, a devoção que ele poderia dedicar a Deus. Enquanto anteriormente seria considerada um sacrilégio, a partir desse momento, essa devoção passou a ser vista como algo que enobrece os amantes, transformando-os em seres humanos melhores do que seriam anteriormente (Singer, 1984, p. 24-25).

O amor cortês também foi responsável por elevar a importância dos sentidos e do corpo em um momento da história em que os ideais platônicos dominavam o pensamento. Enquanto o amor platônico seria uma união espiritual, representando ideais elevados, o amor cortês com frequência era explicitamente sexual, físico e ligado ao prazer corpóreo, e nem por isso ele poderia ser reduzido a um mero impulso da libido. Desse modo, o amor cortês desafiava a ideia de que, para se alcançar o espiritual, deve-se afastar-se daquilo que pertence ao plano físico e justificava a intimidade amorosa como um fim em si mesmo, que fazia a vida digna de ser vivida. Nisso, ele coloca o platonismo e a religião mais próximos da natureza humana, colocando os impulsos sexuais como parte da elevação espiritual (Singer, 1984, p. 27-28).

Ole Wivel escreve que Blixen uma vez o alertou sobre os perigos da tradição cristã do dualismo, dizendo que, quando morou na África, viu como não havia conflito entre o ético e o sensual:

O amor celestial e o amor mundano não estavam em oposição lá, como ocorria entre os europeus cristãos [...] Eu o alerto [...] a respeito de suas escolhas de Moral e de sua inclinação em direção ao Ético. Não foi precisamente essa escolha em nossas culturas protestantes que nos levou diretamente contra a nossa vontade ao abismo? Não foi o cristianismo que excluiu o êxtase, com suas dádivas e mistérios, que negou e expulsou nossa sensualidade? E não foi ele que também impediu o caminho ao mundo do espírito através dos meios e das circunstâncias básicas da existência, que são os únicos que temos? (Wivel, *apud* Thurman, 1982, p. 339, tradução nossa).

Essas ideias de Blixen foram, provavelmente, não apenas influenciadas pelo seu contato com os povos nativos do Quênia na época em que administrava uma fazenda no país, como também pelo romantismo que fez uma releitura do amor cortês. Essa releitura adaptou a ideia aos novos tempos, porém manteve certas características-chaves, como o foco no amor como um modo de alcançar uma elevação espiritual. Mais especificamente, segundo Singer, o amor romântico assinala a ideia de que o amor é uma fusão entre dois seres separados e, de acordo com Coleridge e outros românticos, opostos, que juntos se complementam em um todo (Singer, 1984, p. 288-289). Podemos facilmente, portanto, interpretar a proposta de Miss Malin — que Jonathan e Calypso se unam pois são opostos entre si — como baseada nesse ideal de amor romântico.

Entretanto, há uma questão que aparece brevemente no texto de Singer, mas que acreditamos ser essencial para a interpretação dessa parte da novela. Segundo o filósofo, o amor cortês era tão popular na arte e no pensamento em geral da Europa medieval que ele se transformou também em uma espécie de *esporte*, em um jogo de palavras. Pensamos, imediatamente, na figura de Don Juan — que seduzia as mulheres fingindo estar apaixonado. Como havia, dentro da ideia de amor cortês, a crença de que o ato sexual extramarital poderia ser perdoado — se não pela sociedade ou pela Igreja, ao menos pela arte trovadoresca — desde que houvesse amor verdadeiro, mulheres virgens e casadas se *entregavam* ao famoso sedutor que, em seguida, fugia, deixando-as desonradas e enganadas.

A maioria das versões da lenda de Don Juan o retrata como um jovem sem princípios e amoral, que acredita que pode fazer todos os males que quiser, pois, no futuro, apenas precisaria se arrepender e rezar para entrar no Reino dos Céus. Blixen nunca escreveu uma história explícita sobre Don Juan, mas podemos interpretar a personagem Pellegrina Leoni, da novela *The Dreamers*, uma cantora de ópera que perde sua voz e sai pelo mundo assumindo diversas

identidades, como uma versão feminina dessa personagem lendária. Isso porque, além de fazer com que muitos homens se apaixonassem por ela para depois abandoná-los e mudar sua identidade, logo antes de morrer, Pellegrina canta uma passagem da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, talvez a mais importante versão da lenda de Don Juan.

Blixen não retrata Pellegrina como uma mulher perversa, amoral, mas como um espírito livre e, acima de tudo, uma artista. Pensando em suas diferentes identidades como performances artísticas da vida real, vemos como o amor pode não ser sincero em um sentido mais estrito do termo, porém não deixa de fazer parte de uma verdade artística maior.

O amor aparece, desse modo, como a redenção no fim da história de Jonathan: mais como um ato artístico do que como um encontro espiritual de almas. Como Pellegrina e, sob certos olhares, como Don Juan, Jonathan ama como um ator, pois, ao contrário do que Miss Malin diz, ele não decidiu ficar no sótão por causa de Calypso, mas isso não o impede de acreditar que sim, naquele momento, e de viver aquilo como se fosse verdade, uma verdade criada pela *diretora da peça*, a contadora de histórias Miss Malin. Nisso, sua redenção se aproxima à de Charlie: se não é possível viver um amor verdadeiro — afinal, Jonathan tem apenas algumas horas de vida restantes e Calypso, apesar de não ter chamado sua atenção anteriormente, é a única jovem presente —, que se encene um amor inventado pela arte de contar histórias.

Com todas as influências que o romantismo teve sobre sua obra — e, especificamente, sobre a construção da história de Jonathan —, não podemos deixar de perceber como Blixen deixa uma assinatura própria sobre o tratamento desse tema. Enquanto o movimento romântico pretende, através da arte, chegar às profundezas da alma humana, essa autora do século XX vê na arte um modo de fazer um jogo de máscaras, que brinca com as aparências, entendendo o poder daquilo que é superficial. Como Miss Malin diz, em um momento anterior, na mesma novela,

Where in the world did you get the idea that the lord wants the truth from us? [...] Why, he knows it already, and may even have found it a little bit dull. Truth is for tailors and shoemakers, my lord. I, on the contrary, have always held that the Lord has a penchant for masquerades (Blixen, 2002, p. 141).¹¹

Em sua atualização de temas românticos para o contexto modernista, Blixen não só homenageia esse movimento que poderia ser considerado *ultrapassado* no século XX, como

¹¹ “Onde será que você teve a ideia de que o Senhor quer a verdade de nós? [...] Ora, ele já a sabe, e pode até mesmo tê-la achado um pouco sem graça. A verdade é para alfaiates e sapateiros, meu senhor. Eu, pelo contrário, sempre acreditei que o Senhor tem um gosto por bailes de máscaras”.

traz na solução final para os problemas românticos de Jonathan uma aproximação de um tema modernista — o questionamento sobre as ideias de verdade, ficção e performance — com um tratamento sobre o amor que nos remete à prática performática do amor cortês na Idade Média. Com isso, a autora revela como é possível encontrar nas histórias de amor antigas, que podem nos parecer superficiais e ingênuas, um espírito artístico consciente que consideramos, hoje em dia, pertencentes a tempos muito mais recentes.

REFERÊNCIAS

(BLIXEN, Karen) DINESEN, Isak. *Seven Gothic Tales*. Londres: Penguin Classics, 2002.

(BLIXEN, Karen) DINESEN, Isak. *Winter's Tales*. Londres: Penguin Classics, 2001.

GRUNDMANN, Heike. Shakespeare and European Romanticism. In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 29-48.

MCCUSICK, James. Nature. In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 413-432.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. "Romanticism and Capitalism". In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 433-449.

SINGER, Irving. *The Nature of Love 2: Courtly and Romantic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

THURMAN, Judith. *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1982.

Recebido em: 20/06/2024

Aceito em: 12/11/2024

Sofia Osthoff Bediaga: doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp, com semestre sanduíche na Universidade de Copenhague. Bacharel em Letras: Português-Russo pela UFRJ, com semestre sanduíche na Universidade Livre de Berlim.

As relações de dependência figurada nas personagens femininas de Fanny Price em *Mansfield Park* (1814) e *Helena* (1876)

*The relationships of dependence figured in the female characters
Fanny Price in Mansfield Park (1814)
and Helena (1876)*

Camila Cano Caporale

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

camilacanocaporale@estudante.ufscar.br

<https://orcid.org/0000-0001-6734-3938>

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é analisar a questão da dependência, considerando suas peculiaridades dentro do universo literário Austeniano e Machadiano. Por meio da análise das personagens romanescas Fanny Price (*Mansfield Park*) e Helena (*Helena*), pretendemos demonstrar como cada uma das protagonistas reflete não só uma perspectiva individual, mas também a vigência de mecanismos sociais, os quais interferem de modo decisivo na construção de suas narrativas ficcionais, assim como no desfecho de cada uma das personagens protagonistas acima mencionadas.

Palavras-Chave: Jane Austen; Machado de Assis; *Mansfield Park*; *Helena*.

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the issue of dependence, considering its peculiarities within the Austenian and Machadian literary universe. Through the analysis of the novel characters Fanny Price (*Mansfield Park*) and Helena (*Helena*), we intend to demonstrate how each of the protagonists reflects not only an individual perspective, but also the validity of social mechanisms, which interfere decisively in the construction of their fictional narratives, as well as in the outcome of each of the protagonist characters mentioned above.

Keywords: Jane Austen; Machado de Assis; *Mansfield Park*; *Helena*.

INTRODUÇÃO – JANE AUSTEN E MACHADO DE ASSIS¹

A escolha dos romancistas pode parecer, a priori, uma manobra um tanto arriscada de ser feita, na medida em que, conforme aponta Sandra G.T. Vasconcelos em *O gume da ironia em Machado de Assis e Jane Austen* (2014, p. 145-146, grifo nosso), “[...] não existem evidências de que o autor brasileiro tenha tido qualquer contato com a obra da romancista inglesa ainda que todos os seus romances estivessem disponíveis no acervo da intitulada *Rio de Janeiro British Subscription library*” e que, ainda como cita a pesquisadora, ali constaria a versão portuguesa de 1847 do seu último romance escrito, *Persuasão*, o qual circulava tanto na corte, quanto em gabinetes de leitura da cidade carioca. Ainda com Vasconcelos:

Improvável, pelas incontestáveis diferenças entre eles, a afinidade é ali sugerida graças ao recurso, por parte de ambos, à ironia como instrumento poderoso que os narradores mobilizam para produzir uma crítica mordaz e expor as falhas que observam na ordem social revelando assim o funcionamento das engrenagens que regulam a vida em sociedade (Vasconcelos, 2014, p. 146).

Reconhecendo as singularidades e dificuldades acima mencionadas, tencionamos realizar uma análise cujo potencial será o de desnudar as diferentes maneiras de lidar com a questão de “ordem social”, a qual, de modo simplista, estamos intitulando como o lugar do dependente nos textos literários. A escolha dos romances não é arbitrária, pois cabe a ambos a perspectiva de descrever a saga de suas heroínas pobres, acolhidas como agregadas nas famílias presentes em cada um desses enredos. Em linhas gerais, podemos salientar ser este o ponto de contato ao qual daremos destaque na medida em que cremos, tal como expressa Roberto Schwarz e Antônio Candido, ser o fator social no trabalho literário algo interno, ligado à composição textual. Nesse sentido, é para nós fundamental a consideração desses pormenores, a fim de se construir uma análise literária dialética.²

¹ Autora inglesa Jane Austen, (1775-1817), filha de um clérigo anglicano, pequeno proprietário de terras, tem *Mansfield Park* publicado após seu falecimento. Já o autor brasileiro, Joaquim Maria Machado de Assis, (1839-1908), nasce em condições humildes no bairro carioca do Livramento.

² A obra de Antônio Candido na qual pautamos nossa discussão acerca da crítica dialética é: *Literatura e sociedade*. O autor propõe que a forma escolhida por cada autor de literatura já refletiria o social, sendo, assim um aspecto intrínseco.

MANSFIELD PARK – A DEPENDÊNCIA E A PERSPECTIVA DA NOTORIEDADE INDIVIDUAL

Mansfield Park, escrito entre fevereiro de 1811 e junho de 1813,³ narra a história da jovem Fanny Price, que chega à propriedade Mansfield aos nove anos de idade.

A princípio, tal adoção acontece a fim de trazer algum conforto à personagem por uma de suas tias, Norris, cujo esposo, o então pastor dessa mesma propriedade, encontra-se à beira da morte. Sua tia, no entanto, recusará sua presença com a justificativa de que seus gastos com a enfermidade do esposo a impediriam de proporcionar o mesmo conforto à criança, o qual seria possível de ser oferecido pela irmã Lady Bertram e por seu cunhado aristocrata Sir Thomas. Notamos, logo de entrada, que Jane Austen demarca a noção de dependência da menina por meio do jogo entre o afeto e o capital monetário da família acolhedora e, no final das contas, Fanny não surge como um consolo, mas como uma despesa, ficando à mercê da bondade daqueles que podem financeiramente mantê-la. A priori, será sempre levada a se recordar de sua diferença de classe, especialmente quando comparada aos filhos de seus tios abastados. Pelo tio Sir Thomas, a menina é vista como “plano benéfico para todos[...] útil para Mrs. Price, excelentes, para nós mesmos” (Austen, 2009, p. 9), uma vez que sua presença tem características servis, sendo ela uma espécie de dama de companhia, exercia funções como a de leitora para sua esposa, ouvinte, entre outras, enquanto as filhas dele estavam sendo apresentadas à sociedade.

Não estaremos exagerando ao dizer que o primeiro ponto crucial em *Mansfield Park* é o fato de ser um dos textos Austenianos que mais colocará a questão do patriarcalismo nos moldes vigentes da aristocracia e da burguesia inglesa, ao tratar suas personagens como variações positivas ou negativas dos propagados modelos de conduta trazidos pelo período da chamada Regência (1795-1820) em território inglês.

Fanny, apesar de um início cujos aspectos apontam para um futuro degradante, será destacada na história romanesca como um indivíduo com esforços reconhecidos e recompensados dentro dos moldes paternalistas, com sua ascensão social. É preciso reconhecer que não haverá, na escrita Austeniana, a tentativa de burlar a posição da

³ Romance publicado por Thomas Egerton no ano de 1814.

mulher em sociedade, dando a ela um posto o qual não poderia obter (o que não a impedirá de construir personagens com graus de complexidade capazes de destacá-las como indivíduos funcionando em conjunto com as realidades sociais constituídas). De acordo com Nancy Armstrong, “O objetivo de Austen não é disputar o princípio hierárquico sublinhado à velha sociedade, mas redefinir riqueza e status como um dos vários códigos que devem ser lidos e avaliados em termos de uma maior fluidez na linguagem” (1987, p. 138, tradução nossa). Linguagem é o termo por nós compreendido como sendo as relações de poder ali vivenciadas.

Vejamos um trecho no qual a criança recém-chegada passa a sofrer com o isolamento por parte de suas primas, cuja impressão é a de estupidez. Diz o narrador: “Fanny sabia ler, bordar, escrever, mas não havia aprendido nada, além disso.” (Austen, 2009, p. 17). Vemos a garota pobre sendo colocada em total desvantagem, especialmente quando comparada às filhas de Sir Bertram, Julia e Maria, cuja educação vinha sendo conduzida dentro dos mais altos padrões de decoro e com desenvolvimento dos chamados “*female accomplishments*”. Tais ideais eram perseguidos, dia após dia, a fim de que cada uma das personagens aristocratas se tornasse esposa da mais elevada estirpe. Sabendo então dessa distância produzida por sua pouca instrução, a heroína Austeniana adotará uma postura fundamental, a de ser silenciosa e extremamente decorosa, passando assim a ter, por parte de alguns de seus familiares, a garantia de suas necessidades básicas, a fim de, em última instância, garantir também sua permanência na propriedade. Vasconcelos (2007, p. 133) relata, acerca do decoro das heroínas romanesecas: “Desse modo, a virtude, a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso que exigiam das mulheres eram também as qualidades essenciais das heroínas [...]. Tanto na vida real como na ficção, elas devem ser pacientes, modestas, humildes e delicadas; [...]”

Sendo julgada pelo peso e pelas medidas da aristocracia inglesa, a pobre prima, filha de um marinheiro bêbado, será posta sempre em oposição à figura das primas e, inicialmente, conforme apontado no fragmento acima, tal disparidade se evidencia até o vigésimo segundo capítulo, quando a narrativa coloca sua tímida protagonista em segundo plano, até mais o momento em que a primogênita do casal Bertram contrai matrimônio conveniente com rico herdeiro de terras, Mr. Rushworth.

Logo nos primeiros capítulos do romance, a heroína irá se isolar dentro de um quarto, dirá o narrador, fora o ambiente onde suas primas haviam recebido os principais

ensinamentos com a tutora trazida pela família. Também saberemos que alguma tutoria será oferecida à menina na ocasião de sua chegada, contanto que a jovem não obtivesse tais instruções no mesmo patamar das Bertram, para que esta, desde muito cedo, soubesse reconhecer que, apesar de ali conviver, suas condições sociais seriam sempre inferiores. Tanto que o aposento apresenta estar fisicamente deteriorado e a condição para que esta o possua está atrelada ao desinteresse dos demais proprietários e ao fato de que a jovem não fizesse exigências capazes de agregar despesas à família, como, por exemplo, a manutenção da lareira acesa. Submissa, a protagonista aceita conviver com as imposições da tia cruel, mas, em contrapartida, o local será de fundamental importância, uma vez que será ali, em silêncio e sem a interferência dos demais habitantes, com exceção do primo Edmund, que ela alcançará sua maturidade intelectual, de conduta e emocional, a fim de chegar a ser moradora definitiva de Mansfield, quando, ao final da trama, contrai matrimônio com o primo aqui mencionado. Vejamos um fragmento:

O quarto estava sem utilidade, e por algum tempo permaneceu vazio, exceto quando Fanny visitava as suas plantas ou desejava um dos livros, que ela lá conservava com satisfação, considerando-se a deficiência de espaço e acomodação do seu pequeno cômodo [...] (Austen, 2009, p. 101-102).

A personagem terá como uma espécie de primeiro tutor o clérigo Edmund Bertram, com quem conta para garantir seus passos iniciais nessa empreitada. Envoltos pelo cristianismo protestante, a jovem aprendiz terá assegurada a proteção necessária, além do entendimento religioso propiciado por ele, o qual contribuirá para que ela se mantenha em atitude resiliente perante as afrontas durante a narrativa. De acordo com Marilyn Butler (1987, p. 242, aspas do autor, tradução nossa), “Religião no romance em partes significa meditação interior,⁴ a consciência de nossos próprios fracassos e a busca por aperfeiçoamento [...] agora é verdade que o cristianismo de *Mansfield Park* também exige que o indivíduo adote um papel de utilidade social dentro de um quadro social ordenado.” Tal conduta, no entanto, não nasce de reprodução pura, ou mecânica, desses preceitos adquiridos. Teremos em Fanny uma heroína cuja sensibilidade, perante as ações e posturas adotadas, aponta para a busca pelo aprendizado que não se limita aos saberes postulados nos manuais de conduta (religiosa), mas por um saber regado também a outros gêneros literários, o que a prepara para uma capacidade de compreensão do mundo ao seu

⁴ A meditação em Fanny é acessada na narrativa por meio do uso do discurso indireto livre.

redor superior à de seus primos. A sala de estudos, metaforicamente, parece simbolizar esse lugar de iluminação (intelectual e pessoal) para Fanny, espaço que já não desperta interesse aos demais habitantes da casa. Ainda com privações de segunda ordem, esse espaço passa a ser seu; a ela não interessa saber se ali a deixam passar despercebida, afinal o decoro ultrapassado dos Bertram se restringirá ao que o primo lhe ensinou, sendo necessário buscar em fontes renovadas, como as trazidas pela leitura de romances e os demais gêneros literários, como teatro e poesia. Quem nos auxilia na compreensão do ponto tratado, por meio da postura de Fanny, é Byrne quando afirma que “A relação de Austen junto à tradição dos livros de conduta era complexa e ambivalente [...]”. O paradoxo chave, é a distinção entre teoria e prática: Jane Austen valoriza boas *maneiras em ação* [...]” (Byrne, 2010, p. 298, tradução e grifos nossos).

Fanny terá a oportunidade de ser percebida a partir da encenação da peça teatral *Lovers Vows* (1798),⁵ na qual seu comportamento decoroso, combinado a seus conhecimentos adquiridos individualmente, serão ponto chave para que ela consiga atrair por duas vezes oportunidades de ascensão social – o possível casamento com o rico burguês Henry Crawford e o também enlace matrimonial com Edmund Bertram. Porém, antes de darmos detalhes acerca desses dois momentos, é necessário discutirmos algumas noções trazidas pela ocasião da encenação preparada entre os Bertram e os Crawfords, em *Mansfield Park*. Dentro do contexto do romance, segundo propomos, a representação terá algumas funções simbólicas. A primeira delas será a de demonstrar um paralelo entre o decoro de Fanny e a falta dele por parte de suas primas Julia e Maria, as quais, se deixando levar pela sedução de Mr. Crawford, serão fonte de pura decepção ao rigoroso pai que, até esse momento, enxergava-as como sendo as únicas opções de “conchavos” com partes equivalentes em termos de classe social. A peça dentro de um contexto mais amplo é a demonstração simbólica da supremacia do mundo burguês sobre essa aristocracia, cujo fim seria o de se deixar levar por essas novas relações de poder. Nesse sentido, Fanny teria de ser analisada como uma “ousadia, formal”⁶ por parte da autora

⁵ Peça escrita pelo alemão August Von Kotzabue (1761-1819), adaptada por Elizabeth Inchbald (1753-1823), narra a história de Agatha, jovem que acaba sendo abandonada por um aristocrata que não cumpre seus votos de amor. Com temas ligados à sexualidade e traição.

⁶ Aquilo que denominamos como uma ousadia formal está ligada, em última instância, ao fato de que a personagem, simbolicamente, representa as contradições sociais por meio de seu comportamento, pois, se

inglesa, ao dar forças à heroína, dotando-a de uma intelectualidade perspicaz, uma vez que, por meio da personagem central, teríamos um avanço. Esse avanço pode ser detectado quando atentamos não apenas para o conteúdo da obra, mas para a postura intelectual da jovem, que é a única que se rebela e se recusa terminantemente a participar dessa sedução. Leiamos um fragmento: “A primeira coisa que Fanny fez, assim que ficou sozinha, foi pegar o livro[...]”, [...] “começou a ler avidamente o texto e a leitura só era interrompida por intervalos de espanto, quando pensava que aquela era a peça escolhida e, sobretudo, porque seria encenada em casa!” (Austen, 2009, p. 93).

Pela sua observação durante os ensaios da peça e pelo apoio irrestrito por parte de Mr. Crawford desde a escolha do conteúdo a ser representado, a protagonista não terá dúvidas ao recusar o pedido de noivado feito por ele poucas semanas após esse incidente. Parte da recusa nasce por questões relacionadas ao decoro, contudo, essa recusa estará atrelada também às escolhas intelectuais percebidas aqui, por suas escolhas de leitura e seus modos interpretativos de um texto lido. Na ocasião relatada, Mr. Crawford faz a leitura em voz alta do teatro shakespeariano *Henrique VIII* (1623). A nós é dada a informação, por meio da conversa entre o rapaz leitor e Edmund que, apesar de toda sua destreza ao realizar a leitura, seu conhecimento acerca da referida peça é apenas superficial, na medida em que o burguês assistiu a ela em uma única oportunidade. A narrativa nos demonstra claramente que o jovem se utiliza da aproximação entre a leitura e Fanny apenas como mais um dos seus artifícios de sedução, tal como já o havia feito anteriormente com as irmãs de Edmund e Fanny. Ao compreender ser essa uma manobra, recusa-se a admirá-lo, ainda que a leitura, de modo geral, seja-lhe um dos atributos mais atraentes.

Nesse ponto da narrativa, todos os membros da família Bertram, com exceção das irmãs, distantes de *Mansfield Park*, criam expectativas acerca de um possível enlace entre a heroína e o jovem Crawford. Ela se torna o centro das atenções da família, sendo enfim apresentada à sociedade, por meio de um pomposo baile oferecido pelos tios aristocratas em sua homenagem. O jogo de interesses volta à cena, agora não por intermédio das filhas, mas por uma possível e vantajosa associação comercial a ser garantida por esse conchavo. Sendo sobrinho de um almirante reconhecidamente de posses e contatos, Sir

por um lado ela representa a aplicação perfeita do decoro nos moldes aristocratas, ela também representa a valorização iluminista acerca da noção de intelectualidade propagada pelos ideais burgueses.

Bertram enxerga ali uma oportunidade dentro da perspectiva de livre comércio. Uma história de amor que, a priori, nada nos diria acerca das contradições e noções históricas de uma época, passa, à segunda vista, a tornar-se profundamente reveladora da sociedade inglesa simbolizada literariamente no romance Austeniano.

Ainda é preciso que trabalhemos um último ponto em *Mansfield Park*: o fato de que tal enlace não se concretiza, como seria da vontade dos demais parentes da protagonista, mas dá lugar ao enlace entre primos, cuja sentimentalidade só era palpável por parte de Fanny. Em nossa análise, observamos alguns pontos determinantes: o primeiro deles vem atrelado à noção de decoro. Sir Bertram e Edmund eram extremamente ligados a essa rigorosa perspectiva, a qual, no fim do romance, somente a heroína fora capaz de sustentar – “sua superioridade espiritual” (Austen, 2009, p. 301) e sua “bondade caridosa” (Austen, 2009, p. 302). No entanto, essa é apenas uma ideia simplista a respeito do enlace; outros são os fatores mais significativos, como o fato de que existe entre Fanny e seu primeiro mentor, Edmund, uma compatibilidade intelectual e de valores que envolvem questões de conduta, já tratadas aqui. Existe também a simbólica abertura para o mundo burguês e sua supremacia perante os aristocratas, sendo a protagonista representante desse primeiro grupo. Talvez possamos interpretar tal aceitação como a continuação da possibilidade dada pela figura de Mr. Crawford como uma “troca”, uma vez que a “crescente fama” (Austen, 2009, p. 303) do irmão biológico de Fanny no meio marítimo era evidenciada, podendo ser tão vantajosa quanto aquela anteriormente repudiada pela jovem sobrinha, encarando-a como sendo uma “grande aquisição, ao recebê-la como filha” (Austen, 2009, p. 302). Em contrapartida, não deixa de reconhecê-la por sua inteligência e decoro, na medida em que nem mesmo uma vida experimentada dotou Sir Bertram da capacidade de reconhecer as falhas de comportamento das próprias filhas e dos Crawfords (a quem, a essa altura da trama, já havia vislumbrado a fuga com uma de suas filhas), pois, segundo ele, estava farto de uniões ambiciosas e mercenárias (Austen, 2009, p. 302). Fato um tanto contraditório ao analisarmos os possíveis enlaces da protagonista dentro da perspectiva dialética, uma vez que, mesmo casada com seu segundo herdeiro, as possibilidades comerciais permaneceriam inalteradas, graças à conexão dela com William.

Devemos ainda acrescentar que, após a sua volta da casa dos pais biológicos, Edmund passa a encará-la como a mulher ideal, cuja mente “era brilhante” (Austen, 2009,

p. 128), cabendo ao casal a simbologia de que as uniões, para Austen, devem ocorrer na medida em que, além das garantias de cumprimento de decoro e necessidades ligadas ao meio econômico, poderia haver ao menos o respeito pela criação de laços que consideram as qualidades pessoais, a capacidade intelectual que cada indivíduo possui, ainda quando cercado de regras e limites relacionados ao fato de ser mulher. Com divergências mínimas de caráter, postura pessoal, cria-se entre ambas as personagens uma relação em que a questão intelectual também contou como ponto de contato para que tal união se concretizasse. Importante observar que essa união foi sendo construída pouco a pouco – inicialmente sendo ele o tutor e, posteriormente, ela assume papel semelhante quando passa a aconselhá-lo e a alertá-lo em relação a questões ligadas aos irmãos Crawford.

HELENA – A DEPENDÊNCIA E A PERSPECTIVA DE SUSCETIBILIDADE

Helena (1876), romance machadiano publicado em folhetim e logo na sequência como livro em *O Globo*, trata da história da personagem homônima, cuja característica marcante será a dependência – sendo esta, conforme nosso ponto de vista, demarcada por uma extrema suscetibilidade – a qual, ao contrário do que foi retratado na discussão anteriormente apresentada, não terá como se desvencilhar, nem mesmo de modo hipotético. Todavia, antes de iniciarmos uma análise acerca da problemática que será abordada, situamos o leitor, localizando historicamente o trabalho machadiano.

Helena não é apenas o registro de certa estrutura de dominação: Machado escreveu o romance em 1876, evocando as práticas sociais e o “clima” vigentes na década de 1850. Ou seja, é preciso ler *Helena* em suas duas historicidades: a da narrativa — anos 1850 — e a do autor — 1876 —, e considerar que houve, no interregno, a crise social e os debates políticos intensos que culminaram na lei de 28 de setembro de 1871, depois conhecida como Lei do Ventre Livre. Escrito na perspectiva de quem presenciara a emergência da crise nas formas tradicionais de domínio, *Helena* se torna também uma revelação, às vezes sutil, outras vezes aberta e até informada pelo propósito da denúncia, dos antagonismos e da violência inerentes às relações sociais vigentes durante “o tempo saquarema”.

Acerca do enredo, temos em *Helena* a narrativa que gira em torno de uma abastada família do Andaraí, cujo pontapé inicial se dá com o falecimento do patriarca, o conselheiro Vale. O núcleo familiar será composto ainda de um filho, o matemático Estácio e sua tia Dona Úrsula. Ambos receberão, por meio da abertura de um testamento, a notícia de que o conselheiro reconheceu uma filha, fruto de uma suposta relação extraconjugal, a qual, por sua ordenança testamentária deve ser acolhida “[...] como se de seu matrimônio fosse” (Assis, 1994, p.6).

A noção da personagem associada à dependência, a qual estamos tomando como referencial para de elaborar a análise do perfil da protagonista – considerada o elo mais frágil da trama romanesca simbolicamente apresentada nesse texto machadiano – vem do pesquisador Schwarz (2008, p.140), que afirma:

No conjunto, os romances da primeira fase exploram os dilemas do homem livre e pobre numa sociedade escravista, onde os bens têm forma mercantil, os senhores aspiram à civilização contemporânea, a ideologia é romântico-liberal, mas o mercado de trabalho não passa ainda de uma hipótese no horizonte. Se não há como escapar às relações de dependência e favor, ainda conhecendo o seu anacronismo histórico, existiria algum modo de lhes evitar o efeito humilhante e destrutivo?

O pesquisador prossegue no mesmo assunto, quando explicita em *Ao vencedor as batatas* (2007, p. 132) o seguinte raciocínio:

[...] de um lado, a área que tendia a ordenar-se conforme ligações de interesses, de outro, os setores articulados por via de associações morais. A presença destes princípios opostos de organização das relações sociais permitiu que fosse levada ao extremo a assimetria do poder, nada limitando a arbitrariedade do mais forte e reforçando a submissão do mais fraco.

Filha bastarda, a jovem, com dezesseis anos de idade, contará com o veredito dos ricos parentes, a fim de adentrar no meio destes. Estácio, com a morte do pai, recebe plenos poderes, que não se restringem ao fator econômico, mas representam a ideia de que ele carrega consigo o prestígio de um nome, e a jovem depende do seu desejo em tê-la ali. Estácio reproduz sem conflitos a vontade soberana do patriarca, porém Helena não deixa de encontrar resistência nos demais participantes do convívio na propriedade familiar. A suprema vontade do finado atinge até mesmo Dona Úrsula, cuja oposição se dá por uma visada moralista, ao colocar a situação em termos: “[...] Helena seria filha de um encontro fortuito, ou nasceria de algum afeto irregular embora, mais verdadeiro e único?” (Assis, 1994, p. 6). Schwarz explica o ponto moralista que levantamos aqui do

seguinte modo: “Machado se filiava à estreiteza apologética da reação europeia, de fundo católico, e insistia na *santidade das famílias* [...]” (Schwarz, 2007, p. 83). A narrativa gira em torno do núcleo familiar, ligado a um paternalismo conservador e conformista, cujo fim último, de acordo com o pesquisador, está relacionado à dignidade da pessoa. Há que se considerar tal afirmação, contudo desejamos tratar a questão conformista considerando também questões ideológicas e sociais ali representadas. Dr. Camargo, amigo do clã, é quem focaliza a questão do reconhecimento filial em termos monetários: “Aconteceu o que eu previa, um erro, disse ele. Não houve lacuna, mas excesso. O reconhecimento dessa filha é um excesso de ternura, muito bonito, mas pouco prático. Um legado era suficiente; nada mais” (Assis, 1994, p. 7). O reconhecimento não teria apenas implicações morais, mas também econômicas, na medida em que atingiria de modo direto os interesses de terceiros, como é o caso da filha de Camargo, com quem Estácio virá a se relacionar. Isso posto, podemos concluir que, a fim de que possa se manter “viva” no contexto no qual será inserida, a jovem precisará equilibrar sua postura dentro dessas duas forças.

Voltemo-nos agora à heroína em questão. Iniciamos destacando a noção de que, para a jovem, a paternidade e o possível reconhecimento nascem de uma mentira, na medida em que existe a consciência por parte da protagonista de que ela, na verdade, não possui laços sanguíneos com o abastado protetor, a quem recebeu como pai, o que torna sua situação de dependente ainda mais vulnerável. Sendo já órfã de mãe, e tendo um pai biológico, Salvador, cuja condição financeira e social beira a penúria e a miséria, Helena parte para um jogo, o qual, a nosso ver, liga-se aos demais pela manipulação entre a sedução – que pode ser contemplada desde seus aspectos físicos até suas habilidades como os cuidados com enfermos – e a submissão imposta socialmente, também nos níveis mais profundos. Assim é descrita a personagem: “Não exigiria a arte maior correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto” (Assis, 1994, p. 12).

Ao contrário do que ocorre com a protagonista do romance inglês por nós anteriormente analisada – cujo apagamento e silêncio eram evidentes – nesse romance, a recém-acolhida precisa a todo instante se fazer presente e ser lembrada pelos que a mantêm, sendo a conquista do afeto familiar uma necessidade imediata e não o último dos degraus alcançados como no primeiro romance.

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não nos referimos à magnífica voz de contralto, nem à correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, — não humilde, mas digna, — conseguia polir o áspero, atrair os indiferentes e domar os hostis (Assis, 1994, p. 16).

Os aspectos de sedução de Helena, apesar de num primeiro momento parecerem estar relacionados às suas habilidades femininas, na verdade funcionam mais como um aparato⁷ de dominação aos considerados hostis à sua presença, uma espécie de adorno, dentro da narrativa machadiana. Ao ter reconhecidas tais habilidades, percebemos que elas servem para, inicialmente, não depreciar ainda mais o fato de ser uma parte ilegítima dos Vale e para alcançar a quem não havia convencido dentro da perspectiva de dignidade a essa altura. Talvez não seja forçado dizer, como afirmou Schwarz (2007, p. 11-12) que, ao demonstrar ser o Brasil um país cujas ideias europeias, quando aqui “colocadas”, caminham fora do lugar – podendo ser essa também uma espécie de simbologia, uma vez que, ao dotar Helena como sendo uma jovem repleta de préstimos, os quais em nossa sociedade escravocrata não dava lugar de vazão e que, portanto, tais possibilidades de exercer conhecimentos eram reduzidas a quase zero – chegando, também, a parecer um deslocamento estético (caricato). Ter uma exímia pianista e uma falante fluente de línguas (aos moldes das heroínas dos romances franceses e por que não dizer ingleses, conforme objetivamos destacar dentro do romance Austeniano), no Andaraí, em certa medida nos faz refletir acerca de um possível recorte desse modelo europeu de conduta feminina, cuja funcionalidade real em nosso contexto social beira o estranhamento, transformando tais características em uma imagem idealizada da figura feminina.

⁷ Situação semelhante é vista no capítulo sexto no qual ocorre um diálogo em torno da leitura de romances por parte da jovem. Os romances ali referidos, *Paulo e Virginia* (1788), do escritor francês Bernardin de Saint-Pierre e *Manon Lescault* (1730), do escritor Antoine-François Prévost, aparecem na obra machadiana como um adorno, uma vez que Helena faz uso delas a fim de atingir o objetivo de demonstrar seu desejo de realizar um passeio a cavalo, sendo que para isso precisa trafegar por diversos assuntos, incluindo a geometria. Novamente, ficamos sem saber o quanto cada uma dessas obras, ao serem apenas pinceladas, poderiam demonstrar o real conhecimento da protagonista machadiana, que também, nessa ocasião, vê-se tentando esquivar-se de uma possível desaprovação da escolha da leitura na medida em que ela mesma descreve uma delas como inadequada para solteiras.

Todavia, a fim de que consigamos compreender de que modo as faces de Helena vão sendo construídas, precisamos colocar a questão a partir de seus primórdios. Um primeiro passo pode ser dado, a partir do que expressa o teórico Sidney Chalhoub:

A chave de *Helena*, o romance, é a ambivalência de Helena, a personagem: ela está no interior da ideologia senhorial porque possui gratidão e porque conhece e manipula bem os símbolos e valores que constituem e expressam tal ideologia; ela está fora das relações paternalistas devido ao fato de que consegue relativizá-las, e logo percebê-las claramente enquanto poder e, no limite, força ou imposição (Chalhoub, 2003, p. 28).

Socialmente, a problemática familiar da jovem se inicia antes mesmo de sua chegada à residência de Estácio. A contradição entre o amor de sua mãe Ângela e Salvador já aponta ser um primeiro passo nesse processo de dependência e, posteriormente, a escolha da personagem Ângela para o primeiro cônjuge, em prol de garantir uma condição mais favorável de vida a ela e à filha. Salvador, o pai biológico da protagonista, cujos rendimentos seriam provenientes de trabalhos diversos e de baixa renda, é obrigado a partir repentinamente, deixando-as solitárias, a fim de atender ao chamado de sua parentela. A mãe, percebendo o caráter de miséria em que ficariam na ausência do esposo, rompe com seus impulsos românticos e acaba se envolvendo justamente com o conselheiro a quem narra uma história na qual se passa por viúva. Vemos nascer o jogo de interesses do dependente e seu protetor, sendo essa uma escolha de fundo certamente econômico, já que a mulher está em busca de subsistência. Essa busca por proteção garante a ambas a sobrevivência necessária e, tão logo Helena cresce, é encaminhada a um colégio interno, onde passa a viver até sua ida ao Andaraí. Os mecanismos de proteção ali encontrados fazem com que a menina precise sempre se articular entre o amor a seu pai – com quem mantém contato por meio de cartas – e seu protetor “caridoso”, o pai de Estácio.

A condição de subalternidade vem demarcada até mesmo em relação à possibilidade ou não de se ter algum acesso à educação. Como seria o conselheiro seu provedor, ele teria em suas mãos as escolhas de como tudo seria conduzido. Quem nos ajuda a reforçar tal argumentação é Emília V. da Costa, ao constatar a situação da mulher, afirmando o seguinte:

A condição social em que vivia a mulher: de submissão nas classes médias e de miséria nas camadas mais populares, a carência de leis protetoras da

maternidade, o fato de viver a mulher cercada de proibição legal ou convencional do acesso a determinadas carreiras (Costa, 1963, p. 42).

Sendo a pessoa desprovida de recursos monetários e não havendo possibilidade de manutenção por trabalho assalariado, o dependente passa a criar vínculos com os que lhe tragam as provisões. Ao conviver com Estácio, o que percebemos é apenas a transferência de poderes entre os Vale, quando o assunto é a manutenção em sociedade de pessoas dependentes como Helena. Contudo, esse contexto de subalternidade não se reduz à figura feminina, como muitos podem vir a pensar. Outro personagem, Mendonça, também sobrevive graças aos recursos de uma abastada parenta, passando, com seu auxílio financeiro, um período em terras europeias.

Voltemo-nos agora, mais precisamente, à análise da relação que é construída entre os moradores do Andaraí. Começamos com algumas peculiaridades ligadas à dona Úrsula. Conforme aponta o texto, a sua presença é considerada uma intromissão, na medida em que, para a velha tia, os ideais religiosos pairam como medidas de julgamento da senhora. Vejamos um dos momentos em que tal rejeição e a necessidade de submissão ficam mais explícitas:

— Oh! ainda não é minha tia! interrompeu Helena. Há de sê-lo quando me conhecer de todo. Por enquanto somos estranhas uma à outra; mas nenhuma de nós é má.

Estas palavras foram ditas em tom de graciosa submissão. A voz com que ela as proferiu, era clara, doce, melodiosa; melhor do que isso, tinha um misterioso encanto, a que a própria D Úrsula não pôde resistir (Assis, 1994, p. 13).

Essa é a ocasião em que a jovem, ansiando conhecer a propriedade, busca conquistar o interesse de um dos detentores de poder, contudo tal comportamento expressa a plena consciência da heroína do seu lugar dentro do esquema senhorial. Ela reconhece que, por ser dependente, precisa criar oportunidades para que sua “vontade” seja semelhante e articulada e assim receber do senhor o aval para as tomadas de atitude. Ser dependente simboliza quase que imediatamente viver da boa vontade daquele de quem se depende. A garota procura garantir esse sucesso, a partir da observação dos hábitos de todos da casa, para com isso poder chegar ao objetivo final. No caso desse trecho, vendo a primeira recusa da senhora em acompanhá-la, Helena reconhece a necessidade de atrair sua atenção de outra maneira, permanecendo ao seu dispor, a fim de ser para a tia a leitora do texto que vinha sendo silenciosamente lido até aquele instante. A pronta recusa à sua atitude servil, por parte da tia, faz com que a jovem demonstre em

sua fala com Estácio a noção de que existe a necessidade de conquistar a confiança daquela a quem havia oferecido seus préstimos.

No entanto, podemos ainda interpretar a questão da recusa ao oferecimento da leitura em um nível mais simbólico na medida em que, ao fazê-lo, a jovem imprimiria a ótica do subordinado ao emprestar seu tom e seu modo de entregar essa leitura à tia. Percebemos que dona Úrsula julga ter atrelado aos seus olhos e não aos seus ouvidos a capacidade de leitora, permitindo-nos crer que a maneira interpretativa da senhora ainda seja mais fortalecida quando comparada com a sua capacidade de ouvir os distintos de sua realidade. A ótica aqui representa justamente a supremacia de toda a ideologia senhorial; a voz de Helena somente é ouvida e aceita quando e se estiver em estágio de graciosa submissão. Caso a leitura fosse efetuada por Helena, haveria simbolicamente a colocação da postura do agregado no centro da lógica; o que ocorre, no entanto, é justamente o oposto, garantindo assim a manutenção da visão senhorial, sendo este alguém incapaz de visualizar o mundo a partir de uma outra “leitura”, ou seja, a realidade de outra camada social, de compreender e estabelecer uma realidade fora do círculo da dependência para os agregados o (a) senhor(a), acostumado(a) a entender todos os acontecimentos a partir de seu ponto de vista, sendo esta inclusive legitimada pelo esquema da sociedade. O romance de Machado, portanto, estabelece tais relações de modo conformista, atrelando, de acordo com Schwarz, a bondade e a maldade entre os personagens mencionados, o que, ainda de acordo com tal pesquisador, serve como uma máscara de disfarce contra as reais noções de exploração, desigualdade e opressão. Leiamos:

Assim, veremos que literariamente a ambiência católica faz ressaltar no paternalismo os aspectos que, segundo Machado, ela deveria coibir: a opressão, o desrespeito, a venalidade, a desconfiança, a permanente disposição à violência etc. Do ponto de vista da secularização [...] (Schwarz, 2007, p. 119).

A aceitação e bondosa recepção de Estácio não representa menos do que já estamos argumentando, uma vez que tais atitudes só são reproduzidas até que seus interesses não fossem afetados. Escolhemos como fonte de análise outro momento, a suposta tentativa de enlace matrimonial entre o amigo Mendonça e a heroína. A essa altura da narrativa, vemos a jovem sendo pressionada por Dr. Camargo, cujo plano é o de ter sua única filha casada com Estácio. Porém, com a recusa do rapaz em promover rapidamente tal matrimônio, o médico, sob a pena de revelar não ser ela filha do

conselheiro, exige que esta crie mecanismos a fim de convencer o irmão justamente do contrário. Uma das medidas por ela tomadas é a de se deixar envolver amorosamente com Mendonça. A aliança entre os dois dependentes não será encarada com bons olhos pelo apaixonado irmão. Ao leitor, tal repulsa parece estar atrelada somente ao fato de existir, por parte do rapaz, uma paixão incestuosa; todavia, as camadas mais profundas do texto machadiano revelarão que tal impedimento parte também da perspectiva ideológica, uma vez que, em diálogo com o amigo, o rico jovem irá demonstrar claramente que há um fator monetário. Assim como sua própria vontade de senhor, o qual se impõe sobre todas as demais, vemos que Estácio inicia sua conversa com o padre ditando motivos frágeis para tal impedimento e na medida em que percebe a presença do possível noivo, usa do discurso implacável contra “seu crédito”, fazendo com que haja assim um recuo da parte do colega. Coagido, Mendonça pouco argumenta em seu favor e, resignado, parece aceitar essa imposição daquele cujo poder é a medida do sistema paternalista brasileiro do século XIX, a qual estamos justificando ao longo da nossa análise literária “Minha opinião é que Helena está ainda muito menina. Mas não é só essa, nem é a principal; o voto, em todo caso, é a favor do casamento. A principal razão é o teu próprio crédito” (Assis, 1994, p. 91).

A própria Helena consegue perceber que o motivo para tal impedimento está atrelado à possível herança da família, ao sugerir então “abrir mão” em nome desse casamento digno o qual ela poderia obter. Afirma a protagonista acerca de sua condição: “— Se ele insistir, vencê-lo-ei, ou por um modo ou por outro. Uma moça que quer ser noiva, vale por um exército; eu sou um exército: “—Muito bem! Contudo, sua dignidade[...]”

“[...]— Oh! em último caso abro mão da herança.” (Assis, 1994, p. 91).

Com isso, o segredo é revelado e nada mais se concretiza. A heroína cai adoecida em razão de ter tomado uma friagem acompanhada de chuva e o desfecho se dá com sua morte. Contudo, antes de discutirmos esse desfecho, devemos observar que a protagonista, embora se intitule como um exército, tenta a todo instante ser sua própria força protetora e enquanto procura meios de sobrevivência também precisa proteger a si mesma, evitando entrar em confronto direto com os interesses de seus “protetores” Sua posição na família Vale nunca deixará de ser solitária e frágil e, ainda que esteja ali no seio familiar, usufruindo de alguma dignidade, ninguém sairá em sua defesa quando tudo

já estiver esclarecido com o relato de seu pai Salvador. O que vemos é apenas uma curiosa tentativa de proteção vinda do escravo Vicente, que tão pouco pode fazer por si próprio, uma vez que está em posição de total descrédito por ser um escravo. A ligação entre os elos mais fracos da sociedade brasileira, aqui representados por esses dois personagens, reforçam o caráter de abandono da sociedade, sem qualquer possibilidade de ascensão social ou defesa para as referidas classes de Vicente e Helena.

Revelado o conflito acerca da paternidade, vemos o texto machadiano terminar com sua morte. Tal simbologia segue por duas vertentes: a primeira é a ideia de que, com sua morte, a personagem tem a oportunidade de manter minimamente sua dignidade como pessoa, preservada diante daqueles com quem, por um período, apresentou-se como parenta próxima. A segunda e talvez até mais profunda, que se encaixa com o raciocínio o qual temos buscado desenvolver, seria a de que sua morte traz à tona a perspectiva de que o dependente não possui nesse momento outra opção a não ser a de ser mantido por outrem. Helena morre, pois os constrangimentos do favor são insuportáveis e é preciso manter decoro religioso e tradição. Ao morrer Helena, morrem também as possíveis perspectivas ou ambições de que haja um lugar em sociedade para esse agregado – lugar diferente do que lhe cediam – do que vem sendo praticado como norma até então. Antiliberal é a visão de Machado, uma vez que a heroína não deixa Andaraí para viver por conta própria e também não observamos a concretização do amor impossível. A morte parece, em certa medida, ser a resposta possível para esses impasses que encobrem um ao outro, ditados pelo livro entre a busca pela santidade e dignidade da pessoa e a questão de subordinação do dependente, ali presentes, sem a existência de conflitos, com a pretensão de mudança entre as partes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as diferenças e peculiaridades de cada texto literário, esperamos ter conseguido tratar as questões de dependência, vividas por duas heroínas, Fanny e Helena. Apesar de existir uma aproximação temática, vimos que cada trabalho ficcional possui marcas sociais as quais estão sendo simbolicamente representadas. Em *Mansfield Park*, procuramos demarcar a ascensão em torno dos poderes alcançados pouco a pouco por personagens burgueses, cuja promoção nesse texto literário pode ser vista a partir da

política do livre comércio em território inglês. Abrimos a discussão ao articular duas vertentes ideológicas com as quais a protagonista inglesa compartilha a fim de se tornar um modelo dentro do século XIX, a saber, a combinação entre os ideais religiosos (modelos de conduta), e a noção de iluminação do indivíduo por meio da busca por conhecimento.

Apresentamos, em contrapartida, como as marcas sociais, articuladas por Machado de Assis, dão ao romance *Helena* as medidas de um país o qual mascara, por meio do ideário católico e a dignidade pessoal, o real conflito entre homens livres, cuja independência não acontece, por não haver meios sociais, políticos e econômicos que garantam a sua separação dos senhores, cuja riqueza se encontra concentrada em suas mãos, graças ao trabalho escravo e a posse de grandes montantes de terras. As simbologias literárias ali colocam a protagonista em necessidade constante da busca da concessão dos poderosos familiares.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. Tradução: Adriana Sales Zardini. São Paulo: Landmark, 2009.

BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the war of ideas*. Oxford: Claredon Press, 1990.

BYRNE, Paula. Manners. In: TODD, J. (ed.). *Jane Austen in context*. 4. ed. Nova York: Cambridge University Press, 2010. p. 297-305.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, Emília.Viotti da. *A Concepção do amor e a idealização da mulher no romantismo*. Revista *Alfa*, Marília, v.4 p.29-56, 1963.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema: a formação do estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. O Gume da ironia em Machado de Assis e Jane Austen Revista *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro V.7, n.14, p.145-162, dezembro 2014.

Recebido em: 27/04/2024

Aceito em: 03/02/2025

Camila Cano Caporale: Doutora e Mestre em Estudos literários pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit). Possui interesse por questões relacionadas ao estudo literário, inglês dos séculos XVIII e XIX especialmente, os estudos relacionados a autora Jane Austen e todo o cenário feminino pertencente ao período em questão. Possui graduação em letras-inglês pela Universidade Metodista de Piracicaba (2010). Participou, do programa de intercâmbio, (Universidade Metodista de Piracicaba / Marietta College) como aluna selecionada, (bolsista) cursando semestre acadêmico nesta Universidade norte-americana, também em 2010. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em ensino de língua inglesa (EFL) e suas respectivas literaturas.

A voz no audiolivro: *performance*, construção estética e metalepse literária

The voice in the audiobook: performance, aesthetic construction and literary metalepsis

Renan Luis Salermo

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

renan.luis.salermo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-4451-3704>

Diana Navas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

dinavas@puc.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-4516-5832>

RESUMO

No contexto midiático mais recente, identificamos a popularidade conferida aos recursos em áudio. Podcasts, ferramentas de audiodescrição e audiolivros são alguns dos formatos que atualmente ganharam presença nas interações sociais, levando-nos a questionar a maneira como recursos sonoros estão movimentando as vivências e gerando renovadas práticas de linguagem. Localizados nesse cenário, neste trabalho, propomos uma investigação sobre o audiolivro literário, verificando as características de linguagem do audiolivro, sobretudo a partir dos estudos da voz em *performance*. Para esta análise, recorreremos às investigações da voz em *performance* a partir de Paul Zumthor (2018), para, em seguida, verificar como essa voz ganha corpo (Barthes, 1990) e é capaz de provocar situações de metalepse literária (Genette, 1995).

Palavras-chave: Literatura; Audiolivro; Voz; *Performance*.

ABSTRACT

In the most recent media context, we identify the popularity attributed to audio resources. Podcasts, audio description tools, and audiobooks are some of the formats that have currently gained presence in social interactions, leading us to question how sound resources are shaping experiences and generating renewed language practices. Within this scenario, in this work, we propose an investigation into the literary audiobook, examining the language characteristics of the audiobook, especially from the studies of voice in performance. For this analysis, we draw on investigations of voice in performance from Paul Zumthor (2018), and then verify how this voice gains body (Barthes, 1990) and is capable of provoking situations of literary metalepsis (Genette, 1995).

Keywords: Literature; Audiobook; Voice; Performance.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o contexto midiático e digital tem determinado diferentes práticas sociais, gerando principalmente renovadas experiências de sentido. A rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação e a ampliação do acesso à internet criaram um ambiente no qual muitas interações acontecem de forma virtual, da mesma maneira que movimentam novas experiências com as linguagens e seus hibridismos.

Nesse contexto, a interação artística e literária vem sendo diretamente impactada por essas mudanças. Serviços de *streaming*, vídeos *on-demand* e bibliotecas digitais são exemplos de como o avanço da tecnologia tem se mostrado capaz de revigorar algumas das práticas culturais como ir ao cinema, ler um livro no formato impresso ou vivenciar uma contação de histórias.

No que diz respeito às experiências literárias, a transformação digital não só alterou práticas já consolidadas, como também gerou novos formatos de leitura literária. Antes fortemente presente nos livros físicos, a leitura agora se espalha por *e-books*, livros *apps*, *blogs* literários, audiolivros etc. Esses formatos, adequados de acordo com as exigências dos dispositivos digitais, promovem diferentes interações com a literatura e ampliam as experiências daquilo que é considerado ler uma obra literária (Frederico; Cardoso, 2024).

Dentro desse amplo cenário da literatura digital, verificamos que a popularização da literatura sonorizada e a recepção dos audiolivros é uma das formas de vivenciar uma experiência de leitura literária a partir de novas roupagens que são apresentadas pelo espaço midiático digital.

O audiolivro literário é uma versão sonorizada de um livro para ser ouvido e não lido com os olhos (Have; Pedersen, 2021). Disponível para *download* ou tocado diretamente em plataformas de *streaming*, esse formato oferece uma maneira de ter contato com literatura por meio de uma voz que narra ou, em alguns casos, ouvindo uma voz acompanhada de uma paisagem sonora. Muito conhecido no contexto de pessoas com dificuldades de leitura, com dislexia ou deficiência visual, os audiolivros garantem uma

alternativa inclusiva de acesso à literatura e à informação, ganhando mais popularidade no contexto digital e midiático, mas não sendo originário desse meio.¹

De maneira geral, a integração dos audiolivros no ecossistema das mídias digitais é um reflexo das características desse espaço, bem como do crescente acesso aos recursos em áudio que são potencializados pelas tecnologias. Assim, as plataformas digitais não apenas facilitam a distribuição e o consumo de audiolivros, como também expandem o alcance dos conteúdos literários para diferentes perfis de leitores.²

Essa inovação que envolve o audiolivro amplifica a maneira como as pessoas interagem com a literatura, proporcionando uma prática de leitura que movimenta outros sentidos e percepções. Como é um recurso sonorizado, o audiolivro é também conhecido como um formato de leitura que pode ser experienciado enquanto se realiza outras atividades, como dirigir, praticar exercícios físicos ou realizar tarefas domésticas.

Ainda do ponto de vista do formato, no Brasil, os audiolivros são narrados por locutores profissionais, dubladores, autores, jornalistas, atores e atrizes. Por conta do avanço da tecnologia, os audiolivros podem ser baixados ou transmitidos via tocadores em *smartphones*, computadores e *tablets* ou outros aplicativos e aparelhos especializados. No geral, esses dispositivos permitem que os usuários ajustem a velocidade da narração, façam marcações e anotações entre os segundos, e sincronizem o progresso da leitura.

Entre os fatores mais marcantes do audiolivro literário, a voz é o elemento responsável por conduzir toda a história e veicular os sentidos construídos por esse texto. Com isso, além da tarefa de contar a história, a voz que narra também envolve o leitor

¹ O audiolivro tem suas origens na década de 1930, quando a *American Foundation for the Blind* começou a produzir livros gravados em discos de vinil para pessoas com deficiência visual. Esses primeiros audiolivros, conhecidos como "Talking Books", eram distribuídos para veteranos de guerra cegos e outras pessoas com deficiência visual, permitindo-lhes acesso à literatura de uma forma que antes não era possível. Com o avanço da tecnologia, o formato evoluiu, passando por fitas cassete nos anos 1970 e 1980, CDs nos anos 1990, até chegar aos arquivos digitais e plataformas de *streaming*. Essa evolução tecnológica não só ampliou o acesso aos audiolivros, mas também diversificou os públicos e os contextos de uso, tornando o formato uma opção popular para leitores de todas as idades e interesses.

² De acordo com pesquisa realizada pela APA – Audio Publishers Association –, vemos um crescimento de 53% no consumo de audiolivros nos EUA em 2023. A maioria dos ouvintes de audiolivros são jovens, 57% entre 18 e 44 anos. Do ponto de vista do mercado de audiolivro, crianças e familiares representam uma fatia significativa de consumidores. Entre os ouvintes, o número de pais que têm filhos ouvindo audiolivros não recuou depois da pandemia, 56% dos pais ouvintes de audiolivros dizem que ouvem com seus filhos. Esse número, embora inferior aos 61% medidos em 2022, ainda é significativamente superior aos 35% relatados no estudo pré-pandemia de 2020.

dentro da sequência narrativa e pode enfatizar as marcas subjetivas arquitetadas pelo enredo. Essa voz é a chave para capturar o ouvinte do texto (Schittine, 2022), conduzindo toda experiência sensível de ouvir um audiolivro pelos segundos, minutos e horas.

De acordo com Maria Carvalhosa (2024), do ponto de vista da produção do audiolivro, é preciso buscar uma voz que influencie a leitura da maneira mais positiva possível, ou seja, é essencial que a voz gere uma outra forma de ler. Nesse sentido, a entrada da voz precisa arquitetar uma forma “incrível e espetacular” (Carvalhosa *apud* Maruchel, 2024) do ouvinte mergulhar na história.

A partir desse quadro, neste estudo, propomos uma investigação sobre a força expressiva da voz dentro do audiolivro. Ao longo da análise, pretendemos desvelar o funcionamento da voz nesse formato, discutindo os sentidos que lhes são intrínsecos. Para isso, propomos uma análise das fronteiras entre a voz e o corpo que a recebe (Zumthor, 2018), identificando a presença do corpo da voz (Barthes, 1990) como responsável por provocar possíveis experiências de metalepse (Genette, 1995) dentro do campo literário.

A VOZ NO AUDIOLIVRO: ENTRE UM GRAVE ESTÉTICO E UM AGUDO ENVOLVENTE

Abrir o tocador de audiolivros, ir em busca do título literário que mais interessa, conectar os fones de ouvido e/ou aumentar o som, apertar o *play* e, novamente, ajustar o volume do som para gerar conforto com o timbre e a intensidade da voz e começar a ouvir os segundos iniciais da história que está sendo narrada. Ficar sabendo quem narra, qual é a produtora e o estúdio responsável por aquela produção. Essa é a descrição de uma cena hipotética que abre a experiência de ouvir um audiolivro.

Ao navegar pelo tocador e escolher a leitura desejada, o leitor tem em suas mãos o poder de não só escolher o título, como também pode realizar ajustes nos dispositivos eletrônicos que conferem uma posição ativa durante a preparação para ouvir um audiolivro. A partir do momento em que a história passa a ser tocada, é a voz do locutor que guia a experiência literária, oferecendo ao ouvinte uma sonoridade pulsante (ou não) que desperta a atenção (ou não) com o avançar dos segundos, minutos e, no limite, horas.

Ao enunciar o audiolivro, a voz que narra coloca em funcionamento diversos recursos sonoros para produzir um enunciado de acordo com uma condição de produção

específica. Segundo Benveniste (1989), toda a enunciação é um ato único no qual o enunciador deve realizar escolhas e produzir enunciados que são determinados pela enunciação.

A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. [...] É preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é o nosso objeto. *Esse ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta.* A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Deve-se considerá-la como o fato do locutor, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação (Benveniste, 1989, p. 81, grifos nossos).

Entre as tessituras da voz que produz o audiolivro, podemos reconhecer que o locutor e toda a equipe de produção realizam as escolhas de timbre, de velocidade, de entonação e de força expressiva da voz, assim como o uso de ruídos, a entrada de paisagens sonoras, a presença de um ou vários narradores etc. Dessa maneira, ao enunciar um audiolivro, as escolhas enunciativas da voz oferecem uma intensidade que lhes marca a sua presença/ausência dentro do formato, ao mesmo tempo que determina a pulsação que reverberará na recepção da obra.

A voz que entra no audiolivro não apenas comunica o que está no texto, mas marca fisicamente as experiências de sentido, tornando-a mais intensa na presença sensorial do ouvinte. Do ponto de vista da recepção, as escolhas sonoras da voz que enuncia são capazes de provocar um acontecimento muito mais físico e sensorial do que apenas intelectual daquilo que está sendo narrado. No audiolivro, a voz que narra pode inserir uma outra camada sensível para o enredo da história, gerando uma nova experiência literária.

Nessa direção, o acontecimento da voz no audiolivro assemelha-se a definição de *performance* e de poesia para Zumthor (2018). Segundo esse medievalista, a *performance* tem em sua natureza uma percepção intensa e única devido à alta pulsação da presença do interlocutor que comunica e faz presente a literatura por meio do seu corpo e da sua vocalização.

A performance é então um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma das marcas do discurso poético (do "literário") é seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. (Zumthor, 2018, p. 47, grifos nossos)

Tal qual a experiência performática em Zumthor (2018), a voz que narra o audiolivro tem o potencial de marcar a sua presença no formato e exigir que o ouvinte se volte para a obra com atenção aos sons que estão sendo emitidos. No ato de ouvir um audiolivro, o receptor encontra-se marcado por uma presença e uma chamada vocal que o torna participante da *performance* por meio de um ouvido ativo, de um corpo vivo e de uma atenção àquilo que está sendo enunciado. A posição de ouvinte como participante da experiência performática exigirá não só um ouvir, mas uma posição de entrega para ser guiado pelas escolhas vocais que compõem o audiolivro literário.

Nessa direção, ao ouvir uma voz no audiolivro, o ouvinte encontra-se posicionado distante de um uso utilitário da voz em uma prática de apenas trocar mensagem via oralidade. Marcada pela intensidade, a voz no audiolivro é caracterizada por meio da intensa presença dos sons que são emitidos por seu locutor, sendo definidora de toda a experiência estética com esse formato. Logo, do ponto de vista da recepção, a voz no audiolivro não apenas comunica os sentidos do texto, mas lhes assegura uma experiência literária com intensidade de presença que constrói uma escuta sensível e cativante.

No contexto brasileiro, podemos verificar que a voz que conduz a experiência literária pelo audiolivro, em sua grande maioria, atualiza o texto escrito na versão de livros ou *e-book*, reconstruindo esse texto. Com um intervalo de tempo entre a publicação do livro e a sua versão em audiolivro, observamos que, em muitas vezes, a produção do audiolivro é pautada na tentativa de atualização do livro para o mercado editorial (Schittine, 2022). Sendo assim, a voz assume centralidade nessa nova experiência de sentido.

Um exemplo desse acontecimento é o audiolivro *Um garoto chamado Rorbeto*, lançado em 2020. Fruto da parceria entre a editora Melhoramentos, a *Bookwire* Brasil e o estúdio *Sputnik Phonograms*, esse audiolivro é uma adaptação do livro homônimo publicado em 2005 e ganhador do prêmio Jabuti em 2006.

Figura 1 - Audiolivro *Um garoto chamado Rorbeto* (2020), de Gabriel o Pensador



Fonte: Tocador de audiolivros da Árvore Livros.

Um garoto chamado Rorbeto tem por volta de 14 minutos de duração, é narrado pelo próprio autor, Gabriel o Pensador, e conta com paisagem sonora assinada por Pedro Milman. Direcionado para o público infantil, o texto é carregado de rimas, de vocabulário informal e de um tom coloquial. Aproveitando dessas características textuais, a voz que narra o audiolivro confere um ritmo que faz um uso produtivo das rimas com o apoio de um timbre humorístico e acalentador. Da mesma maneira, a paisagem sonora desenha alguns aspectos irreverentes do texto (minutos iniciais do audiolivro, quando o enredo apresenta o nascimento de Rorbeto e alegria da família com a sua chegada) e reforça outros momentos bucólicos da história (meio e final do audiolivro, quando Rorbeto vai viver na zona rural e ter uma infância recheada de diversão junto da natureza).

Com um enredo envolvente, o audiolivro narra a história de Rorbeto, um menino que tem seis dedos e passa a ter vergonha disso. O garoto acredita que isso é errado, assim como o pai acha que errou ao registrá-lo com esse nome. Ao longo da história a diferença vai sendo notada por todos (colegas, professores e familiares) e a aceitação vem junto com esse convívio.

Esse audiolivro é um exemplo de publicação que aproveita dos recursos naturais do audiolivro (voz e sons) para reconstruir a experiência literária em um intervalo de mais de 10 anos da publicação do livro. E não faz apenas isso. Aproveitando das mudanças do

espaço digital e dos avanços da internet vividos nesse intervalo de tempo, a proposta do audiolivro disponibiliza a voz que narra nos mais recentes espaços de circulação de histórias, como as plataformas de *streaming*, tocadores digitais e outros dispositivos tecnológicos.

Por esse caminho, do ponto de vista do consumo do audiolivro, podemos entender que a voz é capturada, preparada e veiculada por meio de aparelhos eletrônicos, sem presentificar a pessoa que veicula a voz. Ao disponibilizar o audiolivro em um tocador, é ofertado ao ouvinte uma experiência literária com a voz em estado virtual, que está sujeita ao *play*, pause, mudança de volume e de velocidade de escuta do ouvinte, mas não vem acompanhada da pessoa que diz. Assim, os ouvintes conseguem selecionar o audiolivro e realizar ajustes tecnológicos para ouvir essa voz, longe da presença física de quem enuncia.

Nesse quadro, Zumthor (2018) sinaliza as perdas da voz que são geradas pelos meios eletrônicos. Ao afastar o corpo de quem diz daquele que ouve, a voz acaba perdendo camadas de sentido da experiência performática da linguagem.

Segundo Zumthor (2018),

Os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais são comparáveis à escrita por três de seus aspectos:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. pela sequência de manipulação que os sistemas de registros permitem hoje, os media tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto (Zumthor, 2018, p. 15)

Sabendo que o digital é muito mais capaz de popularizar uma experiência estética com a voz, chegando em um número maior de pessoas, não podemos deixar de considerar que a voz veiculada pelos dispositivos tecnológicos acaba abolindo a presença de quem diz, abrindo espaço para uma experiência vocal menos performática. Diante dessa situação, questionamos: como a voz veiculada por dispositivos eletrônicos é capaz de manter uma força performática? De que forma a voz no audiolivro literário assegura uma intensidade estética que mobiliza o ouvinte? Qual é a experiência ou o grau de experiência performática da voz no audiolivro?

Diante desses questionamentos, não nos resta dúvidas de que a voz no audiolivro tem o potencial de mobilizar uma força estética por meio das escolhas enunciativas que

fazem o ouvinte envolver-se com a história. Pelo caminho da voz com intensidade e pulsação estética, mas sem a presença de um corpo físico, abre-se um espaço de interlocução entre a voz no audiolivro e a força expressiva da voz nas canções.

Se compararmos esses dois estados de voz, audiolivro e canção, em ambos os formatos a voz se materializa esteticamente passando pela gravação, produção e veiculação sem a presença física de quem enuncia. É minimamente natural desses formatos a entrega da voz sem a fisicalidade do enunciador e a capacidade de assegurar uma experiência de intensidade artística que não deixa de mobilizar a percepção estética do ouvinte.

Logo, ainda que exista um distanciamento geográfico entre quem diz e quem ouve, tanto na canção como no audiolivro, a voz carrega elementos que conferem uma característica de presença, um corpo que é criado *na e pela* própria voz. Paradoxalmente, o apagamento do corpo físico de quem enuncia abre oportunidade para a voz tornar-se corpo e ganhar uma presença que acontece pelas escolhas de dicção e de sua organização enunciativa.

Assim, a voz no audiolivro vem marcada por uma experiência de ganhar corpo e de ser capaz de pulsar esteticamente a partir de sua própria construção enunciativa, tornando-se única. De acordo com Barthes (1990), o grão da voz é o elemento capaz de corporificá-la, levando-a até o limiar entre a linguagem e a música.

O “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; *sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem)*. O canto deve falar, ou melhor, escrever, pois o que é produzido ao nível do *geno* canto é, em suma, *escritura*. (Barthes, 1990, p.242, grifos nossos)

Assumindo esse lugar de uma voz com um corpo que é carregada de elementos físicos e com uma presença artística, podemos constatar que toda a presença ausência no audiolivro está a depender da voz. Cabe ao “grão da voz” (Barthes, 1990) mobilizar a atenção estética do ouvinte para o audiolivro, chamando-o para os encantamentos dos sons e convidando-o a penetrar “auralmente” no reino das palavras.

É a voz a responsável por criar a sua presença corporal na interlocução artística com o ouvinte, trazendo-o não só para a posição de um ouvido atento, mas também colocando-o como um corpo vivo e envolvido na experiência estética. Ao ouvir um audiolivro literário, abre-se uma relação entre a voz e o ouvido que ultrapassa a

experiência de ouvir e caminha-se para uma experiência de estar com o outro, a voz, de abrir-se para outro, para a voz, de ser tomado pelo outro, pela voz, e de ser confundido pelo outro, pela voz.

No limite, a experiência de estar diante de uma voz corporificada, mas sem uma presença física do corpo, provoca no ouvinte momentos de projeção enunciativa. Assim, a presença física da voz faz com que o ouvinte esteja inquieto em busca de referência de quem diz e, muitas vezes, projete a figura do enunciador na voz que narra o audiolivro.

Retomando o exemplo do livro *Um garoto chamado Rorbeto* (2020), a voz de Gabriel o Pensador narra essa obra. Ao dar a sua voz para o audiolivro, o artista acaba colocando-a a serviço de um trabalho estético que constrói os sentidos da história. Ao ouvir esse audiolivro, o ouvinte encanta-se com os efeitos da voz e, naturalmente, com o avançar dos minutos da narrativa, parece viver uma epifania, ao projetar o enunciador na voz que narra. A afirmação “É o Gabriel o Pensador falando”,³ acompanhada de um sorriso, deixa evidente a projeção enunciativa, que muitas vezes é transferida do enunciador para a voz em estado de narração.

Assim, mergulhando no universo de encantamento e de sensibilidade gerado pela voz, o ouvinte parece não conseguir aceitar exclusivamente a presença do corpo da voz como parceiro da *performance* literária do audiolivro. Ao ser dominado por uma voz corporificada esteticamente, o ouvinte passa a incomodar-se e a reivindicar a figura de um locutor para a experiência de linguagem do audiolivro.

Como toda obra literária, o audiolivro também é resultado de um trabalho estético, de um refinamento artístico e de escolhas enunciativas para voz. Assim, a voz no audiolivro literário é preparada esteticamente para que se possa construir essa situação de maravilhamento (ou não) de quem ouve. Por esse caminho, é fundamental entender que o audiolivro, enquanto produção literária, ganha uma autonomia e uma presença ficcional a partir da maneira como a voz é alocada no texto. É o "como" a voz foi construída que confere o seu corpo e a sua presença, mas o ouvinte parece não conseguir estar diante de uma presença exclusiva do corpo da voz.

³ Essa é uma cena que vivemos reiteradamente ao participar de momentos de mediação de leitura do audiolivro *Um garoto chamado Rorbeto* (2020). Em quase todos os momentos existe uma busca dos ouvintes para reconhecer a voz e quando associam a voz com o artista e autor do livro parecem atribuir um outro sentido e um outro envolvimento corporal com a história.

Dessa maneira, o corpo da voz no audiolivro é capaz de gerar no ouvinte situações de metalepse literária (Genette, 1995) que borram os limites entre as instâncias do dizer e da narrativa.

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria, fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos. aquele em que se conta, aquele que se conta. (Genette, p. 235, 1995, grifos nossos)

Ao usar a voz como recurso estético para a construção literária, o audiolivro tem em sua própria essência uma abertura para gerar situações de metalepse que ultrapassam os limites entre o mundo "que se conta e o mundo em que se conta" (Genette, 1995). Ao receber o som, o ouvinte busca o outro e, encontrando o outro na própria voz, coloca-se diante de um dilema enunciativo que o faz realizar uma segunda busca, de "quem" disse. Com isso, essa segunda instância que está fora da narrativa torna-se a referência para aquilo que está sendo narrado.

Indo além, esse limite também parece ser o lugar de exploração estética da produção do audiolivro. Ao escolher uma voz jovem para um audiolivro juvenil ou a voz do autor para a narração da versão do audiolivro, o formato coloca-se como um exemplo de exercício literário entre esses mundos. A disposição intrínseca da linguagem do audiolivro guiado pela voz tem a capacidade estética de encantar o ouvinte exatamente por colocá-lo nessa situação de conflito enunciativo, que só poderá ser desvendado ao desenvolver um letramento para o próprio formato.

Por esse caminho, fica evidente como a voz no audiolivro tem o potencial de construir-se esteticamente no texto, provocando situações de *performance*, como considerada por Zumthor (2018). Diferente da experiência de *performance* com corpos físicos presentes, no caso do audiolivro, o corpo que carrega a experiência literária é o próprio corpo da voz (Barthes, 1990). Essa disposição gera inquietação no ouvinte com pouca referência para conviver apenas com o corpo da voz, colocando-o em situação de metalepse literária (Genette, 1995). Assim, torna-se intrínseco do formato uma experiência literária que transpõe os limites do mundo real e do mundo ficcional.

Dessa forma, refletimos: o encantamento do audiolivro estaria na brincadeira entre estar diante do corpo da voz? É o jogo, a busca de uma referência de quem diz que faz o ouvinte avançar nos segundos minutos e horas do audiolivro literário?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, exploramos a voz em *performance* no audiolivro, analisando como esse formato literário contribui para a criação de novas experiências estéticas e narrativas.

A investigação revelou que a voz no audiolivro desempenha um papel crucial na experiência literária, não apenas transmitindo o conteúdo, mas também imbuindo a narrativa de uma dimensão performática. A voz do narrador, ao atuar como intermediário entre o texto e o ouvinte, cria uma camada adicional de significados, contribuindo para o envolvimento e a imersão do ouvinte na história.

A voz, ao ser corporificada e ao criar uma presença ficcional, desafia as fronteiras entre o dizer e o narrar, proporcionando ao ouvinte uma experiência única e envolvente. Logo, a ausência do corpo físico do narrador, compensada pela presença sonora da voz, abre espaço para uma interação estética que mobiliza a imaginação e os sentidos do ouvinte, mostrando o potencial do audiolivro enquanto experiência artística.

Nessa direção, a experiência estética proporcionada pelo audiolivro literário é um reflexo das escolhas enunciativas e da qualidade da *performance* vocal do narrador, destacando a importância da voz como um componente central na literatura sonorizada. Assim, o audiolivro parece estar se consolidando como um formato literário que, ao aliar tecnologia e arte, amplia as possibilidades de acesso e fruição da literatura, oferecendo uma experiência enriquecedora ao mobilizar outras formas de sentido.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENVENISTE, Émile. (1970). O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães *et al.* Campinas, SP: Pontes, 1989. p. 81-90.

MARUCHEL, Humberto. *No pé do ouvido: a revolução do audiolivro na era dos streams*. Disponível em: <<https://bravo.abril.com.br/literatura/no-pe-do-ouvido-a-revolucao-do-audiolivro-na-era-dos-streams>> 2024. Acesso em 10 de Julho de 2024.

CONTINO, Gabriel. *Um garoto chamado Rorbeto* [audiolivro]. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Narrado por Gabriel Contino. Disponível em:

https://www.audible.com.br/webplayer?asin=B0CGHVZPPX&contentDeliveryType=SinglePartBook&isSample=false&ref_=a_minerva_cloudplayer_B0CGHVZPPX&overrideLph=false&initialCPLaunch=true. Acesso em: 20 de maio de 2025.

FREDERICO, Aline; CARDOSO, Elizabeth (orgs.) *Literatura digital para crianças e jovens: teoria e prática da experiência estética*. São Paulo: Educ, 2024.

GENETTE, G. *O Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

HAVE, Iben; PEDERSEN, Birgitte Stougaard. Reading Audiobooks. In: *Beyond Media Borders, Volume 1*. Intermedial Relations among Multimodal Media. Sweden, 2021. Disponível em: https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/42926/2021_Book_BeyondMediaBordersVolume1.pdf?sequence=1&page=218#page=218 > Acesso em: 20 de julho de 2024.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. *Pensar as vozes - Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades*. (Tese) Programa de pós-graduação em Música - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2019.

LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

RUBERY, Matthew. *Audiobooks, literature, and sound studies*. Londres: Routledge, 2014.

SCHITTINE, Denise. Audiolivros: desafios de produção, voz do narrador e público-leitor. *SCRIPTA*, v. 26, n. 56, p. 256-269, 1º quadrimestre de 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: UBU, 2018.

Recebido em: 30/07/2024

Aceito em: 17/12/2024

Renan Luis Salermo: pesquisador de Pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica (PUC). São Paulo/SP. Brasil.

Diana Navas: professora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica (PUC). São Paulo/SP. Brasil.

Batalhas interestelares e dominação

Interstellar battles and domination

Gabriel Wirz Leite

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

gabrielwirz451@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7291-6972>

RESUMO

Said (2011) pensa que o tipo de dominação exercido por impérios de um passado ainda recente lançou as bases para um mundo inteiramente global. Para que tais impérios conseguissem expandir seus territórios e manter a ordem, o desenvolvimento de tecnologia se fez imprescindível: armamentos, navios de guerra, barcos a vapor, combustíveis e usinas. Diante disso, Csicsery-Ronay, Jr. (2017) defende que o imperialismo está diretamente relacionado ao desenvolvimento de tecnologia e, consequentemente, às obras de ficção científica – caracterizadas predominantemente pelos aparatos tecnológicos presentes em suas histórias. Será apresentada e explorada aqui essa argumentação, articulada com uma breve leitura do romance *Duna* (2017 [1965]), de Frank Herbert. Também serão mencionados como ocorrem os mecanismos de poder imperial nesta narrativa.

Palavras-chave: Ficção científica; Imperialismo; *Duna*.

ABSTRACT

Said (2011) states that the pattern of dominions and possessions which characterized empires from a recent past such as the British and the French laid the groundwork for what is in effect now a fully global world. In order to increase and keep their territories while inexorably ruling people seen as destined to domination, technology development was essential: weapons, war ships, steamboats, fuel, and power plants. Hence, Csicsery-Ronay Jr. (2017) affirms that imperialism is strictly related to technology development and thus also to works of science fiction – their technological devices are important characteristics. Here we present and go further on this subject, and also relate it to Frank Herbert's *Dune* (2017 [1965]). We also present how imperial power dynamics occur in this novel, such as cultural dissemination based on religion.

Keywords: Science fiction; Imperialism; *Dune*.

Em *Science fiction and empire*, Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 444) argumenta sobre uma estreita relação existente entre a ficção científica e o desenvolvimento dos discursos imperialistas advindos a partir do século XIX, quase indissociáveis da construção de aparatos tecnológicos e das revoluções científicas. Nesse sentido, o gênero retratou a

ascensão de impérios como regimes tecnológicos que afetam e garantem o sistema de controle global de comunicações desnacionalizadas. Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 445) salienta que o desenvolvimento tecnológico não foi meramente uma pré-condição para a expansão territorial dos países imperialistas, mas uma imante força motora que levou a mudanças de consciência que facilitaram a subjugação de culturas menos desenvolvidas tecnologicamente, se comparadas às superpotências europeias. Desse modo, não foi à toa que a ficção científica, um gênero que exalta e problematiza os efeitos tecnológicos, emergiu nas sociedades altamente modernizadas nas quais a tecnologia se estabeleceu como um sistema para dominar o ambiente e a vida social.

Dentre as características da modernidade, aqui compreendida como um conjunto de práticas e discursos políticos, econômicos, históricos, científicos e filosóficos, sistematizados principalmente entre os séculos XVIII e XIX, pode-se mencionar um projeto voltado para a expansão e para o desenvolvimento, pelo qual articularam-se simultaneamente a conquista de novos territórios e mercados e inovações científicas e tecnológicas. Hobsbawm (1990, p. 32) situa no século XIX o desenvolvimento da concepção moderna de nação, indissociavelmente ligada à estrutura do Estado moderno, caracterizado por noções como territorialidade e soberania. A nação, a partir de então, indicava um vínculo coletivo, de modo que o povo-nação era justamente caracterizado pelo fato deste representar um interesse comum que se voltava contra privilégios, a exemplo daqueles que a aristocracia costumava deter antes das revoluções burguesas. Assim, nos termos utilizados por Anderson (2008, p. 34), a nação se torna uma comunidade imaginada na qual as pessoas compartilham um forte e com frequência perigoso senso de fraternidade, que tornou possível as pessoas estarem dispostas a morrer por criações imaginárias limitadas, a exemplo das inúmeras guerras do século XX.

Porém, os discursos nacionalistas serviam apenas quando as nações eram territórios extensos e competitivos, atesta Hobsbawm (1990, p. 43), de forma que territórios menores não eram sequer levados a sério, como a Irlanda, que não teve sua independência considerada pelos grupos políticos imperialistas do século XIX. A construção das nações foi vista de forma inevitável como um processo de expansão, algo que também mitigava todo e qualquer discurso separatista. Aceitava-se, portanto, que a evolução social expandiria a escala de unidades sociais humanas, da família e da tribo para o condado e o cantão, e do local para o regional, para o nacional e ocasionalmente

para o global. Disso decorreu o fato de os movimentos nacionais serem movimentos de unificação nacional, como indica Hobsbawm (1990, p. 45). Vários grupos se aglutinaram a partir de então: os sérvios com os croatas em uma única Iugoslávia, os tchecos se fundiram com os eslovacos, os poloneses com lituanos, e a vontade de existir uma federação balcânica tornou-se uma vontade dos movimentos comunistas até a Segunda Guerra Mundial. Além disso, o maior exemplo imperialista do século XIX, a Inglaterra, se expandiu ao redor do globo terrestre durante este período, conhecido como *Pax Britannica*, que indica uma suposta paz ocorrida após as guerras napoleônicas.

Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 445) infere que não há dúvidas de que sem a constante e acelerada inovação tecnológica o imperialismo não poderia ter tido a força que teve, ou o seu célere progresso. Sem navios a vapor ou barcos de guerra, rifles de repetição e metralhadoras, cabos de submarino, linhas de telégrafo ou medicamentos que combatiam a malária, o poder das incursões imperialistas seria muito limitado, talvez nem sequer possível. A tecnologia imperial, contudo, não foi apenas um conjunto de ferramentas utilizadas para a exploração das colônias. O discurso imperialista também teve repercussões nas Metrôpoles, consolidando uma nova ideia de poder político ligado ao *momentum* tecnológico, o que essencialmente ocasionou certo tipo de reação nas sedes dos impérios, argumenta Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 445). Cada sucesso tecnológico global trouxe dinheiro e poder aos projetos tecnológicos, criando um efeito rebote que levou irracionalidade política e exploração econômica para além de suas tolerâncias, produzindo experimentos sociais descontrolados de larga escala. Isso serviu de combustível para um *momentum* tecnológico cada vez mais focado e complexo, até que conflitos sociais, tanto dentro quanto fora das fronteiras, pudessem ser vistos apenas como gerenciamento político por meio de termos tecnológicos. Desse modo, com o imperialismo a política tornou-se tecnológica.

A ficção científica é geralmente conhecida pelos ícones majoritariamente tecnológicos presentes em narrativas do gênero: naves espaciais, robôs, armas de *laser*, monstros biotecnológicos, redes virtuais, ciborgues, dentre outros. Todos esses itens compõem aquilo que Broderick (2005, p. 59) enquadra no *megatexto* da ficção científica, que pode ser compreendido como um conjunto simbólico de signos que relacionam as obras do gênero entre si e as mantém em constante atualização e diálogo. Roberts (2016, p. 11) defende que, na verdade, ao contrário do que o senso comum costuma pensar, a

ficção científica é muito mais sobre tecnologia que sobre ciência. Máquinas e ferramentas como dispositivos tecnológicos digitais, máquinas do tempo, espaçonaves e robôs estão entre os tropos mais recorrentes do gênero. O estranhamento cognitivo da ficção científica elaborado pelo crítico Darko Suvin (1979), que ocorre mediante um elemento narrativo que provoque tal efeito, o *novum* – itens como andróides ou armas de *laser* –, geralmente tem uma manifestação tecnológica, argumenta Roberts (2016, p. 11). Para Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 448), não é difícil relacionar tais itens a práticas colonialistas e imperialistas. Eles representam as ferramentas de poder de sujeitos imperiais, as transformações de objetos de dominação e as ambiguidades de sujeitos que se encontram em afinidades distintas.

A história da ficção científica, indica Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 449), reflete as posições mutáveis de diferentes audiências nacionais enquanto elas imaginam a si mesmas em um sistema-mundo em desenvolvimento, construído a partir das facilidades quase inatas da tecnologia. Para evidenciar seu argumento, Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 449) retoma os pensamentos articulados por Hardt e Negri em *Império* (2001) a respeito da noção de império. Enquanto diz respeito ao imperialismo uma expansão ilimitada de capital, mercados e produção, a ideia de império também diz respeito à consolidação de expansões do passado e a uma irresistível atração por certo ordenamento imperial. Tal expansão não é guiada apenas por ganância ou orgulho nacional, mas pela suposta habilidade superior de promover paz e segurança.

Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 449) atesta que impérios buscam estabelecer um poder único que não se localiza em um território reconhecível, mas em uma ideologia de direito abstrato aplicado por tecnologias de controle. O espaço característico de impérios é horizontal, expansivo e sem limites. Impérios tensionam e suspendem o tempo histórico, pragmaticamente utilizando justificativas tipológicas do passado e do futuro à medida que as ocasiões demandem. Impérios reproduzem continuamente e revitalizam a si mesmos por meio do gerenciamento de crises locais, assim como pela transformação de desafios potencialmente globais a conflitos administrativos. Desse modo, infere Csicsery-Ronay Jr. (2017, p. 449), impérios evitam dialética e transcendência, coisas inerentemente desestabilizadoras, em favor de intervenções constantes. Tais intervenções ocorrem tanto no mundo social quanto na mente de indivíduos privados, duas esferas – o público e o privado – que acabam sendo fundidas por meio de tecnologias de comunicação

difundidas. O espaço físico de impérios é ilimitado, aberto a expansão perpétua, e seus espaços sociais são abertos a variedade, hibridização e desnaturação incessante. Na contemporaneidade, os Estados Unidos representam o grande projeto imperialista da época. Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos alcançaram o status de superpotência e não cessam de demonstrar o caráter intervencionista imperialista com o objetivo de manter a ordem mundial imposta por suas políticas. Foram diversos os conflitos ao longo da Guerra Fria e após o ocaso desta, combatendo potenciais dissidências atreladas ao Estado comunista da extinta União Soviética, seus arqui-inimigos contra os quais disputavam a tecnológica corrida armamentista.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, os estado-unidenses vivenciaram o fracasso da Guerra do Vietnã e auxiliaram golpes de Estado na América Latina. Como indica Hobsbawm (1995, p. 422), os Estados Unidos viam a instabilidade social e política dos países do chamado Terceiro Mundo como uma oportunidade vantajosa e permanente para seus adversários soviéticos na disputa pela hegemonia global, de modo que eles deveriam ser aqueles a interferir em tais locais. Desde que a Guerra Fria iniciou, os Estados Unidos partiram para o combate da ameaça soviética de todas as formas possíveis, desde a ajuda econômica e a propaganda ideológica até a guerra maior, “passando pela subversão militar oficial e não oficial; de preferência em aliança com um regime local amigo ou comprado, mas, se necessário, sem apoio local” (Hobsbawm, 1995, p. 422). Após a invasão da União Soviética ao Afeganistão em 1979, treinaram os afegãos contra soviéticos, tornando-se os invasores do mesmo país após os eventos ocorridos em 11 de setembro de 2001, ocupando o seu território por cerca de 20 anos. Com o pretexto da guerra ao terrorismo no Oriente Médio, passaram as últimas décadas desenvolvendo diversos armamentos bélicos e propiciando a disseminação de problemas político-culturais como a islamofobia. Os Estados Unidos, infere Said (2011, p. 36), se veem como justiceiros reparando males pelo mundo afora, perseguindo a tirania, defendendo a liberdade a qualquer custo e em qualquer lugar. As consequências desse pensamento, contudo, são nefastas.

Durante os anos 1960, momento da Guerra Fria e da Guerra do Vietnã, Frank Herbert desenvolve a partir de *Duna* (2017 [1965]) – romance lançado em agosto de 1965 – uma série que tematiza a derrocada e a ascensão de impérios galáticos, mas permeada por um discurso associado com frequência a pautas ecológicas envolto em misticismo.

Roberts (2016, p. 290) pensa que, ao contrário de uma fé cega na ciência tal como articulada em outras obras canônicas da ficção científica, em *Duna* (2017 [1965]) é demonstrada uma descrença no racionalismo.

No romance, a nobre família Atreides, súdita do imperador e chefiada pelo duque Leto, é designada para o planeta Arrakis – ou Duna –, inóspito e desértico, onde água é um recurso escasso e valiosíssimo. Em Arrakis, vermes gigantesco habitam os desertos e produzem uma substância conhecida como especiaria, uma droga viciante que tem propriedades alucinógenas e produz até mesmo premonições para algumas pessoas. A especiaria é consumida exaustivamente pela população do planeta, até mesmo em bebidas como o café ou cerveja, e, além disso, é vista como substância vital para pilotos que conduzem naves hiperespaciais. Justamente por isso, a substância é um item de consumo valioso, ao ponto de controlar a economia do universo do romance – quem controla a especiaria, controla o mundo. Roberts (2016, p. 290) infere que o aspecto mais óbvio é que *Duna* (2017 [1965]) se trata de um romance ambiental, e tal temática é explorada não meramente pelas características físicas do planeta que dá título à narrativa, mas ao retratar uma lógica imperialista de extração de matéria-prima no planeta Arrakis objetivando o lucro da Companhia CHOAM, a qual o imperador e as casas feudais estavam atrelados.

Tal estruturação se assemelha à mineração praticada pelos governos imperialistas em suas colônias, pensada por Horacio Aráoz (2020) como indicativa do começo da modernidade, que teria se desenvolvido e desdobrado a partir das experiências extrativistas realizadas pela coroa espanhola no continente americano. Ao apresentar o pensamento de Aráoz, Martins (2022, p. 252) indica que “a mineração moderno-colonial estabeleceu um novo arranjo espacial-territorial: ao despojar as sociedades originárias de seus domínios políticos, desassocia os saberes de suas aplicações concretas”, reorientando, assim, a ocupação e o uso do espaço americano. A extração de minérios devastou os territórios das colônias europeias, com o objetivo de enriquecer a Metrópole, transferindo renda para o exterior – empresas e Estados estrangeiros – e reduzindo os fluxos de salário no interior da economia.

Em *Duna* (2017 [1965]), para se extrair a especiaria, toda uma gama de artefatos tecnológicos são necessários: ornitópteros, usinas-colheitadeiras, caleches. Ou seja, a máquina mercantil imperial, que financiava a hegemonia do império, não poderia existir sem uma tecnologia especializada. Embora habitantes nativos do planeta fossem

utilizados no processo de extração, a família Harkonnen – uma outra casa da nobreza no universo do romance e responsável pelo controle da extração de especiaria antes da família Atreides – caçava esses mesmos nativos, conhecidos na obra pela palavra *fremen*, por pura diversão, de modo que uma outra forma de relação com a população nativa do planeta Arrakis não era sequer concebível. Leto Atreides buscou fazer tudo diferente dos seus inimigos Harkonnen: se estes desprezavam os *fremen*, os Atreides buscaram uma boa relação com os nativos de Arrakis, embora ainda fosse um senhor feudal, no fim das contas.

O caráter ecológico de *Duna* (2017 [1965]) está articulado no desenvolvimento de um de seus personagens, Kynes, também conhecido secretamente por Liet pelos *fremen*, para os quais exercia um papel de liderança quase religiosa. Foi por intermédio de sua relação com os *fremen* que a casa Atreides conseguiu um melhor relacionamento com os nativos, que começaram a ver Paul Atreides como o messias previsto nas profecias locais, designado no romance pelos termos *Mahdi* ou *Lisan al-Gaib* – este último detém um significado de alusão a um superpoder de comandar as pessoas por intermédio da voz utilizado por Paul Atreides, marcante na franquia de Frank Herbert. Kynes era subordinado imperial e cumpria o cargo de ecologista e planetólogo de Arrakis, além de desempenhar durante a estadia da família Atreides a função de juiz de transição, auxiliando na mudança de administração do planeta que foi feita da casa feudal Harkonnen para a casa Atreides. Ao se encontrar com Leto Atreides e ser apresentado a Paul, o duque discute com Kynes as políticas sobre a especiaria e diz que o *fremen* pode falar livremente. O ecólogo demonstra, a partir disso, críticas ao projeto extrativista de especiaria feito pelas casas feudais em conluio com o império e a Companhia CHOAM, e afirma:

— Arrakis poderia ser o Éden se seus soberanos parassem de procurar a especiaria e olhassem para a frente!
Não respondeu minha pergunta, o duque pensou. E perguntou:
 — Como é que um planeta vai se tornar o Éden sem dinheiro?
 — E de que serve o dinheiro — Kynes perguntou — se não consegue comprar os serviços de que se precisa? (Herbert, 2017, p. 156, grifo do autor).

O ecólogo, quando após uma situação de risco vê Leto favorecer a vida de seus subordinados em detrimento de um carregamento de especiaria, começa a simpatizar pelo líder Atreides e mantém uma boa relação com sua família. Ao decorrer da narrativa, os

Harkonnen atacam Arrakis com o objetivo de dizimar a casa Atreides, em conluio com o imperador, que enviou os guerreiros da guarda imperial disfarçados de Harkonnen para a empreitada. Leto é assassinado e apenas Paul e sua mãe Jéssica – grávida de Alia Atreides, filha do casal – sobrevivem, do núcleo familiar dos Atreides. Em outro momento, Kynes é capturado pelos Harkonnen e lançado para perecer no deserto. Seus momentos finais são marcados por um delírio no qual se encontra e dialoga com seu pai, antigo planetólogo de Arrakis. Ainda que moribundo, o personagem chega a dizer que mesmo com a iminência da morte, não consegue “deixar de ser um ecólogo” (Herbert, 2017, p. 354). No delirante diálogo, seu pai faz várias considerações sobre a ecologia e a importância de favorecer e desenvolver a vida, princípio que se desdobrava no sonho de uma Arrakis dotada de pastos verdes e água em abundância. O antigo planetólogo de Arrakis diz ao filho:

— Temos de fazer em Arrakis uma coisa que nunca se tentou fazer com um planeta inteiro — disse o pai. — Temos de usar o homem como uma força ecológica construtiva, introduzindo formas de vida adaptadas a partir de similares da Terra, um vegetal aqui, um animal ali, um homem acolá, para transformar o ciclo da água, para criar um novo tipo de paisagem. [...] — Os homens e suas obras foram uma doença na superfície de seus planetas até agora — disse o pai. [...] — O sistema histórico de pilhagem e extorsão mútuas tem um fim aqui em Arrakis — disse o pai. — Não se pode seguir roubando aquilo de que se precisa sem pensar naqueles que virão depois (Herbert, 2017, p. 358).

Após fugirem dos Harkonnen, Paul e Jéssica acabam se deparando com os *fremen* no deserto. Depois de alguns conflitos, ambos passam por ritos de passagem e são aceitos pelos nativos: Paul monta em um gigantesco verme do deserto e passa a ser visto como um *fremen*, enquanto Jéssica ingere uma quantidade absurda de especiaria e toma o lugar de Reverenda Madre – um cargo de liderança religiosa importante – dos *fremen* após a morte da anciã local, que fazia parte da seita conhecida pelo termo *Bene Gesserit*, assim como Jéssica. No universo criado por Frank Herbert, as *Bene Gesserit* são uma seita exclusiva de mulheres que detém grandes conhecimentos a respeito do universo e o poder de comandar as pessoas por intermédio da voz. O bebê que a Atreides carregava no ventre acaba recebendo os mesmos poderes e experiências das vidas passadas das antigas Reverendas Madres, que cresce e se torna a criança Alia, vista como uma aberração pelas *Bene Gesserit* por ter a consciência e poderes de uma Reverenda Madre no corpo de uma criança. Posteriormente, Paul parte em busca de vingança e retoma o poder no final da

narrativa, enfrentando os Harkonnen e destituindo o imperador por meio da ajuda dos guerreiros *fremen*, dentre os quais a sua amante Chani e o seu braço direito Stilgar, tornando-se o novo imperador.

No romance de Herbert, a religião tem um papel importante na dinâmica de mudança de hegemonia imperial: Paul Atreides encarna as profecias que as bruxas *Bene Gesserit* – Jéssica se aproveitou dos mitos disseminados pela seita sobre um messias que surgiria um dia para difundir o poder de Paul – espalharam por Arrakis com objetivos escusos de dominação e controle. Paul é visto pelos nativos *fremen* como *Lisan al-Gaib*, a Voz do Mundo Exterior – termo que é uma referência ao poder das Bene Gesserit que Paul herda –, ou *Mahdi*, termo que significa o messias libertador. As *Bene Gesserit* detêm um papel importantíssimo no universo de *Duna* (2017 [1965]), pois arquitetam pelas sombras maquinações de poder e conspirações, gerindo o universo pelos bastidores. A ordem das *Bene Gesserit* pode ser encarada como uma analogia da igreja católica no medievo, algo que ratifica o caráter feudal análogo ao europeu articulado no imperialismo de *Duna* (2017 [1965]): as bruxas *Bene Gesserit* compõem as cortes das casas reais, que dispõem cada uma de uma reverenda da ordem que serve como conselheira real, uma posição de muito prestígio e poder. É notável que o caráter mítico é retratado até mesmo nas epígrafes do romance, como na seguinte:

Naquele primeiro dia, quando Muad'Dib cruzou as ruas de Arrakina com sua família, algumas pessoas no caminho lembraram-se das lendas e da profecia e arriscaram-se a gritar: “Mahdi!”. Mas seu grito foi mais uma pergunta que uma afirmação, pois então só podiam esperar que ele fosse a Lisan al-Gaib das profecias, a Voz do Mundo Exterior. Concentraram sua atenção também na mãe, porque tinham ouvido falar que ela era uma Bene Gesserit, e era óbvio que ela era como as outras Lisan al-Gaib.

— Excerto do “Manual de Muad'Dib”, da princesa Irulan (Herbert, 2017, p. 137).

Roberts (2016, p. 339) pensa que *Duna* (2017 [1965]) é associado a um aspecto particular das tradições da ficção científica: antitecnológico, místico e transcendente. No Império Galáctico criado por Herbert, computadores são proibidos por decreto religioso, pois no passado ocorreu uma terrível guerra entre a humanidade e máquinas inteligentes, período conhecido na franquia como *jiḥad butleriano* – assim como outros dos vários termos utilizados por Herbert em sua obra, *jiḥad* também é uma palavra de origem árabe, que significa guerra. Humanos com talentos especiais, conhecidos no romance como

mentats, capazes de uma rapidez de cálculo e pensamento parecida com a de um computador, tomaram o lugar dos computadores. Embora haja espaçonaves e itens de tecnologia na narrativa, como as aeronaves do tipo ornitóptero e as caleches, o mundo no romance de Herbert é ordenado por uma lógica feudal pré-Revolução Industrial. *Duna* (2017 [1965]), para Roberts, (2016, p. 340) apresenta uma singular compreensão dialética entre o técnico-racionalista e o místico: a especiaria concede a Paul poderes transcendentais de visão do futuro e sabedoria interior, mas ele só pode derrotar os Harkonnen recorrendo a armas atômicas.

Construções de personagens como Paul Atreides e seus descendentes, que representam tirania e opressão em romances seguintes da série, como em *Imperador deus de Duna* (2017 [1981]), são alegóricas do perigo de figuras messiânicas alcançando hegemonia política. O messias torna-se desastroso para os humanos em função da comoção política que causa, provocando guerras e incerteza. Em *Filhos de Duna* (2017 [1976]), terceiro livro da franquia, o próprio Paul, após ter se tornado cego no romance anterior, *Messias de Duna* (2017 [1969]), e partido para a morte rumo ao deserto – como ditavam os costumes *fremen* – torna-se um anônimo personagem conhecido como o profeta, que contesta e renega o próprio império e culto ao messias Atreides. Em *Imperador deus de Duna* (2017 [1981]), Leto, um descendente de Paul, torna-se um verme gigante dotado de consciência humana que comanda o mundo como um deus. Em seus livros, Herbert apresenta a vinda do messias em um contexto político examinado de modo preciso após 20 anos do fim da Segunda Guerra Mundial, retratando como o impulso messiânico estava próximo do impulso fascista (Roberts, 2016, p. 340).

A religião com frequência é utilizada como uma das formas de dominação cultural e propagação de valores imperialistas e coloniais, como visto no processo de colonização do continente americano, no qual missões jesuítas buscaram catequizar os povos ameríndios. A religião cristã foi utilizada como pretexto justificador da colonização americana ao longo da expansão ultramarina (Todorov, 2019), pela qual os povos nativos deveriam ser salvos e resgatados, afinal os europeus não tinham a mínima vontade de conhecer outras manifestações de fé que não fossem o cristianismo. O colonialismo, argumenta Said (2011, p. 42), quase sempre é uma consequência do imperialismo. Tanto imperialismo quanto colonialismo são sustentados e mesmo impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que determinados territórios e povos

precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação. O empreendimento imperial depende da ideia de possuir um império, e numa cultura fazem-se preparativos de todo tipo para isso. Assim, o imperialismo, por sua vez, adquire uma espécie de coerência, forma um conjunto de experiências, com a presença tanto do dominante quanto do dominado dentro da cultura. A durabilidade de um império acaba sendo sustentada por ambos os lados, pelos dominantes e pelos distantes dominados, e cada qual, por sua vez, tem dessa história compartilhada um leque de interpretações com suas perspectivas, sentidos históricos, emoções e tradições próprias, atesta Said (2011, p. 43-46).

Diante das argumentações aqui expostas, é notável como *Duna* (2017 [1965]) e o universo criado por Herbert são exemplares para se debater as relações entre imperialismo e ficção científica, gênero intertextual contestador por excelência da dominação e do projeto expansionista desenvolvido pela modernidade. Histórias marcadas por batalhas e invasões interplanetárias, supersoldados, cientistas ardilosos, ou mesmo imperadores messiânicos, auxiliam a entender os mecanismos pelos quais regimes de poder entram em ascensão e queda, ou mantêm a ordem, deixando atrás de si vestígios de mundos em ruínas que em muito podem se assemelhar ao nosso, talvez até mais que aqueles representados em narrativas historicamente e pretensamente tidas como realistas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas* – reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARÁOZ, Horacio. *Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade*. Tradução: João Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

BRODERICK, Damien. *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. Routledge: New York, 2005.

CSICSERY-RONAY Jr., István. Science fiction and empire. In: LATHAM, Rob (org.). *Science Fiction Criticism: an Anthology of Essential Writings*. London: Bloomsbury, 2017.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução: Berilo Vargas. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HERBERT, Frank. *Duna*. Tradução: Maria do Carmo Zanini. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017 [1965].

HERBERT, Frank. *Filhos de Duna*. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017 [1976].

HERBERT, Frank. *Messias de Duna*. Tradução: Maria do Carmo Zanini. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017 [1969].

HERBERT, Frank. *Imperador deus de Duna*. Tradução: Christiane Almeida. São Paulo: Aleph, 2017 [1981].

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santana. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução: Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARTINS, Carlos Eduardo. Resenha de Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade. *Pluri*, São Paulo, n. 5, p. 251-260, fev. 2022.

ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Histories of Literature, 2016.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

Recebido em: 14/01/2025

Aceito em: 14/04/2025

Gabriel Wirz Leite: doutorando em Estudos Literários (UFMG), mestre em Literatura e Cultura (UFBA).

Caleidoscópio torturante: João do Rio e a modulação da infância nas ruas cariocas no início do século XX

Torturous kaleidoscope: João do Rio and the modulation of childhood on the streets of Rio de Janeiro in the early 20th century

Karen de Oliveira Miranda Onofre

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

mirandakren@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1125-9317>

RESUMO

O presente artigo busca analisar como a literatura de João do Rio representava as nuances da infância das ruas cariocas do início do século XX de modo a retratar a vida desses sujeitos e também problematizar a visão da classe abastada sob essas crianças. Com o objetivo de equiparar o Rio de Janeiro às grandes cidades do mundo, os governantes da época apresentaram um projeto de reforma urbana que buscava modernizar e, conseqüentemente, civilizar a cidade. Com isso, as reformas seguiram os padrões europeus da época, em específico, à moda francesa. Contudo, a cidade abrigava uma população que não era condizente com o modo estilo de vida que se tentava instaurar. Diante disso, o governo realizou diversas medidas com o intuito de “educar” esses indivíduos para que se adequassem ao projeto de modernização. Quando se verificava a não adesão aos novos costumes, o governo reprimia e marginalizava, obrigando-os a se realocarem e reconfigurarem nas zonas periféricas da cidade. Em meio a essa população encontravam-se meninos e meninas pobres, em sua maioria pretos, que buscavam em todos os tipos de via uma forma de sobreviver.

Palavras-chave: Infância; João do Rio; Rio de Janeiro; Cidade; Modernidade.

ABSTRACT

This paper seeks to analyze how João do Rio's literature represented the nuances of the childhood of the streets of Rio de Janeiro in the early 20th century in order to portray the life of these subjects and also to problematize the view of the affluent class on these children. In order to equate Rio de Janeiro with the major cities of the world, the rulers of the time presented an urban reform project aimed at modernizing and, consequently, civilizing the city. Thus, reforms were executed according to the European standards of the time, specifically in the French style. However, the city housed a population that was inconsistent with the lifestyle that was being attempted to establish. In light of this, the

government implemented various measures intended to “educate” these individuals so that they would conform to the modernization project. When non-adherence to the new customs was noted, the government repressed and marginalized them, forcing them to relocate and reconfigure themselves in the city’s peripheral zones. Among this population were poor boys and girls, mostly black, who sought in all types of ways a way to survive.

Keywords: Childhood; João do Rio; Rio de Janeiro; City; Modernity.

INTRODUÇÃO

O início do século XX foi um período de grande movimentação na então capital do Brasil. A cidade do Rio de Janeiro passava por grandes modificações estruturais, culturais e governamentais que tinham como objetivo uma modernização com parâmetros europeus de modo a equipá-la às grandes cidades do mundo.

O Rio de Janeiro não era considerado uma cidade capaz de albergar a capital do Brasil. Segundo opositores políticos de São Paulo, a urbe não apresentava a seriedade necessária no que diz respeito à responsabilidade política e a ordem, características que eram vistas como primordiais para o bom funcionamento de um sistema de governo. A cidade era motivo de zombaria e emergiam nos jornais diversas caricaturas, *charges* e artigos que questionavam sua competência em ser um local que fosse digno de ser o centro governamental de um país. Tais produções, além de gerarem inquietudes acerca do tema, ainda incitavam uma possível desqualificação diante da cidade de São Paulo. (Velloso, 2015, p. 31).

Diante desse cenário, os dirigentes da época buscaram meios de reconstruir a imagem do Rio de Janeiro: recriar a cidade para que ela pudesse representar a ordem e o progresso que o novo sistema de governo desejava implementar. Vale ressaltar que o Brasil acabara de passar por uma transação governamental: deixava de ser monarquia e passava a ser república. Além disso, havia a necessidade de uma reformulação estrutural do espaço urbano de modo a melhorar a higienização pública (redes de esgoto e água) e viabilizar a circulação de mercadorias (Azevedo, 2016, p. 24). Assim, deram-se início as grandes obras de transformação da arquitetura da parte central da urbe de maneira a civilizá-la, viabilizá-la e condicioná-la como uma cidade moderna.

A ideia principal era transformar o Rio de Janeiro em uma espécie de “Paris de Trópicos” (Molina, 2016), porque a capital francesa era o parâmetro de modernidade da

época. Para os governantes e para as classes dirigentes, a cidade tinha que passar por alterações que se baseavam nos modos europeus, cuja sociedade possuía características sociais, econômicas e culturais diferentes da população carioca. Sem contar que tais mudanças tinham como cerne o embranquecimento da sociedade do Rio de Janeiro sob o argumento de modernização e progresso. Não se estava propondo melhorias com base no próprio sistema social, mas sim com base em outro sistema, muito distante do que se via aqui.

É importante lembrar que o Rio de Janeiro abrigava sujeitos miscigenados de diversas culturas e costumes, os quais, em sua grande maioria pobres e pretos, eram considerados destoantes. Eram indivíduos cujas formas de ser e viver chocavam com aquilo que se desejava implementar. Desse modo, para que a cidade alcançasse o modelo de urbanização idealizado pela elite e pelo governo era preciso “reformular”¹ a população também no que dizia respeito às práticas e costumes populares vigentes. Os sujeitos cariocas tinham que se adaptar à nova imagem da cidade; logo, deveriam se mostrar civilizados e modernos, à moda francesa, condizentes ao epíteto da “Cidade Maravilhosa”.

Assim, um projeto de reeducação social, cujo parâmetro era a cultura e a moral europeia, seria implantado. Esse processo de educação foi verificado por diversas vias: visuais, através do exemplo dado pela elite; por meios legais, com a promulgação de normas legislativas; por recursos orientativos, com indicações médicas ou por medidas opressivas, através da violência exercida pelo Estado por meio da polícia. Vale ressaltar que a última via aqui citada nem sempre era a última a ser aplicada; na maioria das vezes era o primeiro recurso. Quando a polícia identificava a resistência de um sujeito a se condicionar, reprimia-o e marginalizava-o.

Os populares que viviam no centro da cidade foram expulsos² para as zonas periféricas. Contudo, esses sujeitos ainda trabalhavam nas áreas centrais e caminhavam por aquelas zonas que estavam em modificação. Só a existência e a circulação desses

¹ As práticas urbanas eram uma herança de uma cultura colonial. Havia a circulação de animais rurais de grande porte no centro da cidade, assim como, devido ao calor, pessoas que andavam sem camisa e/ou descalços. Também era possível verificar práticas de higiene pessoal dos imigrantes europeus que se apresentavam insalubres para uma cidade que se projetava a modernidade.

² Exemplo desse modelo de remanejamento violento é visto no desmonte do Morro do Castelo (1920-1922). A operação de desmonte do morro foi realizada sob o argumento de que tal região possuía uma questão higiênica periclitante. Os moradores foram instalados em barracos na Praça da Bandeira.

indivíduos já era uma forma de resistências, e, ao mesmo tempo, uma ameaça a esse processo modernizador que buscava apagar a herança cultural desse povo. Em meio a esse grupo de “destoantes” estavam crianças que buscavam, assim como os adultos, formas de resistir e sobreviver.

Dentro da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, havia meninos e meninas pobres que cresciam em meio a essas ruas que se transformavam. Essas crianças desde muito novas já eram a face daquilo que os dirigentes rejeitavam e desejavam apagar. O capitalismo avassalador que avançava em uma velocidade vertiginosa “roubava” a infância dessas crianças e as obrigava a se comportarem como adultos.

É nesse cenário que encontramos João do Rio, célebre cronista que circulava pelas ruas captando esse movimento de convulsão urbana, transformando tanto a rua quanto os sujeitos em personagens de suas crônicas. O tema emerge silenciosamente na obra de João do Rio e ganha protagonismo no momento que o cronista apresenta diversos matizes da questão. O autor expõe crianças que são consideradas desde um mero desconforto até um perigo social cristalizado, ou seja, sujeitos que eram considerados um risco não só físico, mas também moral, no que tange à modernização da então capital do Brasil.

Paulo Barreto nos apresenta meninos e meninas sujos, descalços, abandonados e negligenciados por um sistema de governo em reestruturação que pouco ou nada se preocupava com a sua integração. As crianças das ruas, pobres e majoritariamente negras, eram concebidas como uma representação da desordem a qual se mostrava incompatível com a imagem que se planejava implantar. Isso favoreceu a fragmentação social, marginalização e, conseqüentemente, a participação desses indivíduos de forma paralela, da maneira que podiam e conseguiam participar, isto é, da maneira que conseguiam sobreviver as mudanças dos modos e dos costumes da cidade assim como as demandas capitalistas sem morrer de fome.

Diante desse “Caleidoscópio torturante³” (Rio, 2012, p. 167), como o próprio autor classifica a situação infantil no início do século, é que este estudo busca, através da análise literária, problematizar a visão sob essas crianças que eram encontradas nas ruas e como, em certa medida, isso ainda se perpetua para os dias de hoje.

³ João do Rio utiliza o termo na crônica “Os que Começam...” – presente na coletânea *A alma encantadora das ruas*, publicada no ano de 1908 – para descrever as diversas faces da infância carioca no início do século XX.

A RUA E AS CRIANÇAS: UMA RELAÇÃO CÍCLICA DE CONSTRUÇÃO

João do Rio sempre apresentou uma literatura urbana que convergiria tudo o que acontecia nas ruas e na vida dos sujeitos. Para o cronista, os espaços urbanos influenciavam significativamente na construção dos indivíduos, que, por sua vez, eram responsáveis pela construção física e cultural da cidade. Tal ideia pode ser vista de maneira muito clara na crônica *A rua*⁴, na qual Paulo Barreto explicita essa relação de construção cíclica.

A crônica representa de maneira muito sensível os espaços urbanos do Rio de Janeiro. A cidade descrita através do olhar do cronista recebe uma perspectiva nova (a visão do literato) que é compartilhada com os seus leitores por meio de uma literatura que alega que “as ruas têm alma” (Rio, 2012, p. 25) e que essa alma está intrinsecamente ligada à vida dos sujeitos.

O percurso apresentado pelo cronista é uma caminhada que se inicia no interior do narrador com uma frase em primeira pessoa do singular: “eu amo a rua” (Rio, 2012, p. 19). Ao expor seus sentimentos pelo espaço, esse narrador atesta uma relação muito próxima com a cidade, que pode ser entendida como a musa da crônica em questão. Além disso, o narrador transporta esse sentimento aos leitores, aproximando-se deles, fazendo uso de um sentimento em comum, gerando empatia e identificação naqueles que o leem, afinal, ele alega que tal sentimento não só lhe pertence, mas é compartilhado e sentido por todos que percorrem as ruas da cidade.

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua (Rio, 2012, p. 19).

⁴ A crônica é originada de um discurso proferido por Paulo Barreto para uma conferência em homenagem à inauguração da Avenida Central, no ano de 1905. Posteriormente, foi incorporada como texto de abertura da coletânea *A alma encantadora das ruas*, publicada no ano de 1908.

Para o cronista, não resta dúvidas da existência da conexão entre os sujeitos e as ruas. O narrador sinaliza aos leitores que apesar de os tempos serem outros, de haver transformações físicas, sensoriais e culturais na cidade, a relação entre o espaço urbano e o cidadão é um legado que persiste por gerações, pois o sentimento que os une é um sentimento “imperturbável e indissolúvel” (Rio, 2012, p. 19).

Esse sentimento só se torna possível porque a rua – por essa perspectiva – é descrita como um fator da vida humana, isto é, a rua é muito mais do que um alinhado de construções civis, ela faz parte da vida dos sujeitos que a transitam. Essa visão do cronista nos remete aos estudos que seriam realizados décadas depois pelo argentino Néstor Garcia Canclini ao discutir a importância que os espaços urbanos têm na vida dos cidadãos.

Segundo Canclini (1997), os sujeitos criam um espaço mental e individual do que seriam as cidades, a partir do patrimônio histórico e visível existentes, ou seja, dos espaços tangíveis das urbes. Desse modo, a cidade não é um conjunto de edificações qualquer, mas sim um conjunto de edificações com valores e sentidos fixados no processo social, ou seja, os espaços são significativos para os indivíduos que constituem suas histórias nesses ambientes.

Por essa perspectiva é possível criar uma relação muito intensa entre a rua e o sujeito e a crônica supracitada representa tal relação quando o narrador a caracteriza de maneira visceral. Os espaços urbanos “nascem” como um ser humano e se tornam uma espécie de mãe para seus cidadãos. Os indivíduos passam a herdar características das ruas.

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas (Rio, 2012, p. 20).

Desse modo, os espaços constroem e moldam as características dos sujeitos e todos possuem esse conhecimento. Assim, “nas cidades grandes a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas” (Rio, 2012, p. 31). É com essa perspectiva que o cronista nos apresenta um tipo carioca muito específico: o garoto. Um sujeito que

apresenta certo nível de sagacidade, habilidade importante para a sobrevivência na cidade.

No trecho abaixo, o narrador tece diversas características para esse tipo urbano que chama de garoto e tem como “mãe” a rua. Esse indivíduo vive intrinsecamente os acontecimentos das ruas, possui agudeza de um ser místico, pois é caracterizado como gnomo⁵ e silfo⁶. Além disso, é ambíguo, pois possui alegria e tristeza, assim como ao mesmo tempo em que é ingênuo como uma criança e tem a sabedoria de um ancião. Essa ambiguidade perceptível no personagem de João do Rio se deve também ao anonimato, permitindo-lhe assumir diversas personalidades conforme as situações vividas nas ruas, conforme veremos mais adiante.

O garoto também é descrito como um necessitado, pois “pede como se fosse algo natural” (Rio, 2012, p. 34) e sofre todos os perigos da cidade. Em suma, vive a cidade como se fizesse parte dela e realmente o faz, afinal, é descrito como um de seus elementos a poeira. O narrador chega a fazer uma releitura da Bíblia no que tange à criação da humanidade, quando diz poeira d’ouro que se faz lama e torna a ser poeira⁷, referindo-se ao primeiro homem, segundo as crenças cristãs, que foi criado do barro.

A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, tipo diabólico que tem dos gnomos e dos silfos das florestas, tipo proteiforme, feito de risos e de lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis, de abandono e de inédita filosofia, tipo esquisito e ambíguo com saltos de felino e risos de navalha, o prodígio de uma criança mais sabida e cética que os velhos de setenta invernos, mas cuja ingenuidade é perpétua, voz que dá o apelido fatal aos potentados e nunca teve preocupações, criatura que pede como se fosse natural pedir, aclama sem interesse, e pode rir, francamente, depois de ter conhecido todos os males da cidade, poeira d’ouro que se faz lama e torna a ser poeira – a rua criou o garoto! (Rio, 2012, p. 21).

⁵ Os gnomos são seres de origem da mitologia pagã ligados à terra que compreendem e fazem bom proveito dos recursos locais. São caracterizados por serem engenhosos.

⁶ Os silfos são seres da mitologia germânica ligados ao ar. São descritos como seres sensíveis intelectualmente e nocivos.

⁷ Gênesis 3:19:

Com o suor do seu rosto
você comerá o seu pão,
até que volte à terra,
visto que dela foi tirado;
porque você é pó,
e ao pó voltará.

Contudo, vale ressaltar que a os mesmos espaços que “criam” sujeitos também rejeitam aqueles que não condizem com os ditos da rua. Na crônica, João do Rio relata como os próprios espaços vão se mostrar hostis aos sujeitos não pertencentes a eles: “as pedras são a couraça da rua, a resistência que elas apresentam ao novo transeunte” (Rio, 2012, p. 33). As ruas mostram como os indivíduos destoantes necessitam apresentar comportamentos específicos, por isso “os humildes limitam todo o seu mundo a rua onde moram” (Rio, 2012, p. 33). Tal consequência foi fruto do processo de modernização que marginalizou os cidadãos destoantes do centro da cidade, fazendo com que eles não se sentissem pertencentes.

Em suma, de acordo com o narrador de João do Rio, os sujeitos cariocas estabeleceriam uma relação visceral com as ruas, na qual construiriam os espaços físicos e seriam construídos por esses. As ruas se apresentavam como uma espécie de progenitora, que não só geravam os indivíduos, mas também os ensinaria a sobreviver. Contudo, essas mesmas ruas se apresentavam de maneira hostil aos sujeitos que não faziam parte da cultura criada no espaço.

Todo esse panorama se apresentava em um Rio de Janeiro em processo de transformação: além de aprender os ditos das ruas, os sujeitos deviam aprender as novas demandas da modernidade. Em outras palavras, havia uma série de questões a serem geridas pelos cariocas e a situação agravava quando se somava a ela o sistema capitalista que assolava a população e lhe obrigava a buscar os mais diversos meios de sobrevivência.

A infância surge na obra de Paulo Barreto de maneira sutil ao ser inserida como figurante em outros temas, mas ganha protagonismo quando o cronista direciona sua visão para a questão e evidencia que a construção desses sujeitos urbanos se verificava desde a infância. São apresentadas crianças que desenvolvem características de modo a resistir às mudanças impostas da maneira que podiam.

João do Rio, ao criar narradores dúbios, ora aparentemente compadecidos, ora com duras opiniões sobre o tema, representa as opiniões que circulavam na cidade, convidando seus leitores a refletirem sobre os assuntos. Ao narrar essas histórias, o autor mostrava aos cariocas de “bem” do início do século XX que tais crianças estavam visíveis e presentes em cada esquina e que “o pior cego era aquele que não queria ver” (Rio, 2012).

A infância, nesse contexto, era marcada por uma tensão entre a modernização da cidade e a exclusão social.

OS PEQUENOS INVISÍVEIS

Na coletânea *A alma encantadora das ruas* (1908), o garoto descrito pelo narrador da crônica *A rua* também aparece em outras histórias. Há três crônicas cuja infância se mostra de maneira tímida, quase que figurante: *Pequenas Profissões*, *Os tatuadores* e *Orações*. Paulo Barreto, nessas histórias, constrói personagens semelhantes ao “garoto” tanto no que tange à aparência quando no que tange à classe social e as dificuldades vivenciadas.

Vale ressaltar que nas três crônicas supracitadas, o tema central não tem ligação direta com os meninos e as meninas que ganhavam a vida nas ruas; esses sujeitos aparecem inseridos na população pobre trabalhadora que apesar de exercer funções de caráter duvidoso, conforme é exposto pelos narradores, ainda assim não cometem crimes.

A crônica *Pequenas Profissões* percorre pelas profissões tidas por mais ínfimas da cidade dando um panorama de como a população pobre sobrevivia às novas demandas do capitalismo. O texto se inicia com uma negociação comercial entre um cigano e um catraieiro, na qual o cigano faz uso da eloquência para conseguir a venda alegando ter uma família com fome. A venda é concluída e a cena prossegue com a opinião do narrador, que considera o cigano um vigarista.

— Admiraste aquele negociante ambulante?

— Admirei um refinado “vigarista”.

— Oh! meu amigo, a moral é uma questão de ponto de vista. Aquele cigano faz parte de um exército de infelizes, a que as condições da vida ou do próprio temperamento, a fatalidade, enfim, arrasta muita gente... (Rio, 2012, p. 43).

Esse narrador está acompanhado de um amigo, chamado Eduardo, que traz para a conversa uma visão mais compreensiva da situação, relativizando a atuação do cigano a partir da perspectiva da vida miserável que esse possivelmente poderia ter. Eduardo traz um contraponto à visão desse narrador ao explicar a realidade da vida desses sujeitos. Em meio a esses profissionais informais, Eduardo revela que nessa vida miserável, meninos e meninas vão às ruas para conseguir meios de sobreviver.

Essa é uma característica bem marcante da obra de João do Rio: o uso de diálogos que expõem opiniões, geralmente contrárias, o que expõem muitas vezes a visão de uma sociedade preconceituosa por meio desses personagens. Tal dinâmica faz com que o leitor reflita enquanto lê.

Conforme visto anteriormente, a virada do século XIX para o XX trouxe muitas mudanças para os cidadãos, principalmente no que tange às relações de trabalho. Com a forte migração para as cidades e a tendências capitalistas cada vez mais difundidas, os sujeitos buscavam maneiras de sobreviver em uma cidade em transformação.

Os indivíduos das classes mais pobres desde muito cedo buscavam maneiras de resistir à miséria seja por meios legais ou ilegais. Desse modo, as famílias se viam com duas opções de rendimento: colocar as crianças para trabalhar em situações extenuantes ou fazê-las perambular pelas ruas em busca de sobrevivência por meio da mendicância ou do furto. Assim, nas ruas se encontravam inúmeras formas de se obter renda, desde trabalhos informais até mesmo ilegais.

A presença de mendigos na Avenida Central, apesar do decreto legislativo nº 403 de 14 de março de 1903, é um dos emblemas mais vistosos da convivência de dois tipos de realidade no coração da cidade. A imprensa faz sucessivas referências ao “espetáculo dos esfarrapados e aleijões”, que formaria, de acordo com um relatório da polícia do Distrito Federal, “um dos quadros mais desoladores que oferecem as nossas ruas” (Fabris, 2000, p. 46).

Quando paramos para pensar nessas crianças trabalhadoras e em uma vida explorada, paramos para refletir nos estudos de Giorgio Agamben (2005) sobre a experiência da infância como um momento de ruptura e possibilidade. Dentro do contexto de uma cidade que sofria transformações, essa experiência é alterada por elementos externos (com as demandas governamentais, o capitalismo, entre outros citados anteriormente), fazendo com que essas crianças perdessem o processo transitório da infância para vida adulta.

Além disso, para Agamben, a infância é o lugar onde a linguagem e a cultura ainda não se consolidaram, mas também onde a exclusão se faz presente. No Rio de Janeiro, as crianças das classes populares que eram vistas nas ruas em busca de sobrevivência estavam em um limiar social: elas eram parte da cidade, mas tinha o acesso à modernização negado justamente por serem pobres e “destoantes” na visão dos diligentes. Suas vidas eram marcadas pela necessidade e pela exclusão, o que as colocava à margem da ordem social e cultural.

O que João do Rio problematiza nessas crônicas é justamente como a sociedade olhava para essa parte de população de modo a ignorá-la e marginalizá-las. A seção, onde se encontra o texto dentro da coletânea, é intitulada como “O que se vê nas ruas”, mas aquela cena e a interação entre o catraieiro e o cigano não é vista. “[...] ninguém naquele perpétuo tumulto, ninguém no rumor do estômago da cidade, olhava sequer para o negócio desesperado de cigano.” (Rio, 2012, p. 43). Essa cena é descrita em um dos lugares mais movimentados da cidade, o porto, e mesmo assim, o “desespero” do cigano é invisibilizado pela sociedade.

Nesse grupo de pessoas pobres “invisíveis” que buscavam a sobrevivência se verificava a presença de crianças: “[...] um mundo de velhos desiludidos, de mulheres gastas, de garotos e de crianças, filhos de família, que saem, por ordem dos pais, com um saco às costas, para cavar a vida nas horas da limpeza das ruas.” (Rio, 2012, p. 45). Na crônica, o narrador evidencia o trabalho infantil como uma atividade comum da cidade.

Essa crônica chega a citar uma profissão que era exercida quase majoritariamente por menores de idade. A questão chama tanto a atenção de João do Rio que ele chega a escrever uma crônica somente sobre esse tema. Em *Os tatuadores*, o cronista coloca a questão infantil em maior evidência, apesar de ainda não ser o assunto central, e traz ponderações sobre a arte da tatuagem no Rio de Janeiro.

A obra começa com um diálogo entre um tatuador, um garoto de doze anos, e seu possível cliente negociando o preço do serviço que seria prestado. Após a cena, o narrador faz uma digressão na qual o tema é didaticamente explicado: João do Rio discorre nessa obra o preconceito em torno dessa prática que na época era associada à criminalidade e por tal razão recebia desconfiança por parte da sociedade. Ressalta-se que a tatuagem era verificada na classe pobre do Rio de Janeiro, o que poderia explicar tal visão desconfiada por parte dos dirigentes.

Como dito, o primeiro personagem que aparece é um menino de doze anos cujas roupas estão em situação precária. A criança se apresenta com os pés descalços e as mãos sujas. A imagem que o narrador passa desse menino nos faz refletir o quão periclitante era a situação do pobre no início do século XX e como tal descrição se assemelha com a atualidade, visto que os únicos elementos que não seriam encontrados facilmente no centro do Rio nos dias de hoje seriam “[...] três agulhas amarradas, um pé de cálix com fuligem [...]” (Rio, 2012, p. 51) na mão de uma criança.

Esse petiz tem as mesmas características do garoto descrito em *A rua*, o que mostra uma espécie de criação de um tipo infantil. Em outras palavras, o pequeno tatuador é sagaz e eloquente: aborda o cliente com propriedade, sabe como comovê-lo, como negociar valores, além de se mostrar ágil no serviço – o que nos leva a crer que essas crianças cresciam nas ruas aprendendo a sobreviver por meio da esperteza.

Houve um momento em que se discutiu o preço, e o petiz estava inflexível, quando vindo do quiosque da esquina um outro se acercou.

— Ó moço, faço eu; não escute embromações!

— Pagará o que quiser, moço.

O rapazola sorria. Afinal resignou-se, arregaçou a manga da camisa de meia, pondo em relevo a musculatura do braço. O petiz tirou do bolso três agulhas amarradas, um pé de cálix com fuligem e começou o trabalho (Rio, 2012, p. 50).

A questão da infância em *Os tatuadores*, apesar de não central, emerge nos pequenos detalhes que o narrador entrega, tais como os descritos acima. João do Rio chama o leitor para a discussão sobre a tatuagem já na primeira linha com pergunta inicial: “– Quer marcar?” (RIO, 2012, p. 50) sem definir o interlocutor, *a priori*, o que nos leva pensar que a pergunta possa ser dirigida ao leitor. Esse convite é feito e logo depois o texto começa a descrição da cena. O mesmo recurso se repete em *Orações*, crônica subsequente, na qual também há uma pergunta, que dessa vez é direcionada ao vendedor de orações: “– Que está você a vender?” (Rio, 2012, p. 57).

O interlocutor de *Orações* é descrito como “[...] pobre garoto, muito magro, com o pescoço muito comprido [...]” (Rio, 2012, p. 57). Curiosamente, mas não ocasionalmente, o vendedor de orações que é encontrado em uma esquina da cidade em uma tarde chuvosa era uma criança. Mas esse garoto não era um jovem qualquer, era um menino pobre, magro, na chuva e descrito como um sujeito insignificante no mercado de orações. “Aquele menino magro, naquela esquina de rua, era um dos insignificantes agentes desse tremendo micróbio da alma” (idem).

Apesar de não individualizar a questão infantil na obra, a forma como o narrador descreve esse menino nos chama atenção, pois além de se assemelhar com os demais garotos descritos fisicamente, o vendedor de orações possui a mesma eloquência para vender o produto, pois consegue convencer o narrador, um homem adulto com instrução e conhecimento, a comprar uma oração. Mais uma vez vemos a sagacidade característica de quem é “criado” pelas ruas.

— Que está você a vender?

— Orações, sim senhor.

— Novas?

— Uma nova, sim — a oração dos nove.

Era num canto de rua, por uma tarde de chuva. O pobre garoto, muito magro, com o pescoço muito comprido, sobraçava o maço de orações, a sorrir.

— Mas, criatura, a oração dos nove foi desmoralizada!

— E agora é que se vende mais. Olhe, eu hoje vendi quatrocentos folhetos. Só de oração dos nove, trezentos e vinte cinco.

Eu acredito nos prodígios. É uma opinião individual, mas definitiva. Se a oração dos nove, depois de assustar toda a cidade e de incomodar o arcebispo, ainda continuava com um tão grande número de crentes, era porque tinha prodigiosas virtudes. Comprei a oração e estuguei o passo (Rio, 2012, p. 56).

Todas essas crianças faziam parte de uma população carioca que era ignorada tanto pela sociedade dirigente quanto pelo governo. Faziam parte de uma sociedade que nunca conseguiria alcançar os padrões estabelecidos pelos novos tempos. Eram considerados como seres inconvenientes capazes de manchar a imagem da cidade moderna. Os garotos narrados se fundiam à coletividade da miséria, como o próprio João do Rio os categorizou: eram um caleidoscópio da miséria, apresentam diversas nuances da pobreza.

O que vemos na breve análise conjunta dessas três crônicas são crianças que iam às ruas por necessidade, em busca do ganha-pão. Sujeitos em formação física e moral, deduzimos devido à idade, que se misturavam na massa de trabalhadores, pobres, miseráveis, “aproveitadores” e todo o tipo de indivíduo que se possa encontrar nas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX. Aprendiam diversas maneiras de “performar” para não sucumbir à fome e à pobreza.

Contudo, vale ressaltar que apesar de possuírem características e necessidades em comum, essas crianças são avaliadas e sentenciadas pela sociedade de maneira distinta, dependendo do que se entendia moralmente como certo e errado. Essas perspectivas da sociedade economicamente dominante são expressas nas obras através do comportamento do narrador perante as situações.

Em *Pequenas Profissões* o narrador faz duras críticas ao comportamento dos trabalhadores informais – nos quais, conforme falado, se inclui crianças e jovens. O uso do adjetivo “vigarista” para caracterizar o cigano deixa bem claro a visão inicial daquele que relata a história. A perspectiva julgadora inicial do narrador é alterada e pode ser vista

na repetição da frase que Eduardo usa para justificar a ação do cigano: “a moral é uma questão de ponto de vista” (Rio, 2012, p. 49).

Já em *Os tatuadores*, o narrador se mostra curioso com o costume, afinal, declara que o tema é digno de estudo (Rio, 2012, p. 51). Ele também oscila em suas opiniões referentes à tatuagem, ora sendo recebida como “a exteriorização da alma” (Rio, 2012, p. 51), ora a associando com a criminalidade. Inclusive, esse narrador confessa que a análise que faz da tatuagem foi motivada pelo ambiente, entre outros fatores, no qual a arte se manifesta: nas ruas e nas prisões.

Esse julgamento explicitado nas crônicas está intrinsecamente ligado à ideia de infância da época. Esses menores que eram cada vez menos associados à infância e cada vez mais responsabilizados como adultos⁸ viveram em um período da história da Cidade Maravilhosa, em que permanecia uma forte cultura racista e escravocrata que via a população pobre e negra como uma população a ser higienizada tanto no que se refere à limpeza pessoal quanto à cultura e aos costumes.

A criança pobre, e majoritariamente preta, não era vista como tal. O processo modernizador via essas crianças como sujeitos destoantes do modelo de sociedade que o governo e as classes dirigentes desejavam ter. Sob a justificativa de “reeducar” e “recuperar” crianças e adolescentes que vagavam pelas ruas do país, criou-se as primeiras instituições para menores abandonados ou envolvidos com o crime. O principal objetivo do legislador era retirar de circulação aqueles que “atrapalhavam” a ordem social.

A questão se acentuava quando se verificava menores que de fato recorriam ao crime. Ao analisarmos as obras de João do Rio que relatam a infância das ruas, podemos dividi-las em dois grupos: crianças que trabalham e crianças que comentem crimes. Nas três crônicas supracitadas, vemos narradores que, em certa medida, se compadecem com esses menores. Acreditamos que é possível ver uma espécie de consideração em relação a essas crianças porque elas estão trabalhando, por mais que ainda atuem como esperteza, característica que podia ser considerada parte do labor.

⁸A legislação penal em vigor na época considerava maiores de 9 anos como criminosos caso cometessem crimes com discernimento. Somente no ano de 1927 é que se foi promulgar um Código que regulamentava as ações dos menores de 18 anos. Tal código também era popularmente conhecido como Código Mello Mattos.

Tal opinião ponderada pode ser associada como a valorização do trabalho, sentimento fomentado pelo capitalismo. Contudo, a situação muda de panorama quando nos deparamos com outras crônicas que de fato possuem como tema central a vida das crianças nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e que relatam práticas infratoras.

MENINOS DO RIO: OS QUE COMEÇAM NO OFÍCIO TORPE

A hipótese descrita acima pode ser claramente vista quando analisamos as crônicas *As crianças que matam...* e *Os que começam*. Em ambas as crônicas, os narradores descreveram crianças que cometem delitos, que são conhecidos pela polícia e que estão nas ruas convivendo com o crime.

Em *As crianças que matam...*, há a presença de dois personagens principais: o narrador e Sertório de Azambuja, que conversam sobre o crime de assassinato praticado por crianças na cidade do Rio de Janeiro. O narrador é apresentado inicialmente como um sujeito sensível e problemático. A sua aparente preocupação é direcionada à perda da infância. Aqui relembremos mais uma vez os estudos de Giorgio Agamben (2005), citados acima, e a relação entre a modernidade e a perda da experiência.

Mas é assombrosa a proporção do crime nesta cidade, e principalmente do crime praticado por crianças! Estamos a precisar de uma liga para a proteção das crianças, como a imaginava o velho Julio Vallès...
– Que houve de mais? Indagou Sertorio de Azambuja, estirando-seno largo divã forrado de brocado cor d'ouro velho.
– Vê o jornal. Na Saúde, um bandido de treze anos acaba de assassinar um garotito de nove. É horrível! (Rio, 2009, p. 28).

No parágrafo inicial, o narrador cita o nome de Júlio Vallès,⁹ também conhecido como Jules Vallès, autor francês do século XIX que narrava sobre questões de violência na infância assim como a existência da infelicidade nesse período da vida. A relação entre a rua e a construção dessas crianças já passava pela literatura no século anterior. Ao citar Vallès, o cronista não só revela que essa preocupação com a criminalidade na infância é

⁹ Jules Vallès (1832–1885), escritor e revolucionário francês, é mais famoso por sua trilogia de romances autobiográficos: *L'Enfant (A Criança)*, *Le Bachelier (O Graduado)* e *L'Insurgé (O Insurgente)*. Através do alter ego de Vallès, Jacques Vingtras, os livros descrevem a infância difícil do escritor como filho de um professor abusador, sua rejeição de sua educação clássica e crescente admiração pela classe camponesa e, finalmente, sua vida boêmia em Paris como jornalista militante e panfletário.

antiga como também recorrente, pois ainda se faz presente no recorte de tempo em que o narrador relata, isto é, no início do século XX, assim como ainda é visto nos dias atuais.¹⁰

Nesse mesmo parágrafo, o narrador faz o papel de um sujeito que se impressiona com a notícia. Diz ser assombrosa a proporção do crime na cidade e principalmente do crime infantil (Rio, 2009, p. 28). Já Sertório de Azambuja se mostra indiferente à notícia seja pela recorrência com que acontece, seja por pensar que se tratava de um crime sem interesse.

Para o interlocutor da crônica, um crime só pode ser considerado interessante ou “um caso de genialidade” se o autor da infração possuir mais de dezesseis anos e ficar impune, o que não era o caso. O posicionamento de Sertório evidencia a indiferença com que a classe dominante tratava a morte de pessoas pobres e o narrador nos atenta para a frequência com a qual se cometia crimes na cidade e relevância de quem os cometia.

Notícias criminais protagonizadas por crianças e adolescentes eram corriqueiras na imprensa. Em julho de 1915, o jornal carioca *A Noite* noticiou: “O juiz da 4ª Vara Criminal condenou a um ano e sete meses de prisão um pivete de 12 anos de idade que penetrou na casa número 103 da Rua Barão de Ubá, às 13h, e da lá furtou dinheiro e objeto no valor de 400\$000” (Westin, 2015).

Figura 1 – Reportagem do Jornal *A noite* relatando crime infantil



Fonte: Westin, 2015.

É através da perspectiva do interlocutor que se questiona sobre a maturidade daquele infrator, pois, segundo Sertório, tal crime é resultado dos desatinos da idade, nos levando a pensar sobre a instabilidade de um sujeito que não possui autocontrole, o qual

¹⁰ O Jornal *Bom Dia*, Rio noticiava em 2019 a superlotação do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (Degase-RJ), órgão responsável pela ressocialização de jovens infratores. A reportagem anunciava “Superlotação do Degase é tema de debate no Rio. Unidades do sistema socioeducativo acolhem o dobro da capacidade de adolescentes infratores” (G1, 2019).

entendemos ser tanto por questões educacionais quanto por questões emocionais, no que tange ao ensinamento de valores morais, entre o que se compreende como certo e errado e também a falta de consciência e domínio dos desejos mais sombrios do ser humano.

No desenrolar da crônica o narrador e o interlocutor vão conhecer o local do crime. O bairro é descrito como sujo, com casas amontoadas, exalando fedor, lugar onde abrigava um passado lúgubre, pois já foi locação de cemitérios e lar de pessoas escravizadas. A cena é descrita com certo suspense, o narrador chega a detalhar que as moradias dão “uma impressão de susto” (Rio, 2009, p. 31).

O bairro onde o assassinato é natural abraça a Rua da Saúde, com todos os becos, vielas e pequenos cais que dela partem, a Rua da Harmonia, a do Propósito, a do Conselheiro Zacharias, que são paralelas à da Gamboa, a do Santo Cristo, a do Livramento e a atual Rua do Acre. Naturalmente as ruas que as limitam ou que nelas terminam – São Jorge, Conceição, Costa, Senador Pompeu, América, Vidal Negreiros e Praia do Saco – participam do estado de alma dominante.

Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais tem, a cada passo, um traço de história lúgubre (Rio, 2009, p. 30).

Quanto mais os personagens adentravam no bairro, mais pesada ficava a atmosfera ao ponto de o narrador começar a sentir-se mal: “Eu sentia acentuar-se um mal-estar bizarro” (Rio, 2009, p. 21). A passagem dos dois chamava atenção da população local, que os acompanhava com os olhos, os quais são descritos com tom de ironia. O que nos leva a pensar que esses olhos julgavam a passagem dos dois “estrangeiros” naquela zona da cidade.

A jornada dos personagens se assemelhava a um safári e a reação dos moradores do bairro Saúde, local do crime, nos leva a crer que esse tipo de passeio era comum. Assim como hoje ainda é rotineiro, visto que existe um segmento turístico no Rio de Janeiro que faz visitas acompanhadas a comunidades onde facções criminosas são alocadas.¹¹

O narrador expressa claramente seu preconceito com essas pessoas ao chamá-los de “turba estranha”. Essa “turba” é composta basicamente por homens negros, alguns bêbados outros caracterizados como fortes. O racismo é exposto no uso dos adjetivos, tais como negralhão e mulato. No que tange a palavra mulato,¹² ela é usada para caracterizar

¹¹ É possível encontrar passeios guiados pelas empresas Favela Tour e Nattrip para as favelas da Rocinha e do Vidigal em buscadores de internet.

¹² A palavra “mulato” era empregada para definir pessoas que não eram consideradas nem negras nem brancas, sendo empregada de forma pejorativa. “O termo possui uma origem controversa. No âmbito

um jovem que é descrito como um peixe gorduroso (arenque asalmonado) que “cospe” as palavras em inglês. A descrição desse rapaz é carregada de preconceito, essa associação à gordura e também a maneira com a qual ele se expressa em inglês, “cuspinha”, traz para esse sujeito uma forte carga imagética que o constrói como um sujeito sujo.

Uns cantam, outros rouquejam insultos. Sertório aproxima-se de um grupo. Há um mulato de tamancos, que pareceum arenque ensalmonado, no meio da roda. Omulato cuspinha:

– *Go on, go on...* já, *farewell!* já!

É brasileiro. Está aprendendo todas essas línguas estrangeiras com os práticos ingleses (Rio, 2009, p. 31-32).

A crônica é finalizada com uma espécie de quebra de perspectiva, pois o narrador foi ao bairro rubro para ver os meninos que matam, mas encontra um grupo de rapazes em roda contando histórias. Essa cena traz uma espécie de alívio para o personagem que narra; ele chega a expressar “surpresa” ao dizer que se sentia emocionado diante da bondade inesperada que emergia da maldade. Contudo, a crônica deixa claro que aqueles sujeitos ainda eram vistos como criminosos. Aqui, destacamos mais uma vez a dualidade humana que João do Rio expõe.

Era um pequeno, franzino, magro, com uma estranha luz nos olhos. Talvez matasse amanhã, talvez roubasse! Estava ingenuamente contando histórias... Sertório insistia, entretanto, para ouvi-lo. Ele não se fez de rogado. Tossiu, pôs as mãos nos joelhos...

– Era um dia, uma princesa, que tinha uma estrela de brilhantes na testa...

A roda caíra de novo num silêncio atento. A escuridão parecia aumentar, e, involuntariamente, eu e o meu amigo sentimos n'alma a emoção inenarrável que a bondade do que julgamos mau sempre nos causa... (Rio, 2009, p. 33).

Em suma, *As crianças que matam...* nos parece uma tentativa de desconstruir um estereótipo baseado em preconceitos enraizados que são ressaltados quando se tentou implantar a modernidade no Rio de Janeiro. Entretanto, essa tentativa se mostra falha na crônica, pois a todo o momento o narrador expressa esse preconceito em suas ações, como a forma como caracteriza os jovens do local. Ao final da crônica, ele compreende que não existem sujeitos uníssomos, que todos são indivíduos múltiplos, nos quais um dia contam histórias e no outro matam e roubam. Essa dualidade pode ser vista na combinação de

linguístico é relacionado à derivação latina de *mulus*, o animal resultante da mistura dos asnos e da égua, e o caráter híbrido do animal foi associado a ‘mestiço’, pessoa com ascendentes negros e brancos” (Negreiros, 2019, p. 49).

palavras bondade e mau, que são antagônicas no senso comum, mas coexistem no mesmo indivíduo.

Contudo, esse julgamento levemente ponderador visto em *As crianças que matam...* é dificilmente visto em *Os que começam...* O narrador se apresenta muito mais crítico e indiferente à situação das crianças que são ensinadas a enganar e a mendigar para sobreviver. Não há aquela curiosidade, muito menos preocupação com a infância urbana que vemos na última crônica analisada. O que predomina em *Os que começam...* são qualificativos duros, por vezes debochados, em torno dessas crianças.

Na crônica *Os que começam...* é possível ver outra dinâmica no que tange à opinião do narrador. Diferente das demais analisadas, as quais se iniciam com um diálogo que se desenvolvem em contrapontos, nessa crônica vemos já no início a opinião do narrador expressando uma falsa comoção diante da situação dessas crianças. Ao dizer “falsa”, nos referimos à contradição gerada diante dos duros qualificativos que esse narrador dá a esses sujeitos.

Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças. Os homens e mulheres ainda pantominam a miséria para lucro próprio. As crianças são lançadas no ofício torpe pelos pais, por criaturas indignas, e crescem com o vício adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicância malandra (Rio, 2012, p. 165).

No trecho acima, o personagem já deixa claro o tema em questão: a exploração infantil. Essa opinião condena pais e mães que mandam as crianças às ruas em busca do sustento das famílias. Segundo ele, as crianças são ensinadas a praticar ações indecorosas e crescem com essas lições, sendo moldadas para o crime e para a mendicância; em suma, se “formam” em aproveitadores e enganadores.

O curioso desse trecho são as palavras que o narrador escolhe para descrever a corrupção dessas crianças. São palavras que dão a ideia da modulação, tais como “curvilínea”, que traz a imagem tanto da construção de uma forma quanto de uma curva. Nesse sentido entendemos que a “curva” está sendo empregada como uma metáfora para deformação da moral estabelecida, isto é, uma curva nos valores vigentes.

Após responsabilizar os adultos pela exploração e formação desses sujeitos, o narrador questiona se essas crianças possuem noção dos próprios atos. “Essa criança parece não pensar e nunca ter tido vergonha, amoldadas para o crime de amanhã, para a prostituição em grande escala” (Rio, 2012, p. 164). Através do uso do verbo “parecer”,

ele deixa flutuante, a princípio, o nível de consciência desses indivíduos. Entretanto, no mesmo parágrafo ele desfaz essa incerteza ao afirmar que esses meninos e meninas mentem negando as ações e quando não convencem as autoridades, apelam emotivamente dizendo que são o sustento da própria família.

Apesar de responsabilizar os adultos, a crônica não exime de maneira nenhuma a culpabilidade dos petizes. Sim, os pais são descritos como exploradores, mas essas crianças são imputáveis. O julgamento do narrador no que tange à vida desses meninos e meninas é claro e comprovado por meio das palavras com quais ele os qualifica: punhuistas¹³, vagabundos, bandidos e prostitutas. São os futuros criminosos que irão “obumbrar”¹⁴ as galerias de Detenção.

Há no Rio um número considerável de pobrezinhos sacrificados, petizes que andam a guiar senhoras falsamente cegas, punhuistas sem proteção, paralíticos, amputados, escrofulosos, gatunos de sacola, apanhadores de pontas de cigarros, crias de famílias necessitadas, simples vagabundos à espera de complacências escabrosas, um mundo vário, o olhar de crime, o broto das árvores que irão obumbrar as galerias da detenção, todo um exército de desbriados e de bandidos, de prostitutas futuras, galopando pela cidade à cata do pão para os exploradores. Interrogados, mentem a princípio, negando; depois exageram as falcatuas e acabam a chorar, contando que são o sustento de uma súcia de criminosos que a polícia não persegue. (Rio, 2012, p. 164).

Essa narração é desprovida de qualquer relatividade, não há contrapontos que ponderem as ações. A opinião daquele que conta essas histórias é incisiva, dura e julgadora. Por mais que ele use termos que façam alusão a uma vulnerabilidade, tais são subitamente refutados com descrições detalhadas que avaliam negativamente a vida dessas crianças. Tal recurso pode ser visto mais explicitamente na descrição física e psicológica do primeiro grupo abordado.

Outra questão diferente de *Os que começam...* é a caracterização física e psicológica desses sujeitos. Conhecemos Francisco, um rapaz descrito como um sujeito bárbaro, bruto que usa óculos e é míope. Há uma fraqueza presente na visão do menino ao mesmo tempo em que há uma força corporal. Francisco já foi preso algumas vezes por delitos e é considerado pela polícia como inútil. O próprio garoto relata praticar tais ações para não morrer de fome. A inutilidade de encarcerar Francisco tem a ver como a

¹³ Batedores de carteira.

¹⁴ Cobrir de sombras.

descrença de uma mudança de vida. Para a polícia, pegá-lo não resolveria o problema. Muito menos para nosso narrador, pois Francisco é descrito como “antigo peralta da Saúde” (Rio, 2012, p. 165).

Apesar de o narrador individualizar outros meninos tecendo duras críticas, é com as moças que seu olhar julgador fica mais pesado. Elas são caracterizadas como “[...] cínicas de face terrosa às ingênuas e lindas” (Rio, 2012, p. 167). O narrador, que é um homem adulto, descreve uma menina de treze anos com uma “perigosa viveza no olhar”. Nicota, a menina em questão, é explorada pelo padrasto que a “indústria” (Rio, 2012, p. 168), em outras palavras, usa seu corpo como meio de conseguir dinheiro. O narrador diz com todas as letras que a exploração infantil ensina as meninas a se prostituírem (Rio, 2012, p. 166) e acrescenta que, desses casos, existem aos muitos, pois a “série de meninas é enorme” (Rio, 2012, p. 167).

Nicota, moradora no Pedregulho, tem treze anos e perigosa viveza de olhar. A puberdade, a languidez dos membros rijos dão-lhe receitas grandes. É mandada pelo padrasto, um português chamado Jerônimo, que a industria. Explora a miséria no jardim de Eros, fazendo tudo quanto a não prejudica definitivamente, à porta dos quartéis, pelos bairros comerciais, ao escurecer (Rio, 2012, p. 167).

Em *Os que começam...* vemos uma sociedade que tapa os olhos para uma população mutilada, abandonada e necessitada. Uma sociedade que é representada por um narrador que tece duros adjetivos, desqualifica e reforça estereótipos. Que condena formas alternativas de sobrevivência, mas não se preocupa em resolver de fato a questão. Que considera a vida desses sujeitos um desconforto e um empecilho para a implantação de um modelo de vida, mais moderno, ao mesmo tempo em que considera uma inutilidade a resolução dos problemas e o auxílio aos necessitados. Em suma, as vidas desses sujeitos não deveriam existir, pois eram consideradas uma desordem social.

A seleção dessas duas crônicas finais nos mostra tipos do “horror da infância carioca”. Lidas em conjunto com as demais nos fazem refletir como a modernização dos costumes da cidade do Rio de Janeiro não foi benéfica para a população pobre – muito pelo contrário, meninos e meninas perderam o direito de serem crianças, se é que algum dia o tiveram, perderam a experiência da infância e a possibilidade de participarem da cidade como cidadãos pertencentes a ela. O que lhes restou foi ir às ruas buscar as mais diversas formas para sobreviver. Eles foram submetidos a extenuantes jornadas de

trabalho, à exploração, aos maus-tratos, à violência e ao julgamento de uma sociedade que com nada se importou em fazer para ajudá-los a ter uma vida mais digna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de todas as crônicas em questão nos faz refletir sobre a diversidade presente na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, inclusive dentro da miséria e da exploração. Uma diversidade que se fazia presente na infância e que sofria ataques que buscavam o apagamento dessas culturas tidas como destoante daquilo que se tentava implementar.

Essas crianças formavam de fato um caleidoscópio torturante (Rio, 2012, p. 167), no qual mergulhamos junto com o narrador e conhecemos outras perspectivas e camadas da pobreza. O uso do termo caleidoscópio é empregado, em *Os que começam...*, como uma metáfora para essa observação múltipla e dinâmica, afinal, caleidoscópio refere-se a um aparelho ótico para obtenção de imagens através de espelhos que são inclinados em determinados ângulos que, ao ser movimentado em rotação, produz diversas combinações imagéticas.

É justamente o caso dessas crianças que, dependendo de onde e como são observadas, ganham diversas nuances: ora mais responsáveis, ora menos conscientes dos próprios atos; ora mais exploradas, ora mais aproveitadoras; ora apresentadas como crianças, ora imputadas como adultos.

João do Rio, ao apresentar esse caleidoscópio torturante, nos convida a pensar sobre a permanência dos mesmos preconceitos, do mesmo descaso, da mesma atitude de fechar os olhos para não ver. A atualidade da questão infantil na obra de João do Rio se torna mais explícita quando abrimos os jornais de hoje e nos deparamos com notícias que poderiam ser de cento e trinta anos atrás.

O vento fustigava-lhes as carnes seminuas e eles, agarrados uns aos outros, na fraternidade do sofrimento, sem pai, sem mãe, sem amparo, erguiam os olhos para o céu numa angustiosa súplica. (Rio, 2012, p. 168).

Eu fui para as ruas da cidade pensando que eu ia ter mais liberdade. Olha, gente, eu vou pela vida. E na cidade, tem gente que olha e vira a cara como se

fosse bicho, jogado nas estradas e pensa que é ladrão. Mas somos gente (Boeckel *et al.*, 2023).¹⁵

Se nos fosse permitido fazer uma releitura atual das crônicas, *Pequenas Profissões* contaria a história de vendedores de doces nos semáforos cujos carros são mantidos com os vidros fechados, cujos motoristas, ao mínimo sinal verde, aceleram os veículos, levando embora suas mercadorias. *Orações* narraria a história dos vendedores ambulantes dos transportes públicos que atestam e juram a qualidade do mais recente fone de ouvido que custa míseros cinco reais. *Os que começam...* seriam as crianças que ficam à porta dos mercados ou das igrejas juntos de seus genitores suplicando por atenção ou por um pedaço de pão. *As crianças que matam...* poderiam ser qualquer criança suja, negra, com vestes em trapos e um chinelo desgastado que vaga pelas ruas da Cidade Maravilhosa em busca da primeira oportunidade de não morrer de fome, na mão da polícia ou do fruto do descaso humano.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 188p. (Trad. de Henrique Burigo. Título original: *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*), 2005 [1978].

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3. cap. 3, p. 165-170.

ÁRTICO, Durval. A criança na literatura francesa e na brasileira. *Travessia*, Santa Catarina, p. 114-123. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17459/16030>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

AZEVEDO, André Nunes de. A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: o progresso sob égide da civilização e a civilização sob a égide do progresso. In: AZEVEDO, André. *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e os ideais de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

¹⁵ O texto faz parte de diversos relatos de sobreviventes à chacina da Candelária que aconteceu 23 de julho de 1993. São cartas disponibilizadas pela voluntária Yvonne Bezerra de Mello, que fazia um trabalho de educação e de integração com as crianças que viviam nas calçadas da igreja. Os relatos foram publicados no jornal *O Globo* trinta anos após o ocorrido. A tragédia consistiu na ação de criminosos que chegaram ao grupo na região da Candelária e armaram fogo em direção a mais ou menos quarenta pessoas. Oito crianças morreram (BOECKEL *et al.*, 2023).

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora. *Tempos Históricos*, Paraná, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 151–183, 2016.

BOECKEL, Cristina, *et.al.* Veja trechos das cartas escritas por sobreviventes da Chacina da Candelária: “eu namoro a vida, mas a morte me paquera”. *G1*, 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/07/23/veja-trechos-das-cartas-escritas-por-sobreviventes-da-chacina-da-candelaria-eu-namoro-a-vida-mas-a-morte-me-paquera.ghtml>>. Acesso em 30 ago. 2023.

BRASIL. *Decreto N° 847, de 11 de outubro de 1890*. Promulga o Código Penal. Brasília: Casa Civil, 1890. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm>. Acesso em 10 jun. 2023.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

CONSTRUÇÃO histórica do Estatuto. *TJSC*. Santa Catarina: Poder Judiciário de Santa Catarina. Disponível em: <<https://www.tjsc.jus.br/web/infancia-e-juventude/coordenadoria-estadual-da-infancia-e-da-juventude/campanhas/eca-30-anos/construcao-historica-do-estatuto#:~:text=Como%20era%20a%20situa%C3%A7%C3%A3o%20jur%C3%ADdica,conhecido%20como%20C%C3%B3digo%20Mello%20Mattos.>>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

FABRIS, Annateresa. O espelho da avenida. In: FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos. Representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

GÊNESIS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de International Bible Society. 3ª edição. São Paulo - SP: Editora NVI, 2023.

JULES Vallès. Nyrb. *New York Review Books*, 2023. Disponível em: <<https://www.nyrb.com/collections/jules-valles>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

MOLINA, Fabio Silveira. A produção da “Paris dos trópicos” e os megaeventos no Rio de Janeiro no início do século XX. *Finisterra*, [S. l.], v. 51, n. 102, 2016. DOI: 10.18055/Finis3816. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/3816>>. Acesso em: 7 abr. 2024.

NEGREIROS, Carmem. *Lima Barreto em quatro tempos*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Edição Especial, 2012.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2006.

SIMAS, Daniele. *O desmonte do Morro do Castelo*. Brasília: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://www.gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/noticias/o-desmonte-do-morro-do-castelo>>. Acesso em 10 dez. 2023.

SUPERLOTAÇÃO do Degase é tema de debate no Rio. *GI*, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/08/superlotacao-do-degase-e-tema-de-debate-no-rio.ghtml>>. Acesso em 15 ago. 2023.

VELLOSO, Monica Pimenta. Introdução - O olhar inquieto dos caricaturistas. In: VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora KBR, 2015.

VINÍCIUS. Gnomos. *Monolito Nimbus*. 2021 Disponível em: <<https://www.t.ly/1F5xl>>. Acesso em 15 ago. 2023.

WESTIN, Ricardo. *Crianças iam para a cadeia no Brasil até a década de 1920*. Brasília: Senado Notícias, 2015. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Recebido em: 27/06/2024

Aceito em: 03/02/2025

Karen de Oliveira Miranda Onofre: é formada em Português e Italiano (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem certificado internacional em Espanhol pelo Servicio Internacional de Evaluación de la Lengua Española (SIELE) e é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, também pela UERJ. Atualmente, está cursando pós-graduação em Ensino de Língua Espanhola. Além disso, é tradutora, com mais de cinco obras traduzidas.

Entre Macabéa e o seu oposto: uma reflexão a respeito da masculinidade em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector

Between Macabéa and her opposite: a reflection on masculinity in A hora da estrela (1977), by Clarice Lispector

Bruna Silva Ramos

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

brunasilvamos@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-5071-9914>

RESUMO

O presente artigo centraliza a presença do masculino na novela *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector. Ao observar-se que o narrador é um escritor, Rodrigo S. M., que se defronta com o mistério de Macabéa e tenta descrevê-lo, parte-se do olhar do masculino para o feminino. A partir disso, o objetivo será descrever como se dão as interações das personagens masculinas com a protagonista Macabéa, considerando entre elas, o narrador-personagem. Para isso, lança-se mão da teoria de performance de gênero, de Judith Butler, das teorias de Stuart Hall sobre a identidade e de alguns conceitos de Bourdieu acerca da masculinidade. Como resultado, demonstra-se que a os estereótipos de gênero estão imbricadas nas relações de Macabéa com o Outro.

Palavras-chave: A Hora da Estrela; Teoria de gênero; Masculinidade.

ABSTRACT

This article focuses on the presence of the masculine in the novel *A Hora da Estrela* (1977), by Clarice Lispector. Considering that the narrator is a writer, Rodrigo S. M., facing the mystery of Macabéa and attempting to describe it, the perspective starts from the male gaze towards the female. The objective is to describe how the interactions of male characters in the narrative unfold, considering the narrator and the protagonist Macabéa. To achieve this, the article draws on Judith Butler's gender performance theory, Stuart Hall's theories on identity and some concepts of Bourdieu regarding masculinity. Ultimately, the results demonstrate that stereotypes become intertwined in Macabéa's relationships with the Other.

Keywords: a Hora da Estrela; Gender theory; Masculinity.

INTRODUÇÃO

Um dos temas fulcrais para as discussões temáticas da Literatura hoje perpassa o tema da identidade. A identidade nos estudos pós-modernos e contemporâneos ganha contornos únicos diante da multiplicidade de elementos que a transpassam. Dentro dessas novas conceituações, justamente em função dessa multiplicidade, a identidade do sujeito é vista como complexa e fragmentária, sendo perpassada por uma série de fatores determinantes e distintos, como raça, etnia, nacionalidade, classe social, sexualidade e gênero. Não há a concepção de um *eu monolítico*, mas sim de um *eu* cuja formação identitária é plural. Desse modo, a identidade permanece sempre não determinada e enviesada por uma profusão de fatores a partir dos quais se constitui de forma conflitante, de maneira que a todo momento é capaz de reinventar e confrontar a si mesma.

Conforme aponta Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade*:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ (Hall, 2006, p. 13).

Neste artigo, pretendemos estender a discussão a respeito da identidade e do aspecto do gênero como um dos elementos centralizadores para a novela brasileira *A Hora da Estrela*, escrita por Clarice Lispector, em que a identidade surge como um tema central que deve ser investigado. Entender quem se é e o que se deseja, o que é o indivíduo para além do seu nome, da sua função social, das suas crenças e até dos seus conhecimentos parece ser um dos motes propostos na narrativa.

Essa novela torna-se particularmente interessante para pensar o tema quando se tem no horizonte o seu contexto de produção: publicada inicialmente em 1977, *A Hora da Estrela* surge no universo literário durante a ditadura militar brasileira, que perdurou de 1964 a 1985. Esse era um momento de profunda repressão política, censura e restrição das liberdades civis, no qual as mulheres possuíam um papel social bastante limitado pelas ideias conservadoras que vigoravam na época, o de donas do lar, mães e esposas. Como é perceptível na história literária de outros países que também vivenciaram

ditaduras militares, tanto na América Latina quanto na Europa, esse tipo de situação política gera reações por parte das mulheres, o que se manifesta diretamente no fazer artístico, no que mais interessa a esta discussão, das escritoras.

Sendo mulheres e sofrendo diretamente com as retaliações sociais que acabam por se intensificar em governos autoritários, durante esses períodos, as produções literárias das mulheres priorizam a voz feminina, então silenciada. As autoras propunham como resposta protagonistas e narradoras com vozes marcadamente femininas, apresentando uma literatura subjetiva, intimista, que retrata a riqueza interior da vivência das mulheres, em contrapartida com a sua reduzida atuação na vida exterior. Em tais narrativas, não é incomum a vida doméstica e íntima das personagens possuir centralidade temática e ser narrada com riqueza de detalhes que leva à sinestesia. Além disso, a prosa poética, a quebra da linearidade episódica, o monólogo interior, a exploração de novas formas de narrar, são exemplos de como a escrita feminina buscava sobrepujar a lógica vigente do narrar, tida como masculina, criando uma linguagem própria de comunicação.

Clarice Lispector é justamente conhecida por explorar em seus textos todos esses elementos próprios da subjetividade, como a introspecção, a riqueza da interioridade e a complexidade da identidade humana. Em meio a um ambiente autoritário, explorar a intangibilidade e a individualidade configurava-se como uma forma pronunciada de resistência através da arte, uma vez que esse tema permitia que ela, enquanto escritora, alcançasse seus leitores e os auxiliasse a escapar das limitações impostas pelo Estado, facilitando a discussão de temas que poderiam ser malogrados aos interesses políticos de sublimação.

A autora brasileira, que viria a ser lembrada por sua prosa íntima, intuitiva e ritmada pelo fluxo de consciência, está profundamente associada à escrita feminina, embora nunca tenha sido diretamente envolvida ou relacionada com o movimento feminista. No entanto, não raro se atribui a ela um feminismo implícito, visto que suas obras abordam questões relacionadas à condição feminina, à identidade da mulher e à sua busca por liberdade.

Curiosamente, na sua novela *A Hora da Estrela*, Lispector se destaca por seguir um caminho oposto ao que era feito, predominantemente, em outras narrativas de autoria feminina da época. Clarice opta por narrar a história da empobrecida Macabéa através de uma voz masculina – o narrador escritor, Rodrigo S.M. Tal escolha, embora possa parecer

paradoxal à primeira vista, revela nuances intrigantes sobre sua abordagem narrativa e sua relação com as questões de gênero e identidade na literatura.

A partir do exposto, este artigo propõe uma indagação a respeito desse subterfúgio utilizado por Clarice Lispector para constituir a identidade da protagonista feminina, Macabéa, que será narrada pelo olhar do masculino, além de ser confrontada pelo gênero oposto a todo momento, estabelecendo assim uma delicada relação entre identidade, gênero e confronto. Dessa forma, o objetivo deste artigo será compreender de que maneiras estão destacadas as questões de gênero, especialmente a partir das interações das personagens masculinas, incluindo aí o narrador com a protagonista, em uma busca pela compreensão das concepções de feminino projetadas pelo olhar masculino e como se concretiza uma discussão a respeito da identidade. Para tanto, será importante considerar algumas teorias de gênero que serão norteadoras dessa discussão.

A primeira delas será a teoria de *performance de gênero*, traçada por Judith Butler (2019), na qual o gênero, seja ele masculino ou feminino, existe somente através da repetição sistemática de determinados atos de performance (ou atos performativos, dependendo da tradução, associado exatamente à ideia da performance teatral) que ditam as diferenças de conduta entre homens e mulheres e que, embora se façam entender como naturais e intrínsecos, são historicamente mutáveis. A discussão proposta por Bourdieu (2012) em seu livro *A Dominação Masculina*, também será importante para estabelecer o que se entende por masculino, bem como o centralizador conceito de *virilidade* como um ato determinante desse gênero.

Ambos os autores, a despeito de suas diferenças, acabam por concordar no fato de que a construção dos gêneros se dá por contraposição; sua existência se alimenta por meio de uma dinâmica binária que permeia diversas esferas da cognição humana e que consiste em uma repetição metódica de certas emulações e comportamentos. Essa concepção, baseada em oposições, revela a fragilidade das duas categorias (homem e mulher) que se definem pela ausência ou presença de características específicas, sempre interagindo em oposição.

Ao considerar as diferenças sexuais sob uma perspectiva biológica e psicanalítica, percebe-se uma resignação diante da complexidade da identidade humana, que é, por natureza, polissêmica e dependente de inúmeros fatores externos e internos.

O GÊNERO MASCULINO E A IDENTIDADE: MACABÉA E SEU CONTATO COM O OUTRO

Em *A Hora da Estrela*, tem-se um enredo simples em que o narrador relata suas percepções e preconceções sobre Macabéa, uma jovem mulher nordestina que se muda do interior de Alagoas para residir na capital do Rio de Janeiro. A jovem datilógrafa possui uma perspectiva simples sobre sua própria vida, sem ambições, aflições ou grandes dilemas. A moça é descrita por Rodrigo S.M. como feia, sem graça, descuidada, doente e alheia à sua própria situação de miséria e subsistência. Pode-se inferir que Macabéa não vive, mas apenas sobrevive, dado que, conforme mencionado pelo narrador, "A vida é um luxo" (Lispector, 1998, paginação irregular).

Macabéa é apresentada ao leitor através de interpretações e divagações de Rodrigo. Mediante sua intervenção dele da busca para compreender quem era a moça nordestina, esse mistério que cruzou seu caminho, são desveladas de maneira sensível e profunda as dimensões complexas e contrastantes que existem na singeleza e na alienação dessa personagem tão devastadora.

A fome e a pobreza de Macabéa tornam-se a do leitor, assim como a curiosidade mórbida de Rodrigo S.M., que vai contaminando a atmosfera narrativa. Através da história, fluem discussões sobre temas relevantes que se enquadram nas inquietações contemporâneas, especialmente no que tange à identidade e às interrelações sociais e de gênero.

Rodrigo S.M. não se materializa como uma personagem que participa ativamente da ação narrativa, mas como a voz masculina que Clarice Lispector escolhe para encobrir a sua, para simular a estereotipada visão sobre a objetividade analítica do homem que pensa sobre a presença feminina, do burguês acomodado que até então nunca se vira inquieto diante da triste solidão da pobreza. Ao adotar essa estratégia, Clarice propõe um distanciamento do olhar costumeiramente intimista do texto e estabelece um distanciamento irônico que denota o preconceito de gênero e de classe:

[...] todas as escolhas da autora para compor essa personagem são feitas com base em sua história de vida pessoal. Assim, Rodrigo é escritor e tem que lidar com uma personagem que vem do Nordeste para o Rio de Janeiro, portanto, a mesma profissão e trajetória de Clarice. Por outro lado, como a escritora, vive o dilema de ter que lidar com as transformações por que passam as narrativas

contemporâneas e com a situação de classe que os escritores vivem em um país que não valoriza os produtores de cultura. Além disso, tem de enfrentar as dificuldades de interação, próprias das diferenças de classe (Souza, 2006, p. 101).

Sobre a sua identidade de nordestino, Rodrigo S.M. a declara muito rapidamente, no início da narrativa, e não mais a explora de forma significativa, distanciando-se após isso do seu objeto de observação:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe (Lispector, 1998, paginação irregular).

A partir disso, ele marca uma espécie de aproximação com Macabéa, um ponto fulcral de semelhança que se esgota rapidamente, substituído por um distanciamento afetivo em relação à moça. O narrador expressa ainda a mesma inquietação a respeito de si mesmo, questionando o próprio papel no enredo, a sua função e o seu possível destino. A indagação sobre quem se é, de fato, torna-se uma constante para ele, que tenta desvendar a ambos por meio de seus recursos artísticos. Ele tenta expressar em palavras a natureza das suas desordens:

A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida? (Lispector, 1998, paginação irregular).

Rodrigo S.M. incorpora, de certa maneira, o olhar do masculino sobre o feminino, do burguês em relação ao pobre, do local em função do imigrante, estabelecendo com a protagonista feminina uma clara relação do *Eu* com o *Outro* “Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia”. (Lispector, 1998, paginação irregular).

Em diversos momentos, o seu olhar decai sobre Macabéa com desdém e superioridade e o sentimento de empatia é muitas vezes esvaziado quando vai se referir a ela “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio” (Lispector, 1998, paginação irregular). No

fragmento a seguir, tem-se um exemplo evidente do distanciamento que só é comprometido no relance em que o narrador se enxerga como igual. Quando Macabéa morre, ao desfecho da narrativa, o escritor Rodrigo S.M. declara, apressado:

E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre.
Mas — mas eu também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim (Lispector, 1998, paginação irregular).

O que Rodrigo não sabe sobre a moça, sugere-se de forma implícita que ele se deixa levar pela imaginação e cria ele mesmo, ao fantasiar, o que poderia ter acontecido com ela. Rodrigo S.M. afirma, em determinado momento: “Aliás, descubro eu agora, eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (Lispector, 1998, paginação irregular). Desse modo, Clarice Lispector, que é quem de fato está por traz da narrativa, acaba fazendo uma provocação sobre o olhar do masculino sobre o feminino: ao que parece, a mulher, cumprindo com o esperado ato performativo do Gênero, como sugere a teoria de Butler, haveria de cobrir de sentimentalismo a narrativa. Logo, ao fazer do seu ato narrativo uma proposta similar a um estudo humano objetivo, Clarice adota a visão do masculino, do homem, porque é desse sujeito que socialmente se espera a objetividade, o cientificismo, mas que, no entanto, ela como mulher também é capaz de oferecer. E assim a autora tece o homem e, concomitantemente, tece Macabéa.

Macabéa será descrita nesses confrontos com o narrador como uma moça boba, feia, insípida, beirando a imbecilidade, o que a ele, enquanto homem, causa certo incômodo:

Nunca perdera a fé. (Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce, obediente (Lispector, 1998, paginação irregular).

Há, ainda, uma preocupação notável, até pujante, com a sexualidade de Macabéa e com o modo como ela se relaciona com seu próprio corpo e com o desejo pelo outro. A protagonista tem sua própria sexualidade negligenciada, mergulhada em vergonha e culpa,

em parte por sua aparência e em parte pela sua vivência marcada por uma educação rigorosa e castigadora que recebe da tia, “Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de uma moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?” (Lispector, 1998, paginação irregular). A performance e a disparidade de gênero, bem como a forma como isso afeta a identidade do sujeito se manifesta ainda na forma como Rodrigo S.M. opta por descrever a infância de Macabéa, criada de forma violenta pela tia para ser ‘moça direita’.

Ela assume, na visão do narrador, uma aparência pretensamente assexuada – nega-se o direito de ser sexuada porque é feia – apesar de sua própria heterossexualidade que se manifesta na atração que sente por um belo rapaz em um bar e pelo forte desejo que possui pelo namorado, Olímpico, com quem vive um relacionamento com diversos indícios de abuso. O foco muitas vezes recai sobre os seus atributos físicos (ou a ausência deles) e por fim, o não ter direito a um exercício de vida sexual acaba sendo inclusive incutido na afirmação sobre sua fertilidade, ou melhor dizendo, na falta dela: “Embora os seus pequenos óvulos tão murchos. Tão, tão.” (Lispector, 1998, paginação irregular).

Nas relações de gênero travadas pela protagonista, a violência do tratamento que ela recebe enquanto mulher se manifesta ainda nas interações com outras duas personagens masculinas que aparecem brevemente, mas que se colocam como figuras de poder e autoridade: o patrão e o médico.

Seu empregador, o Sr. Raimundo, valoriza muito mais a outra funcionária, Glória, tanto pela atuação assertiva no trabalho quanto pela sua aparência, considerada mais feminina e agradável. Esse último aspecto torna-se enfatizado em outros momentos da narrativa, quando Olímpico encerra seu relacionamento amoroso com Macabéa, iniciando um novo relacionamento com Glória, por considerá-la mais atraente.

Sobre o tratamento parcial do Sr. Raimundo, fundamentado nessa divisão entre as duas mulheres (uma considerada atraente e ‘carioca da gema’, e outra que é feia e imigrante), enfatiza-se ainda a violência com que dirige a palavra a Macabéa, como se essa o provocasse justamente por sua aparência:

Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona). Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na

datilografia, além de sujar invariavelmente o papel (Lispector, 1998, paginação irregular).

Como visto no fragmento, a impressão masculina sobre Macabéa é que sua aparência (de tola, feia) pedia “tapa”, além da ideia de agressão que se enfatiza na repetição da palavra brutalidade, como recurso para intensificação da desumanidade e da violência para com a personagem.

No que tange à interação com o médico, Macabéa precisa enfrentar mais uma figura que na sua percepção pode ser entendida como uma autoridade. O termo “explosão”, que está presente na interação com o patrão, aparece também nesse confronto “[...] recebendo o salário, teve a audácia de pela primeira vez na vida (explosão) procurar o médico barato indicado por Glória” (Lispector, 1998, paginação irregular).

Diante da situação de fragilidade física e vulnerabilidade social da moça, o médico a acusa de fazer dieta e lhe recomenda que coma espaguete à italiana. Associar o que ele sabia ser a falta de recursos para manter uma alimentação digna com o hábito encarado como tipicamente feminino de fazer dietas, perpetua novamente a violência contra a protagonista. Diante de toda violência, Macabéa reforça com sua atitude ainda outro aspecto esperado da performance feminina, a docilidade “Ela nada entendeu mas pensou que o médico esperava que ela sorrisse. Então sorriu” (Lispector, 1998, paginação irregular).

Por fim, um dos embates mais marcantes de Macabéa com o sexo oposto se dá em seu namoro com Olímpico. A violência que ela sofre nesse relacionamento é mais um indicativo de opressão e da disparidade entre os gêneros. Ela e Olímpico possuem vários descritores sociais em comum: são ambos nordestinos, operários, pobres, marginalizados e escanteados; no entanto, ele, por se identificar como homem e superior, sempre encara a si mesmo como superior a ela e age de acordo com a sua crença, humilhando-a pela sua aparência e pelos seus poucos interesses, ignorando suas falas e a silenciando inúmeras vezes.

O narrador, Rodrigo S. M., por vezes, recupera o ponto de vista machista de Olímpico com afirmações do tipo “Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela” ou, referindo-se a Olímpico “Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à toa que matara um homem,

desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado do sertanejo” (Lispector, 1998, paginação irregular).

Cumprindo com as expectativas de performance masculina, Olímpico venera algumas características próprias da idealização do gênero, como a força e a violência: “Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremeceu da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha” (Lispector, 1998, paginação irregular).

Sobre essa personagem masculina recaem alguns estereótipos e valorizações tidas como típicas do homem nordestino, como já mencionado. A violência manifestada e confundida com atos de coragem somadas ao desejo de ser bem-sucedido financeiramente são características que marcam a identidade de Olímpico e que estão arraigadas também a questões de gênero, conforme a citação abaixo:

No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado” [...] (Lispector, 1998, paginação irregular).

Nesse contexto, pode-se afirmar que existe um apelo à virilidade, que conforme apresenta Bourdieu (2012), é um dos conceitos mais caros ao masculino, talvez o mais determinante. Por meio do conceito de virilidade são medidas as ações do homem, especialmente diante de suas relações sociais. Cabe ao homem ser sempre o agente ativo nas suas decisões, ações e pulsões sexuais, o que perpetua a identidade masculina idealizada e mantém a oposição marcada de características físicas e psicológicas com o feminino, algo que consiste na negação e na consequente aversão de tudo aquilo relacionado simbolicamente à esfera do feminino.

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (nif), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente um homem (Bourdieu, 2012, p. 20).

Além disso, a virilidade torna-se uma característica que acima de tudo necessita da aprovação de outros homens, conforme aponta Bourdieu (2012), sendo assim, ela se transforma em uma moral que é perpetuada em grupo, na qual os meninos, mesmo jovens,

precisam constantemente provar a si mesmos e aos demais que são guiados por esses princípios. Isso determinará as suas crenças, comportamentos, atitudes e escolhas, desde as mais simples, como se vestir, andar e em que tom falar, até as mais complexas, como que carreira escolher, como coordenar sua vida pessoal, sexual e amorosa etc.

Com isso, o comportamento de Olímpico torna-se assumidamente marcado pela performance de gênero tradicional masculina e estereótipo do nordestino como “cabra macho” ou “homem com H maiúsculo”, em associação com uma conduta tida como “viril”. Nas suas interações com Macabéa, ele prioriza a sua demonstração de força e pretensa superioridade intelectual através da manutenção da aparência de virilidade, temendo a todo momento expressar o contrário:

- Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?
- Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavão para moça direita (Lispector, 1998, paginação irregular).

Isso o leva a esconder alguns aspectos de sua identidade sincera, justamente pela sua obrigação em performar, como afirma Butler (2019), realmente como quem atua em um teatro, as ações esperadas e perpetuadas como corretas para sustentar a atividade do homem e o seu papel nos confrontos de gênero. Olímpico, por exemplo, possui aptidões artísticas que mantém escondidas dos demais e que não atribui a si mesmo como parte de sua identidade:

Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro (Lispector, 1998, paginação irregular).

Além disso, ele costumava frequentar velórios, como um segredo seu; para além do fascínio possível que a morte lhe causava, há ainda que se pensar que nessas ocasiões fúnebres é dado ao homem o direito de chorar (expressar-se livremente no seu lado humano e sentimental):

Guardava disso segredo absoluto, o que lhe dava a força que um segredo dá. Olímpico era macho de briga. Mas fraquejava em relação a enterros: às vezes

ia, três vezes por semana a enterro de desconhecidos, cujos anúncios saíam nos jornais e sobretudo no O dia: e seus olhos ficavam cheios de lágrimas (Lispector, 1998, paginação irregular).

Recuperando o modo como o narrador, Rodrigo S. M., observa a pretensa força de Olímpico em relação à Macabéa, ele prioriza a perspectiva desse personagem sobre si mesmo ao afirmar que era um homem com “honra lavada” pelos seus atos que infringiam a Lei. Enfatiza ainda o talento para outra atividade artística que essa personagem praticava, sem o encarar talvez como uma forma de arte:

Olímpico pelo menos roubava sempre que podia e até do vigia de obras onde era sua dormida. Ter matado e roubar faziam com que ele não fosse um simples acontecido qualquer, davam-lhe uma categoria, faziam dele um homem com honra até lavada. Ele também se salvava mais do que Macabéa porque tinha grande talento para desenhar rapidamente perfeitas caricaturas ridículas dos retratos de poderosos nos jornais. Era a sua vingança (Lispector, 1998, paginação irregular).

Por fim, o enlace de Olímpico com Macabéa não dura muito tempo. A moça é substituída por Glória (tal qual foi no emprego), que entrega uma performance feminina menos desconcertante do que a da protagonista. Através da perspectiva de Macabéa, privilegiada pelo narrador na passagem abaixo, percebe-se que, a despeito do interesse de Olímpico em Glória porque essa “[...] pertence ao ambicionado clã do sul do país” (Lispector, 1998, paginação irregular) e por ter o pai trabalhando como açougueiro, teria sentido algo por ela:

[...] desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa. Namoro talvez esquisito mas pelo menos parente de algum amor pálido. Ele avisou-lhe que encontrara outra moça é que esta era Glória. (Explosão) Macabéa bem viu o que aconteceu com Olímpico e Glória: os olhos de ambos se haviam beijado (Lispector, 1998, paginação irregular).

Tem-se novamente o termo “explosão” entre parênteses, denotando a violência e a emoção repentina da protagonista que permanece sempre no íntimo, velada e escondida, nos seus (não)confrontos com a figura masculina. Ela aceita calada a dor dessas interações, a despeito de toda a surpresa que poderia ser sentida, e não esboça nenhum sentimento ou nenhuma reação. Isso desconcerta sobremaneira o narrador e até o leitor que acompanha os conflitos em que figura o gênero com uma provável expectativa de que haverá alguma rebeldia nas respostas de Macabéa, algum sinal de sobressalto, mas

não há nem poderia haver: Macabéa representa toda uma resignação diante da violência da vida.

É Rodrigo S.M que estabelece as explosões nesse contexto de sua (pretensa) escrita. É ele quem observa e relata onde haveria os sobressaltos para personagem, como que para a sacudir de sua realidade. Mas não é o que ocorre. Clarice Lispector mantém até o fim da narrativa esse distanciamento no olha de Rodrigo S.M, preservando como um segredo a interioridade da protagonista, como uma estratégia disruptivas de sua poética dominante.

CONCLUSÃO

A discussão apresentada neste artigo evidencia o quão relevante a identidade se apresenta na narrativa de Clarice Lispector em sua novela *A Hora da Estrela*. A temática da identidade se manifesta, como indicado nas passagens escolhidas para título de exemplo neste artigo, em vários fatores, especialmente através das interações entre as personagens, permeadas pelos conceitos de performance de gênero, tanto em seus relacionamentos interpessoais quanto em sua interação com o ambiente circundante. Isso se revela também nas suas lutas internas, visto que as características identitárias, conforme destacado pela teoria de Hall (2006), são muitas vezes conflitantes e contraditórias, atuando para a constituição da identidade complexa e dinâmica dessas personagens.

Diante disso, as interrelações, aspecto de extrema relevância na figuração, atuam diretamente para que as personagens se estabeleçam como entidades críveis dentro da narrativa. Através desse panteão de personagens tão simbolicamente diferentes, a autora explorou alguns estereótipos para enriquecer a sua composição, transformando certezas em dúvidas e identidades monolíticas em personalidades multifacetadas. Apesar de Macabéa, Olímpico e Rodrigo S.M manterem em certos momentos, posturas absurdas, com suas características predominantes levadas ao último grau, como a passividade, o egocentrismo e o distanciamento emocional, tornam-se figuras profundamente relacionais ao leitor, dignas de empatia e afeto.

Em suma, ao pensar-se especificamente sobre os objetivos aqui propostos, a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, revela um intrincado panorama sobre a

masculinidade, especificamente na complexidade das identidades delineadas pelas personagens. Rodrigo S.M. torna-se o emulador e o enunciador de um sofrimento ímpar e dá voz a uma percepção única da realidade em sua observação de Macabéa. Através de seu olhar tem-se uma concepção irônica sobre as relações díspares da sociedade que envolvem, propriamente na narrativa em questão o gênero e a classe.

O embate entre essência e aparência, especialmente evidente em Olímpico, ilustra de forma impactante a teoria de performance de gênero proposta por Judith Butler (2012); o abismo entre as projeções sociais de masculinidade, as expectativas internas e a realidade vivida por Olímpico ressoa como um eco das tensões que moldam as experiências dessa personagem na narrativa. Enquanto Macabéa, de maneira resignada, parece distante dessas convulsões identitárias, não manifestando suas dores, mantendo-as, talvez, escondidas, a interação entre os personagens revela a participação ativa das noções estereotipadas de gênero na construção de sua personalidade. Com isso, a obra provoca uma indagação sobre a dicotomia entre masculino e feminino, convidando o leitor a contemplar a riqueza e a ambiguidade das identidades moldadas nessas interações e conflitos tipicamente intrínsecos às personagens de Lispector.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. São Paulo: Rocco, 1998. *Ebook*.

SOUZA, Ana Aparecida Arguello de. *O Humanismo em Clarice Lispector: um estudo do se social em A hora da estrela*. São Paulo: Limiar, 2006.

Recebido em: 11/04/2024

Aceito em: 27/06/2024

Bruna Silva Ramos: formou-se bacharel em Letras Português e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em 2021. Ingressou no Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em 2023 como mestranda. É integrante do grupo de estudos narrativos GEN, vinculado à UFSM, coordenado pela prof.^a Raquel Trentin. Também integra o grupo Estudos da Personagem, vinculado à PUC-Goiás, coordenado pela prof.^a Elizete Ferreira. Recentemente, tornou-se participante do Grupo Eça, coordenado pelo prof. Helder Garmes (USP). Sua pesquisa de mestrado versa sobre a figuração da masculinidade no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós. Interessa-se por questões de gênero, estudos da personagem, literatura oitocentista, adaptação cinematográfica e, nas horas vagas, é ávida leitora de livros de fantasia.

Notas sobre a correspondência de João Cabral de Melo Neto – entre o texto e os gestos, a elaboração de uma dicção “antiepistolar” como máquina de produção de si

Notes on João Cabral de Melo Neto's letters – between text and gestures, the construction of an “anti-epistolary” diction as a self-production machine

Marcos Angeli Padilha

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

marquinhospadilha@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1627-9661>

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura de trechos de cartas – algumas editadas, outras inéditas – escritas por João Cabral de Melo Neto e enviadas para Lauro Escorel, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade e Daniel Joaquim Pereira. A principal questão a ser tratada neste estudo é o modo como Cabral se apresenta, em sua correspondência, como um escritor de cartas “antiepistolar”. Partindo de uma contradição entre o que o poeta declara, ao manifestar, repetidas vezes, seu “nenhum gosto por escrever cartas”, e os seus gestos – especialmente os de guarda e destinação de sua correspondência ativa a um arquivo público –, o artigo busca mostrar como ocorrem, não somente a nível dos gestos, mas também no texto cabralino, aspectos que tensionam a chave “antiepistolar” – que poderia ser tomada como análoga ao “antilirismo” que Cabral propõe como dicção poética própria.

Palavras-chave: Correspondência; João Cabral de Melo Neto; Poesia; Crítica.

ABSTRACT

This article proposes a reading of excerpts from letters – some edited, others unpublished – written by João Cabral de Melo Neto, sent to Lauro Escorel, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade and Daniel Joaquim Pereira. The main issue to be discussed in this study is the way Cabral presents himself, in his correspondence, as a writer of “anti-epistolary” letters. Starting from a contradiction between what the poet states, when he repeatedly expresses that he has “no taste for writing letters”, and his gestures – especially those of keeping and disposing his active correspondence to a public archive –, the article seeks to show how, not only at the level of gestures, but also in Cabral's text, there are

aspects that tension the “anti-epistolary” key – which could be taken as analogous to the “antilyricism” that Cabral proposes as his own poetic diction.

Keywords: Correspondence; João Cabral de Melo Neto; Poetry; Critics.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como ponto de partida o estudo da correspondência de João Cabral de Melo Neto, depositada no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB). As cartas de Cabral são, ainda hoje, um terreno pouco explorado, no conjunto de textos do autor – lacuna que se torna mais evidente se comparada à vastíssima bibliografia crítica dedicada à sua obra poética. O trabalho da poeta, jornalista e bibliotecária Zila Mamede, *Civil Geometria* (1987), em que a autora realizou um levantamento da bibliografia crítica publicada sobre Cabral, de 1942 – ano de sua estreia como poeta, com *Pedra do sono* (1942) – a 1982, oferece aos pesquisadores uma medida de como já eram numerosos os estudos sobre a poesia cabralina há mais de quarenta anos.

No centenário de João Cabral, em 2020, ocorrem duas novas tentativas de circunscrever a totalidade de sua obra poética, ambas conduzidas por Antonio Carlos Secchin: uma nova edição de sua *Poesia Completa* (2020), pela editora Alfaguara, incluindo poemas inéditos (que estavam, como suas cartas, depositados nos arquivos na FCRB); e *João Cabral de Ponta a Ponta* (2020), pela Cepe Editora, edição ampliada e revista dos estudos de Secchin sobre a poesia cabralina.

Cabe mencionar, também, nesse mesmo contexto, publicações que buscaram demonstrar seu lado biográfico, que se quis ocultado pelo próprio poeta: *João Cabral de Melo Neto: Uma biografia* (2021), escrita por Ivan Marques, e a *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto* (2021), organizada por Eucanaã Ferraz e coordenada por Valéria Lamago.

Destaca-se um comentário na nota de abertura da *Fotobiografia* (2021), em que Ferraz acentua como, apesar de Cabral defender “para si uma *ausência de biografia*, uma das marcas de sua poética é justamente o que se pode chamar de *memorialismo*.” (Ferraz, 2021, p. 7). E, ao citar uma estrofe do poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, publicado em *Agrestes* (1985), o poeta indica como Cabral, apesar de “cultor da

impessoalidade, [...] converteu Marianne Moore numa espécie de máscara para desmascarar a si mesmo como poeta capaz de alcançar uma escrita impessoal” (Ferraz, 2021, p. 9).

Quanto aos estudos sobre a correspondência de Cabral, há que se mencionar dois momentos. O primeiro, logo após sua morte, ocorrida em 1999, é marcado pela publicação da *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), organizada por Flora Süssekind, e das *Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector* (2000), precedidas de um estudo de Carlos Mendes de Sousa, na Revista Colóquio/Letras, em edição dedicada a Cabral.

O segundo ocorre no contexto das comemorações do centenário de nascimento de Cabral, em 2020, em que são publicados o trabalho de Solange Fiuza, *Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa*¹ (2019), na Revista ALEA; o de Carlos Mendes de Sousa, *Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes* (2019), na Revista Colóquio/Letras; o de Rafaela Cardeal, “*Meu caro João Cabral de Melo Neto*” - *Algumas cartas portuguesas* (2022), na Revista Diacrítica; o de Laíse Ribas Bastos e Maria Lucia de Barros Camargo, “*Meu caro Domingos*” - *as cartas de João Cabral para Domingos Carvalho da Silva* (2020), na Revista O Eixo e a Roda, em edição dedicada a Cabral e seu centenário; e o de Rafael Ireno, *Cartas inéditas de João Cabral de Melo Neto para Rubem Braga* (2022), em edição da Revista Teresa dedicada, também, a Cabral.

Raros são, entretanto, os estudos em que se discute detidamente a elaboração da formulação “antiepistolar” em suas cartas. Surpreendentemente, os trabalhos pioneiros de Flora Süssekind – a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001) e o estudo *Cabral – Bandeira – Drummond* (1998) – são, ainda hoje, uma das poucas fontes a se recorrer para a discussão acerca desta formulação e desta atitude, propalada por Cabral, que acabou transformando-se numa espécie de chave de leitura cristalizada que confirmaria a sua aversão ao gênero.

Nesse sentido, cabe citar também o trabalho de Marcelo Santos, “*O amador de poemas e o poeta*”: *A correspondência entre Lauro Escorel e João Cabral* (2011), em que o autor assinala como o “evitamento de si”, traço mais conhecido de Cabral como

¹ Quanto à correspondência de Cabral com Serpa, cabe mencionar a recém-publicada *Correspondência inédita e anotada – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores* (2025), pela Ateliê Editorial, organizada por Fiuza e Arnaldo Saraiva.

epistológrafo, “se dinamiza”, entretanto, com o “processo de poetização do sujeito” (Santos, 2011, p. 48). Também interessa a observação de Sousa (2019), ao assinalar que, se por um lado Cabral “assume-se como o mau epistológrafo” (Sousa, 2019, p. 125), por outro, “era um conversador” (Sousa, 2019, p. 129); e que há em suas cartas uma “tensão [...] entre o desejo manifesto de intercambiar ideias [...] e o misantrópico afastamento da cena literária” (Sousa, 2019, p. 129).

Apesar da publicação dos trabalhos citados acima, a correspondência de Cabral segue insuficientemente estudada e editada. Como aponta Waltencir Alves de Oliveira em *Cabral, um Inimigo Rumor ou a máquina do poema em revista* (2018), “a recepção crítica de João Cabral de Melo Neto tem se notabilizado por uma obediência servil aos protocolos de leitura explicitados pelo próprio poeta em relação à sua obra” (Oliveira, 2018, p. 379), o que resultou em uma tendência, nas leituras canônicas da poesia cabralina, de “definir o que seus poemas dizem a partir do que seus ensaios e entrevistas dizem que seus poemas dizem” (Oliveira, 2018, p. 383), mas pode ter contribuído, também, para um desinteresse da crítica no que concerne à sua correspondência e à discussão acerca de uma tendência “antiepistolar” cabralina.

A FORMULAÇÃO “ANTIEPISTOLAR” E OS GESTOS DE CABRAL

A *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), organizada por Flora Süssekind, foi uma iniciativa pioneira ao efetuar um deslocamento da poesia cabralina para a sua correspondência.

No texto de apresentação e também em *Cabral – Bandeira – Drummond*, estudo publicado em *A Voz e a Série* (1998), Süssekind indica como Cabral se apresenta, em sua correspondência, como “antiepistolar”: “No caso das cartas enviadas por João Cabral [...], torna-se [...], quase tópica, nele, a negação do gênero, a afirmação, por vezes em meio a textos relativamente longos, de uma ‘indisposição epistolar’” (Süssekind, 1998, p. 263) – tendência que poderia ser lida como análoga ao “antilirismo” elaborado por Cabral como dicção poética própria.

Se Cabral declara, em carta enviada a Drummond, em 1948, de Barcelona, estar “antiepistolar”; se em carta a Rubem Braga, enviada em 1983, de Tegucigalpa, manifesta

o seu “nenhum gosto por escrever cartas”, estas afirmações contrastam com o volume de seu arquivo epistológico.

Há, no entanto, para além desse “paradoxo muito comum”², um outro dado, uma especificidade do arquivo de Cabral que reforça as contradições entre o que o poeta declarou e os gestos que efetuou: o fato de que há, em seus arquivos, além das cartas de seus correspondentes endereçadas a Cabral, muitas cartas de sua própria autoria – indício de que JCMN produzia e armazenava cópias das cartas que enviaria.

Na *Nota sobre a edição da Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), Sússekind menciona que, quando teve um primeiro contato com esta correspondência, Cabral ainda estava vivo; que as cartas enviadas por Drummond e Bandeira a Cabral, guardadas pela primeira esposa de Cabral, Stela Cabral de Melo, estavam reunidas no acervo particular do poeta, enquanto as escritas por Cabral a Drummond e Bandeira já estavam depositadas no AMLB da FCRB. Sússekind informa também que ao “sugerir que se fizesse uma edição em livro dessa correspondência, que poderia contar com notas do próprio Cabral, [...] João Cabral [...] considerou tratar-se de material a ser divulgado apenas depois da sua morte.” (Sússekind, 2001, p. 20).

Esse breve relato trata de uma questão cuja discussão penso ser oportuna: de que modo Cabral participou da preservação e da destinação de sua correspondência pessoal a um arquivo público. E oferece informações relevantes, como o fato de Cabral ter organizado, com a contribuição de Stela, um acervo particular; como o poeta ter determinado que sua correspondência só seria publicada após sua morte; e como ter permitido a Sússekind, entretanto, que tivesse acesso a seu acervo particular enquanto ainda estava vivo.

A preservação de sua correspondência ativa, assim como a opção por depositá-la em um arquivo público, são gestos que produzem para suas cartas outros destinatários – e esse é um aspecto que convoca os leitores da correspondência cabralina a reconsiderar a chave de leitura “antiepistolar” engendrada por Cabral. Como pode, afinal, um escritor que manifestou tantas vezes seu “nenhum gosto por escrever cartas”, reiterando sua

² Como aponta Brigitte Diaz (2016), tratando de Proust e Mallarmé: “os escritores que mais praticaram a carta professaram, frequentemente, uma verdadeira repugnância por esse rito, ao qual eles consagraram tanto tempo” (Diaz, 2016, p. 229).

tendência “antiepistolar”, preservar sua correspondência ativa para a posteridade? De que maneira se articulam gestos e texto?

Penso que a tentativa de apreender os sentidos que se manifestam através da materialidade dos documentos pode contribuir para a leitura do que Cabral declarou em suas cartas. E que o movimento inverso – buscar no texto de Cabral pistas sobre suas práticas de escrita e seus gestos – pode ser, também, produtivo.

A TENDÊNCIA “ANTIEPISTOLAR” NAS CARTAS DE CABRAL

A carta mais conhecida de Cabral, editada na *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), é a enviada a Drummond, em 9 de outubro de 1948, em que Cabral afirma estar “antiepistolar”:

Meu caro Carlos,
Estou certo que v. não vai pensar que o meu silêncio é represália ao seu. Eu, que o chateava tanto, por telefone, conversa pessoal, correio, quando no Brasil, não podia ficar ofendido com v. Que seu silêncio me fez falta não há dúvida; mas daí a ficar aborrecido, nunca.
O que ando – depois que recebi sua carta – é antiepistolar. Tenho tido gripes, chateações, tédio. Estou certo que você compreenderá tudo isso e, principalmente, esse impedimento mais poderoso: a falta de jeito, de gosto para cartas, principalmente para o tipo de carta – não de simples recado – que gostaria de fazer para você.
Para compensar tanto silêncio, mando-lhe umas traduções de poetas catalães que andei fazendo. [...] (Melo Neto, cit. in Sússekind, 2001, p. 227).

É curioso notar que a formulação “antiepistolar” tem como função, nesta missiva, auxiliar Cabral em seu pedido de desculpas pela demora em responder Drummond. De modo que o comentário sobre uma “falta de jeito, de gosto para cartas” parece mais uma justificativa para o próprio silêncio do que o reconhecimento de uma verdadeira inaptidão.

No primeiro parágrafo, é perceptível uma negociação em torno de um pacto de comunicação, que Cabral parece tentar, com esta carta, restabelecer – é necessário, para isso, tratar da demora nas respostas, de um lado e de outro.

Assim, o que parece ocorrer, nesse trecho, não é a manifestação de uma recusa ao gênero epistolar, mas uma justificativa pelo próprio silêncio e, também, por não ter conseguido escrever uma carta com o esmero que gostaria, como é reiterado noutro trecho mais adiante: “De outra vez lhe mandarei carta mais decente. Hoje estou antiepistolar, até pela letra [...]” (Melo Neto, cit. in Sússekind, 2001, p. 228).

Quanto a esse último aspecto, o acabamento, o cuidado formal, no que se refere à escrita epistolar, cabe a leitura de um trecho de uma carta inédita, de Cabral para Lauro Escorel, enviada em 14 de setembro de 1946:

Prezados Lauro e Sarinha,
Estou chegando mais cedo hoje, especialmente para escrever a vocês. Devo adiantar que estou escrevendo diretamente à máquina; isto significa um pedido de desculpas pelo estilo *cheap* que estou adivinhando para esta carta, pois infelizmente ainda não atingi a perfeição de um Ledo Ivo (que escreve nela diretamente) ou de um Érico Veríssimo (que escreve diretamente no linotipo) [...].

O pedido de desculpas por escrever diretamente à máquina parece indicar que, habitualmente, Cabral redigia rascunhos à caneta, sendo a escrita à máquina reservada, comumente, às versões finais das cartas. Passagem reveladora sobre suas práticas de escrita que, surpreendentemente, indica como o acabamento e o cuidado formal – considerados traços típicos da escrita poética cabralina – ocorriam, também, de certo modo, nas epístolas. Nesse sentido há, ainda, o fato de Cabral tratar de “estilo” e “perfeição”, ao escrever cartas, termos que não parecem estar de acordo com sua postura “antiepistolar”.

No trecho de outra carta inédita a Escorel, uma carta de dez páginas, enviada em 9 de novembro de 1947, de Barcelona, escrita diretamente à caneta, chama atenção a combinação de duas atitudes que parecem antagônicas:

Meu caro Lauro,
Acho que desta vez você vai ter carta para uma semana (falo pela extensão, não pela profundidade das coisas, claro). Estou escrevendo numa boa tarde, de casa e não do consulado, do meu escritório [...] e, sobretudo, com vontade de escrever. Me desculpe por isso, por falar de mim e de coisas minhas. Mas aqui, conheço pouca gente e à exceção de um rapaz que foi meu aluno na universidade, o resto é do nível mental do chefe.

A primeira, bastante comum nas cartas de Cabral: o pedido de desculpas “por falar de mim e de coisas minhas”. Nesse mesmo sentido o comentário entre parênteses: “não pela profundidade das coisas, claro”, que parece estar de acordo com sua postura “antiepistolar”, que rejeita as cartas e o falar de si. Esses são acompanhados, curiosamente, de um comentário não tão usual: “com vontade de escrever”.

UMA ATITUDE “ANTIEPISTOLAR”

A correspondência de Cabral me parece ser marcada por essas tensões, e penso que as contradições apontadas acima (em uma mesma carta, entre diferentes cartas, entre o que Cabral declara e seus gestos) contribuem para que sua tendência “antiepistolar” possa ser compreendida não como uma rejeição absoluta ao gênero, e sua vasta produção epistolográfica apenas como resultado da peculiaridade da vida de diplomata, mudando frequentemente de posto e de cidade, forçado a se comunicar através das cartas; mas como uma atitude, como um modo de definir sua própria personalidade.

Se Cabral, por vezes, demonstrou ser a escrita epistolar uma prática penosa (o mesmo ocorria com a poesia), ela não deixou de ser, como observou Sússekind, um espaço em que “parecem se exercitar um sujeito e uma obra” (Sússekind, 2001, p. 13).

Nesse sentido, é pertinente notar que o registro da formulação “antiepistolar”, na carta de Cabral a Drummond, de 1948 – contemporânea à publicação da “Antiode”, um dos poemas que integram a *Psicologia da Composição* (1947) –, é bem anterior à formulação de uma “antilira” em sua obra, que só ocorreria quase vinte anos mais tarde, na dedicatória de *A educação pela pedra* (1966): “A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitent’anos” (Melo Neto, 1966, p. 5).

Aspecto que indica uma interpenetração de procedimentos entre a correspondência e a poesia cabralina, e em que se destaca, também, a estratégia de Cabral de construir sua dicção poética e definir sua personalidade artística através da elaboração de formulações negativas.

Quanto a isto cabe a leitura de uma carta, também inédita, de 1983, enviada para Rubem Braga:

Meu caro Rubem,
Dizem-me que você foi para o Espírito Santo para fugir de homenagens. Pode-se fugir de homenagens "em espécie" que são as mais difíceis. Mas é impossível qualquer refúgio contra os jornais, o rádio e sobretudo a televisão. Assim, em vez do frio telegrama que estava me preparando para passar, aproveito o veículo que me oferece a televisão Globo para lhe mandar, desde Tegucigalpa, meu melhor abraço de amigo pelo dia de hoje. Como estamos já em 1983, descubro que esse abraço podia ser também por quarenta anos de uma amizade sem reparos, começada em 1943 quando cheguei de pernambuco (sic) na casa de nossos inesquecíveis Aníbal Machado e Vinícius de Moraes. Amizade frequentemente interrompida por minhas ausências do Brasil e nosso, creio que comum, nenhum gosto por escrever cartas; mas sempre retomada,

como se nos tivéssemos (sic) visto no dia anterior cada vez que nos encontramos, em qualquer parte do mundo ou de Ipanema.

Nessa carta, prenhe em contradições, a manifestação de Cabral a respeito do “nosso, creio que comum, nenhum gosto por escrever cartas” poderia ser lida como mais uma demonstração de sua recusa ao gênero. O comentário, entretanto, parece ter como função estabelecer um pacto com seu interlocutor, de modo semelhante à estratégia adotada na carta a Drummond, de 1948, mencionada anteriormente. O uso da primeira pessoa do plural, na carta a Braga, parece ser mais um recurso empregado nesse sentido.

Chamam a atenção, também, as diversas passagens de teor afetivo, como ao expressar por Braga sua “amizade sem reparos”, que apesar dos silêncios e interrupções, é “sempre retomada”; ao relembrar “nossos inesquecíveis Aníbal Machado e Vinícius de Moraes”; ao oferecer seu “melhor abraço de amigo pelo dia de hoje”.

Mas, mais do que isso, me parece pertinente destacar a reiteração constante de seu “nenhum gosto por escrever cartas”, de seu desejo de “fugir de homenagens” e outras formulações semelhantes, em sua correspondência e em aparições públicas.

Como em entrevista concedida em 1996, ao Instituto Moreira Salles, em que Cabral afirma, ao apontar para um retrato de Manuel Bandeira na parede da sala de seu apartamento: “Está vendo aquele ali? É meu primo, Manuel Bandeira. Sabe do que ele morreu? De homenagem. Quando fez oitenta anos, foi tão homenageado que não saiu mais da cama. O próximo serei eu” (Melo Neto, 1996, p. 7).

Entrevista realizada para a produção do primeiro volume dos *Cadernos de literatura brasileira* (1996) do IMS, dedicado a Cabral – coleção que não deixa de ser uma série de homenagens a autores já consagrados. No livro, mencionam-se as ressalvas de Cabral, que “relutou no início em conceder uma entrevista aos *Cadernos*. O poeta se sentia desconfortável sobretudo com a ideia de uma publicação inteira dedicada à sua obra” (Melo Neto, 1996, p. 18).

Penso ser oportuno assinalar como Cabral utiliza determinados suportes, ao mesmo tempo em que os rejeita, reafirmando, através deles – em cartas, entrevistas, no livro que o homenageia –, sua posição de evitar falar de si. Mas, curiosamente, através destas recusas e da elaboração de formulações negativas, molda sua própria atitude e personalidade artística, falando, afinal, sobre si, em “uma indireta confissão, / pelo avesso [...]”; em que o “evitá-la, o não falar, / é forma de falar da coisa [...]” (Melo Neto, 2009, p. 103).

Uma variação desse procedimento pode ser observada no trecho de outra carta inédita, de 1963, enviada para Escorel, de Sevilha:

Sevilha, 27 de maio de 1963 [...] Quanto à sua solidão: vejo que v. está mesmo abalado a fundo. Devo dizer que a solidão não me afeta negativamente. Devo ter vocação para a trapa, pois quando estou só toda a responsabilidade que tenho pela família desaparece e eu consigo ficar completamente relaxado mentalmente. Isso é uma coisa difícil para um homem casado dizer, mas no meu caso é a verdade. Está claro que não é um traço normal. É que a anciedade (sic) com que nasci só fez crescer com a idade, e estar só, sem ver ninguém, absolutamente ninguém, como já tenho passado tantos meses da minha vida, me libera completamente de ter medo pelos outros. Aliás, quando digo que é um traço anormal creio que estou no certo. Todas as minhas crises nervosas (ou mentais?) começam com misantropia, como a atual, e só uma boa dose de solidão me consegue curar. V. não pode imaginar como o invejo por estar num lugar onde não conhece ninguém, onde não pode nem mesmo ir a um cinema, e onde, por isso mesmo, pode andar completamente invisível pelas ruas, vendo unicamente – que é a única maneira de se ver: quando não se é visto [...].

Nessa carta, destaca-se o fato de Cabral tratar de assuntos bastante pessoais. O teor aparentemente confessional, expresso na ressalva “isso é uma coisa difícil para um homem casado dizer”, parece combinar-se, entretanto, a uma “poetização do sujeito” (Santos, 2011, p. 48), em que se dá a construção de sua própria personalidade poética.

Me parece operar nesse sentido a elaboração, no final do trecho citado, de uma relação peculiar entre ver e ser visto, em que a própria invisibilidade se tornaria uma condição para a visão. Nada de estranho para um poeta que propalava ser a poesia um modo de “dizer a coisa”,³ e não de falar de si.

Mas, ao manifestar seu desejo de “andar completamente invisível pelas ruas, vendo unicamente”, Cabral acaba, através da negatividade, por falar de si, reafirmando sua atitude e personalidade artística. Estratégia que parece consistir, paradoxalmente, em tentar ser percebido como alguém que prefere ser invisível, contribuindo para que se configure, na correspondência cabralina – tomando emprestados termos utilizados por Escorel para tratar de sua poesia, em *A pedra e o rio* (1973) –, um “circuito de alta tensão” (Escorel, 2001, p. 13).

³ Como Cabral sugere na tese *Da função moderna da poesia* (1954).

A TENDÊNCIA “ANTIEPISTOLAR” E O “ANTILIRISMO”

Süssekind assinala, na *Apresentação da Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, como “a forma epistolar, com seu processo cumulativo, sua matéria múltipla, sua perspectiva contrastada – por vezes via desdobramentos internos e interrupções, por vezes via oposição entre uma carta e outra –, [...] parece prefigurar o movimento e as tensões que caracterizariam a escrita poética cabralina.” (Süssekind, 2001, p. 14).

Sua escolha, em *Cabral – Bandeira – Drummond* (1998), ao “partir exatamente de pequena parcela de sua correspondência pessoal para tratar da formação de certos aspectos característicos de sua escrita poética” (Süssekind, 1998, p. 263), inverte o caminho mais óbvio, que seria partir da leitura de sua poesia para a de sua correspondência. Penso que esse gesto pode contribuir para que a tendência “antiepistolar” não seja tomada como uma simples confirmação da dicção “antilírica” cabralina; e para que se percebam interpenetrações entre as duas modalidades de escrita, poética e epistolar.

A esse propósito, cabe a leitura de um trecho de mais uma carta inédita, enviada para Escorel, em 5 de novembro de 1946:

Outra notícia minha é que quebrei minha inatividade, para fazer umas coisas novas. Mandá-las-ei depois. São de dois tipos. Uma é uma pequena série de poemas que chamarei “Fábula de Anphion” ou qualquer coisa como isto. Trata-se do eterno assunto da criação poética que um dia desses, dando um balanço na minha raquítica “obra” vi ser quasi (sic) obsedante. Não preciso dizer que também como das outras vezes, a conclusão é sempre a mesma: chateação porque a poesia é o que resulta e não o que se deseja, chateação pelo “estado” da poesia etc. etc. De essa série 2 apenas estão terminados. Um, copio logo agora, para vocês. Nada de novo: pelo contrário, o mesmo realejo.

É pertinente observar, primeiramente, como Cabral trata do aspecto reflexivo e metapoético de sua obra como “obsedante” – não é à toa que Escorel é, entre os primeiros leitores da poesia cabralina, um dos poucos a assinalar como há, nela, uma “vertigem intelectualista” em que, “a despeito de todo seu esforço de objetividade e despersonalização”, ocorre uma “persistência de obsessões psíquicas que se expressam mediante os mesmos símbolos e metáforas característicos de seu universo imaginário.” (Escorel, 2001, p. 61).

Ocorre, ainda, nesse trecho, uma curiosa correspondência, a nível métrico, rítmico e sintático, com um verso do poema “A lição de poesia”, publicado em *O engenheiro* (1945): “*Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento,*” (Melo Neto, 1956, p. 130). Enquanto na carta consta: “Não preciso dizer que também como das outras vezes, *a conclusão é sempre a mesma.*”

Penso ser oportuno assinalar certas semelhanças entre os dois trechos destacados acima, em negrito (ao ler o trecho da carta como se esse fosse, também, um verso): ambos são octossílabos (metro muito utilizado na poesia de Cabral) e os acentos se dão, nos dois casos, nas sílabas (1)-4-6-8, além de ocorrer entre eles um paralelismo: “sempre as mesmas / sempre a mesma”. Me parece que estas equivalências, como também a reiteração, logo em seguida: “Nada de novo: pelo contrário, o mesmo realejo”, apontam para um exercício, na carta, da dicção poética cabralina.

O aspecto obsedante apontado por Escorel, que se expressa em sua poesia “mediante os mesmos símbolos e metáforas”, ocorre, também, em suas cartas, de modo que as repetições e retornos se amalgamam entre as duas modalidades de escrita; e não se restringem à construção dos símbolos e metáforas, mas ocorrem também nos níveis métrico, rítmico e sintático.

Süssekind, ao observar esse trânsito que se dá entre a voz de poeta e a de epistológrafo, indica como “Cabral [...], se tematiza tantas vezes sua pouca disposição para as cartas e costuma transformar o epistolar em ensaístico, serve-se, no entanto, explicitamente, delas, com certa regularidade, como forma de singularização de uma consciência e de um método literário próprios” (Süssekind, 1998, p. 291) e, ainda, “como modelos de certo tipo de poema-prefácio ou posfácio com que reflete sobre alguns de seus livros” (Süssekind, 1998, p. 291).

Nesse sentido, cabe citar o poema “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, espécie de “poema-prefácio” que antecede *A escola das facas* (1980):

O QUE SE DIZ AO EDITOR
A PROPÓSITO DE POEMAS

A José Olympio e Daniel

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outros pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do dactilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro. (Melo Neto, 1980, p. 6)

As duas cartas de Cabral a Daniel Joaquim Pereira⁴, reproduzidas na *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto* (2021), tratando sobre a edição do livro, oferecem informações relevantes, como o fato de Cabral se referir ao poema citado acima como uma “carta-prefácio”, destacando o gesto de endereçamento aos seus editores:

Quito, 4 de julho de 1980.

Meu caro Daniel,

O João Mariz já lhe entregou os “Poemas Pernambucanos”. Como Você vê os meus colaboradores fizeram com que, uma vez, eu fosse eficiente e pontual. Mas como esta não é uma carta de papo, vamos tratar do que Você precisará saber ao mandar diagramar o livro. [...]

2. título da carta a José Olympio e Daniel: se Você prefere o Pereira, acrescente-o. Sei que o José Olympio e você são mais do que irmãos, mas se ele pensar que afinal de contas é ele o editor (publisher) e que a carta-prefácio deve ser dirigida somente a ele, corte seu nome. O José Olympio não é capaz de uma coisa dessas nem Você de se zangar com uma coisa dessas. (Melo Neto, 2021, p. 195)

Na outra carta a Daniel, de 21 de agosto de 1980, Cabral reitera seu posicionamento antibiográfico, ao recomendar que o livro saia, se possível, sem fotografia ou biografia suas: “Quanto à biografia, é uma coisa que não tenho.” (Melo Neto, 2021, p. 196). Paradoxalmente, *A escola das facas* (1980) é um livro em que se

⁴ Irmão de José Olympio, que também atuava na editora homônima.

destaca o caráter memorialista, apontado por Ferraz (2021) como uma constante na obra cabralina. Silviano Santiago já assinalara, nesse mesmo sentido, tratando de *A escola das facas* (1980), como “o traço autobiográfico” desse livro, “na sua novidade, só é aparentemente novo” (Santiago, 1982, p. 42).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar as contradições que se dão entre o texto e os gestos, na correspondência cabralina, as tensões que há no próprio texto ficam, também, mais evidentes. Tensões que convocam o leitor a reconsiderar a formulação de uma tendência “antiepistolar” por Cabral, de modo que esta parece constituir, mais do que uma recusa absoluta ao gênero, um modo de elaboração de sua própria atitude e personalidade artística. Assim, a postura assumida pelo poeta de evitar a si mesmo não deixa de ser, ainda que de viés, uma forma de se mostrar e de falar de si.

Desse modo, a produção de uma tendência “antiepistolar” na correspondência cabralina, em vez de servir como analogia que confirma a ideia de uma “antilira” como chave de leitura crítica de sua poesia, pode contribuir para uma revisão desta perspectiva. O racionalismo extremado a que o poeta aspira parece ser relativo, “vertigem intelectualista” que não suprime, mas que produz emoções, obsessões, retornos; em que se elabora uma dicção própria, ainda que esta seja “antilírica”, “inenfática, impessoal”.

REFERÊNCIAS

DÍAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FERRAZ, Eucanaã. *Tabuleta*. In: MELO NETO, João Cabral de. *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2021.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. *Cadernos de Literatura Brasileira. n. 1*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996.

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. SÜSSEKIND, Flora (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2021.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. Cabral, um Inimigo Rumor ou a máquina do poema em revista. *Revista do GT Teoria do Texto Poético ANPOLL*, v. 14, n. 25, 2018.

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Marcelo. "O amador de poemas e o poeta": A correspondência entre Lauro Escorel e João Cabral. *Verbo de Minas: letras - Revista do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora*, v. 11, n. 19, jan./jul. 2011.

SOUSA, Carlos Mendes de. Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes. *Revista Colóquio/Letras. Documentos*, n. 200, p. 123-165, jan. 2019.

SÜSSEKIND, Flora. Cabral - Bandeira - Drummond. In: SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Sette Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. Apresentação. In: MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

Palimpsesto, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 675 – 696, mai – ago. 2025

O neto, me escreve chamando "sobre a natureza da poesia" e' uma
repetição de tudo o que eu tenho feito. E' uma espécie de "epitáfio"
na poesia em geral, em algumas classificações e diversos pontos
que V. nunca deu em outras palavras. E' também um mandado de
COPIA de tudo o que quando eu termino-las e' que não sei, a
me vello a trabalhar. Esta carta me vem perturbando com o
tipo de verso que estou empregando explicando depois.

Ah, de tudo e' isso. De tudo isso ao o espírito:

- o espírito geral - diz-se que já está - o Raul Buarque.
a importância e' o título para o período de 100 que foi o resultado
da comissão de R. F. na Conf. da Paz.
- a verba de renovação, que era de 5.000 contos foi reduzida, na
próxima ocasião para 2.500 contos. Mas a verba que V. tem
pode continuar a ser usada em Boston.
- foi um tanto precipitado nos projetos sobre a ~~verba~~ con-
fissão. Parece que só nos próximos dias e' que vamos começar.
As - espero que desta vez, de verdade. Se for acatado posso
por uma linha para dar algo no princípio de ano. Estou
percebendo que háia. que dizem vocês?
- parece que as coisas não estão mais. Talvez aumente
de quando e' a nova frente do legislativo.
- minha descrição determinou minha volta à Divisão Cultu-
ral. Mas minha relação com o B. Conselho Inter-municipal
e espero usá-la para o que V. já sabe. Dizem que com a co-
missão de R. Buarque, a natureza dele não é o mesmo.
- E'ne Haurand, está aí, não sei se me lembra o título
que impõem imediatamente, a minha ideia ~~é~~ minha
ação de minha renovação. Não posso compreender como certos
bujidos podem se limitar a isto. Mas que se não tivesse
muitas presunções, moradia.
- Não tenho visto nada mais, a respeito do Vaguet
Cachopo. Estou organizando um movimento para a publicação dos
preços recentes dele, a respeito dos preços antigos. Não tenho
volume de. Gostaria V. de se ver os meus trabalhos?
- Não tenho visto nada. Há uma, submetida por acaso no livro
que ela partiu aí pelo dia dez. Vou procurá-la para saber.
- Como vão os projetos? Terei o projeto de uma nova
dela antes de lembrando de tudo.
- Ainda para a de Chile à parte do vídeo. Mas sempre, só um
lembra da coisa muito mais. O aquecimento (daquele!) e' pedida as
pessoas, não o decreto está pronto e não foi possível fazer. Mas
me encimou ~~uma~~ coisa: o aumento do legislativo, que parecia
depois de novo quando não de tudo. (minha que não mais tempo
para minha re, como se' possível, Papai por o 3º decreto por
Presidência).
- Ah, um dia aqui para poder ir ao Conselho de São
Paulo. E' o livro - hoje nada fiz e espero também
para hoje um pequeno dia de festa festiva Divisão Cultural.
- Obrigado a você. Still, que vai indo bem, usual
ativo, o acatamento não para mais de tudo.

JM.

Fonte: Documento original depositado no acervo de JCMN no AMLB/FCRB.

Imagens 3 e 4 – reprodução de carta de Cabral enviada a Escorel em 14/9/1946

CORRESPONDÊNCIA
EXPEDIDA *Pezado Lacer e Januária*

Estou chegando mais cedo hoje, especialmente para escrever a Vocês.

Devo adiantar que estou escrevendo diretamente a máquina; isto significa um pedido de desculpas pelo estilo cheap que estou adivinhando para esta carta, pois infelizmente ainda não atingi a perfeição de um Lido Ivo (que escreve nela diretamente) ou de um Êrico Veríssimo (que escreve diretamente no linotipo). Junto, estou mandando uma cópia do prefácio da antologia que organizei. Já a entreguei ao Cortesão e assim que a tiver comigo, impressa, mandarei um exemplar. Juntarei então uma carta dando certas indicações sobre certos poetas completamente desconhecidos de nós brasileiros e que me parecem excelentes. De atividades literárias, essa foi a única. Agora quero ver se levo a cabo uma tradução do ~~Dr. Xuxuxu~~ Convidado de pedra, de Pushkin, que o Eros (já de volta da Inglaterra e companheiro de apartamento do Geraldo) me recomendou. Trata-se de uma peça em um ato que está naquele volume ^{que} que você me presenteou. Farei a tradução ~~diretamente~~ ~~para~~ comparando os textos ~~em~~ inglês e francês. Quanto a leituras, tenho me imposto algumas, apesar do cansaço em que me deixa o trabalho no Itamaraty. Descobri um outro livro do Benda, chamado Belphegor, publicado em 1919. Esse livro contém as mesmas idéias que ele agora desenvolve na França byzantine. Outros livros tenho também lido, mas que não devo ~~x~~ nem citar, a Você af. cercado de todos os livros do mundo. O Geraldo de Silos não me escreveu ainda. No Itamaraty há quem diga que ele não voltará. Por falar em Itamaraty, já providenciei o negócio dos livros para o Poetry Room. Já que a idéia da biblioteca mínima não pôde ir adiante, quero ver se consigo realizar essa sua. O Barboza-Carneiro deu ordem ao Grieco para jogar fora toda a borracheira que o nosso Osório havia adquirido. O Barboza, apesar de não escrever é muito melhor informado que o grande autor do grande verso "Meu caro Ruy, bégua de tanta gente / inclusive de minha companheira". Basta dizer que é um homem que já seguiu três cursos sobre Proust, coisa inegavelmente simpática para um leigo; direi mesmo, coisa que seria excepcional mesmo para um ~~prati~~ ^{prati} clero do país onde nasceram Oswaldos Alves e Ascendinos Leite. Bom, ainda de Itamaraty, a novidade é que fui confirmado, isto é serei confirmado automaticamente assim que seja promulgada a constituição (próxima terça-feira). Isso me dá o direito de sair ainda este ano. Tanto vale dizer que minha impaciência está aguçada e o desejo de ir para ~~Chixx~~ Nanking ~~x~~ voltou. Infelizmente Stella já não pode mais viajar, principalmente de navio. Isso me obrigará a permanecer no Brasil até fevereiro ou março e, então, não ir para a China. O Barboza-Carneiro me disse que não só não me recomendava Nanking como não se deixaria ir (as remoções agora são discutidas em reunião conjunta dos chefes do Departamento e do S. Geral). Para ele, devo ir para Bordeaux, o que me tenta um ^{para} ~~para~~ e redonda numa carta promessa dele de me

CORRESPONDÊNCIA
EXPEDIDA me arranjar a remoção para lá. Mas, apesar de tudo, continuo numa grande perplexidade e não sei o que terminarei por fazer. Se houver possibilidade do Barboza-Carneiro continuar no Departamento, acho que ficarei: quero ver se no fim do ano, com seis vagas que vão haver (cinco novos cargos M e N), posso defender certos amigos. Como você é um deles, peço que me mande dizer amigos seus que poderiam influir de alguma maneira ~~M~~ em seu favor, nas altas esferas. O Vinicius é o outro: escreverei a ele no mesmo sentido. Nada se pode garantir, mas tudo deve ser tentado. Agi estupidamente no caso da última promoção. ^(Departamento do) Sondi O. F. Lobo, sobre sua indicação, e como não encontrei eco, me limitei a agir junto ao meu chefe. Esqueci-me completamente do Briggs, chefe do outro departamento, cujo oficial de gabinete é o Rego Rangel. O Rangel prometeu-me, de outra vez, falar com o Briggs (se ele for ainda chefe do D.E.C., claro) e me disse que poderia obter que ele o indicasse. Desculpe meu fracasso: mas foi por inexperiência. Em todo o caso, faça o que puder daí. A literatura nacional anda agitada. O Alvaro Lins, dizem que enciumado porque o Nelson Rodrigues pediu ao Prudente um prefácio para a nova peça dele *Album de Família*, espinafrizou o homem a quem, quando saía Vestido de Noiva ele havia chamado gênio. O Nelson Rodrigues então veio se defender (ajudado principalmente por um palhaço que atende pelo nome de Pompeu de Souza) e a briga começou. Está um lavar da roupa suja danado. O negócio é ridículo e desonesto. A peça é uma das maiores porcaria que já li, mas não é mais (nem menos) porcaria do que as outras anteriores dele que foram chamadas de geniais. Outra coisa é o aparecimento do livro do Adenias, *Servos da Morte*. O Antônio Cândido espinafrizou como devia (não li o livro, mas com esse título só espinafrado mesmo); mas o Almeida Sales, crítico irregular da Manhã fez grandes elogios. O resto, na literatura nacional, é vidinha. Muitos contos tipo Oswaldo Alves, Breno Accioly. Muito poema ruim, etc. etc. Não mando contar para não chatcar vosso repouso estudioso. Como vão os garotos de anúncio de fortificante? Creio que são a melhor propaganda do Brasil. Que tal a vida de um diplomata no estrangeiro? Que tal trabalhar num Consulado? Mande contar com detalhes sua vida universitária. Minha prevenção contra Harvard, baluarte da reação americana, melhorou um pouco depois que soube que o Paul Sweezy é professor de lá. Você conhece-o ou sabe dele? Stella vai passando otimamente. Praticamente sua vida não mudou, até já acampou uma vez. Vou ficar por aqui, porque o expediente começou. Desculpe a demora em responder e aceite um abraço do amigo e colega

Não

Em tempo: vou iniciar um sistema de recortes de suplementos de jornais para vocês aí em Boston.

14. 7. 76

Fonte: Documento original depositado no acervo de JCMN no AMLB/FCRB.

Imagem 5 – reprodução de carta de Cabral enviada a Braga em 1983

Meu caro Rubem, ~~1983~~

Dizem-me que você foi para o Espírito Santo para fugir de homenagens. Pode-se fugir de homenagens "em espécie" que são as mais difíceis. Mas é impossível qualquer refúgio contra os jornais, o rádio e sobretudo a televisão. Assim, em vez do frio telegrama que me estava preparando para passar, aproveito o veículo que me oferece ^{ag} a Televisão Globo ^(melhor) para lhe mandar, desde Tegucigalpa, meu abraço de amigo pela data de hoje. Como estamos já em 1983, descubro que esse abraço podia ser também por quarenta anos de uma amizade sem reparos, começada em 1943 ^(quando cheguei do Peru em barco) na casa de nossos inesquecíveis Aníbal Machado e Vinicius de Moraes. Amizade frequentemente interrompida por minhas ausências do Brasil e nosso, creio que comum, nenhum gosto por escrever cartas; mas sempre retomada, ^(no dia anterior) como se nos tivéssemos visto ~~certas~~ cada vez que nos encontramos, em qualquer parte do mundo ou de Ipanema.

João Cabral de Melo Neto

Fonte: Documento original depositado no acervo de JCMN no AMLB/FCRB.

**Imagens 6 e 7 – reprodução da primeira e última páginas de carta de Cabral
enviada para Escorel em 9/11/1947**

Nem caso, Lauro,

M. Postel; meu caro Lauro, tenho esta
carta, "à jorsem minha", mas não tive cora-
gem. Me desculpe assim tudo o que existia.
Fim grande demais para minha pessoa.

Acho que desta vez você vai ter carta para uma semana (falta
pela ausência, não pela propriedade das coisas, claro). Estou escrevendo
muita boa tarde, de casa e não do Instituto, do meu escritório deहां
falta o bosque e, sobretudo, um mundo de coisas. Me desculpe por isso,
falta de netos e de vícios minhas. Mas aqui, embora pouco gente e
a ausência de um rapaz que foi meu aluno na Universidade, o resto é
do nível mental do chefe. Lembra-se você daquele atipo, dele, daqueles
pensamentos do Valéry? Pois imagine ~~o~~ a importância do ob-
servação daquele tipo que se acha de ouvir, por mais que me espie. ~~Ele~~
~~está~~ ele, autenticamente, diante da biblioteca do museu, ficara em bi-
vidas e me relata a ~~uma~~ duas possibilidades: ou ele o ~~ele~~ e
não compreende, e portanto é burro, ou ele não o lê e a mantém
para mostrar, e portanto é ignorante. Sabe você agora, a certeza a
que cheguei? Ele é as duas coisas, é burro e ignorante. Tem Mallar-
me, Valéry, etc, mas o que ele lê - quando lê - é Émile Henriot, An-
toine France e esse tipo de romance francês que subvertem o Marcel Per-
vost, o Marguerite, etc. Mas porque está eu a estragar a autenticidade?
(O museu está na França desde o dia 28 e até parece que não
saudade). Uma aneddot: um jornal de pequena publicação um atipo
do Rimbaud apropriado o Anacleto. Ele me veio mostrar outro, quando
le o atipo e respondi: - É um intimamente de acordo com o Ri-
maudre (o atipo se fala na superficialidade do babauara). Ele o
acho isso, aquilo, superficial, etc. E ele, apontando: Superficial? Pois
se foi muitas vezes acusado de excesso de erudição? E eu: É quem disse
o senhor que erudição era o contrário de superficialidade? É um chato.
Mas não falemos.

Li e reli sua carta, como as suas cartas. Realmente aquele meu de-
sânimo não se justifica, se comparado com você o fog. O que me deu
ter acertado é uma ideia de "Exército do Para" fracassado: isto é, de um
sujeito que gostaria de ser tão considerado como Léo, Fernando Sabino,
Alfonso de Guimarães, Filho, etc. Por que não? É um ap'nal de autor con-
tém em a impressão dos Bandeira (humor), Carlos Drummond, Álvaro Siqueira,
Schmidt, Tereza Mendes, José Luis, etc. Ou por outra: os "papas", do que
se acha de reconhecer como "o melhor" (e o semelhante) do domo literária. E
não isso só: eu poderia ter um mais, 50 nomes de pessoas que acham
geniais. (Como poderia também aumentar o número de fêixis: Bressa,
Paulo Mendes Campos, etc). Portanto, se o que há de bom na literatura
brasileira ~~está~~ nos melhores (e não os Elroy Pente) gostam disso, por-
que publicar ainda se não se faz o que eles fazem? Vê você
que o problema não é para mim o não querer ser autor de si-

10

meu e retirado, com dezessete de cicatrizes no corpo). Até que cheguei Manoelito: esse, não desculpando as últimas consequências a Realização do Torneio (Beluonte), aproximando-se do torneio milímetros, tornando-o como a um cachorrinho e introduzindo a vocal do ~~torneio~~ torneio para o cultural. Manoelito foge vultoso entre passos, por abarcar os seus, abandonando outros por lhe parecerem mais, de dançar, por de torneio, etc. Ele mesmo, foi um sujeito genial, fútil e honesto. É na morte dele, o maior repensável por sua honestidade. Manoelito era um sujeito que fazia justiça de não fracassar em nenhuma tarefa. Ele se "arrimava" a todos os torneos, fossem desfechos ou não. O próprio torneo de sua morte, era um torneo ~~dele~~ dele e por não investir como era de desfecho. Disse-me que Manoelito depois de haver o torneio feito, almente (coisa que nenhuma outra pessoa; pois os torneos, quando um torneo não se adapta ao seu ~~torneo~~ "torneo" em das das do ~~torneo~~ da-lo) em vez de mata-lo de qualque maneira que fosse-lo com todo o útil. Deu-me uma estocada perfeita mas ~~ele~~ foi atingido (no momento de encontro dos dois corpos) ~~e acabou~~ e ele a pensou anelada. Tinha poucas horas depois. Agora veja você: em Manoelito o público sorria mais, cabe de, como se fosse possível se aproximar ainda mais do bicho. Era impossível a de novo meio abafado e se desidia, por isso, a abandonar a carreira. Já tinha alguns métodos e pouco se lhe dava fazer mais brilha. Já, um torneo, mas era fã de sangue e acia, deitou em ele. Tinha completado poucos dias antes, 30 anos.

Bom, para de Manoelito e de torneos. Para também de carta.

O Roberto que já tem 4 dentes e sabe uma coisa de como não andar bem. Aíla que está de como de mais. O médico porém disse que se com a dentição que continua. Stella vai bem, em too.

Naude me uma carta deste Torneio.

Seu irmão ~~está~~ de Stella e todos por mim e os parentes.

Um abraço do M.S.

Barcelona, 9.11.74

Fonte: Documento original depositado no acervo de JCMN no AMLB/FCRB.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 02/04/2025

Marcos Angeli Padilha: mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) no Departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio. Desenvolve pesquisa sobre a correspondência e a poesia de João Cabral de Melo Neto, sob orientação da Prof. Dra. Rosana Kohl Bines, subvencionada por bolsa CAPES/PROEX. Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas (2020) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde foi bolsista IC/UNIRIO (2017-2019) sob orientação do Prof. Dr. Marcelo dos Santos, que o orientou, também, em seu trabalho de conclusão de curso.

O Conto da Aia: uma análise do movimento de (re)construção discursiva das Jezebéis na adaptação televisiva

El Cuento de la Criada: un análisis del movimiento de (re)construcción discursiva de las Jezabeles en la adaptación televisiva

Carla Cristina Moraes Gomes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

carlacristina@ufrj.br

<https://orcid.org/0009-0006-6357-2921>

RESUMO

O Conto da Aia (1985) de Margaret Atwood é um romance que ganhou ainda mais visibilidade depois que foi adaptado para a TV, que está ao ar desde 2017 pelo canal de *streaming* Hulu. Dito isso, o objetivo deste artigo é analisar, a partir dos pressupostos das teorias da adaptação, o movimento de (re)construção discursiva da Casa de Jezebel e do grupo das Jezebéis da adaptação em questão, compreendendo os diferentes discursos sobre o feminino que atravessam e constituem esse novo produto artístico. Considerando que o artigo dedica-se ao entrelaçamento entre os textos literário e televisivo, a análise de corpus, de teor interpretativo, pautada numa abordagem comparativista, a partir de teorias da adaptação de ordem dialógico intertextual, será o procedimento analítico que norteará a investigação dos textos sob análise.

Palavras-chave: *O Conto da Aia*. Margaret Atwood. Teorias da Adaptação. Jezebéis.

RESUMEN

El Cuento de la Criada (1985) de Margaret Atwood es una novela que ganó aún más visibilidad tras ser adaptada para televisión, que se emite desde 2017 en el canal de *streaming* Hulu. Dicho esto, el objetivo de este artículo es analizar, a partir de los supuestos de las teorías de la adaptación, el movimiento de (re)construcción discursiva de la Casa de Jezabel y del grupo Jezabel de la adaptación en cuestión, entendiendo los diferentes discursos sobre lo femenino. que atraviesan y constituyen este nuevo producto artístico. Considerando que el artículo está dedicado al entrelazamiento entre textos literarios y televisivos, el análisis de corpus, de contenido interpretativo, basado en un enfoque comparativista, fundamentado en teorías de adaptación dialógica intertextual, será el procedimiento analítico que guiará la investigación de textos bajo análisis.

Palabras-clave: *El Cuento de la Criada*. Margaret Atwood. Teorías de la adaptación. Jezabeles.

INTRODUÇÃO

O Conto da Aia (1985) é uma história que ganhou ainda mais destaque do público depois que foi adaptada para a TV na série homônima, que está ao ar desde 2017 pelo canal de *streaming* Hulu. Na obra, conhecemos o universo criado por Atwood pelos olhos e vivências de Offred, uma Aia que, antes de Gilead, se chamava June Osborne. Em *O Conto da Aia* é narrada uma realidade distópica na qual, em consequência de doenças, desastres ecológicos e acidentes radioativos, provocados por guerras e outras mazelas, muitas mulheres ficaram inférteis, ameaçando a continuidade da espécie humana. Com o intuito de reverter esta situação, um grupo religioso fundamentalista toma o poder de parte do então território dos Estados Unidos da América e o transforma na República de Gilead (Vazquez, 2019).

Para reverter a baixa taxa de natalidade, a República de Gilead implementa uma classe de mulheres mantidas para fins reprodutivos pela classe dominante, as chamadas Aias. Dessa maneira, no decorrer da narrativa somos apresentados à estrutura social de Gilead, com as suas diferentes classes de pessoas tendo suas vidas circunscritas na nova teocracia cristã. Temos, então, sete configurações femininas que aparecem no romance: as Aias, as Tias, as Marthas, as Esposas, as Econoesposas, as Não-mulheres e as Jezebéis. Além disso, são apresentadas três principais configurações de homens: os Guardiões, os Olhos e os Comandantes.

Nesse contexto, o foco do artigo aqui delineado será analisar o grupo das Jezebéis, que são, geralmente, as mulheres que não se encaixam nas outras configurações de Gilead e são tidas como “rebeldes”. Elas são levadas para a Casa de Jezebel, um bordel secreto, para trabalharem como prostitutas. Em alguns casos, é concedido a essas mulheres o poder de escolha entre as Colônias ou a Casa de Jezebel, e muitas escolhem ir para a Casa, visto que nas Colônias – que são áreas de produção agrícola ou de poluição mortal – podem morrer mais rapidamente pelas toxinas da terra radioativa.

As Jezebéis têm acesso a itens que são proibidos em Gilead, como bebidas, maquiagem, livros, drogas etc. Entretanto, ainda são degradadas e tratadas como objetos

sexuais e não como pessoas. Essas mulheres devem, querendo ou não, ter relações sexuais com os Comandantes que frequentam o local, sendo banidas para as Colônias se forem consideradas muito problemáticas. Então, apesar de ainda viverem numa sociedade conservadora, embasada em preceitos bíblicos, que “condena” tal lugar, a Casa de Jezebel surge na narrativa como um espaço que permite uma liberdade moderada para estas mulheres,¹ ainda que dentro dos mesmos discursos moralistas que sustentam a República de Gilead.

Em *O Conto da Aia*, a autora parece denunciar a opressão das mulheres pelo silêncio de suas vozes na sociedade e pela representação do corpo feminino e a maneira como esse corpo se torna a fonte de seus problemas. A escrita da obra, na década de 1980, se concretizou no período em que o movimento feminista se encontrava em alta e conquistava direitos políticos, jurídicos e sociais para as mulheres (Alves; Santos, 2020). Com a adaptação para a TV, em 2017, a obra ganhou ainda mais visibilidade e importância e se tornou uma espécie de alerta para a sociedade, que depois de anos de lutas e conquistas, ainda se vê diante de falas retrógradas e preocupantes.²

Com tudo o que foi exposto até aqui, o objetivo deste artigo é analisar, a partir dos pressupostos das teorias da adaptação, o movimento de (re)construção discursiva da Casa de Jezebel e do grupo das Jezebéis do romance *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, para sua adaptação à TV, compreendendo os diferentes discursos sobre o feminino que atravessam e constituem esse novo produto artístico. Mais especificamente, pretendemos também (1) compreender as teorias de adaptação de ordem dialógico-intertextual como horizontes de leitura possíveis para a análise de obras literárias adaptadas para o audiovisual, neste caso, para uma série televisiva e (2) investigar de que modo o texto televisivo, a partir de seu contexto de produção e recepção, modifica, assimila, restringe, acrescenta ou reformula o discurso sobre o feminino construído no romance adaptado a partir da Casa de Jezebel e das Jezebéis.

Considerando que o presente artigo se dedica ao entrelaçamento entre os textos literário e televisivo, a análise de corpus, de teor interpretativo, pautada numa abordagem

¹ Liberdade essa que sempre busca satisfazer os desejos dos homens daquela sociedade.

² Na terceira década do século XXI, figuras de destaque como o atual presidente do Brasil e um ex-presidente americano têm revozeado falas preocupantes sobre o corpo feminino para milhões de pessoas ao redor do mundo (Chagas, 2022).

comparativista, a partir de teorias da adaptação de ordem dialógico intertextual, será o procedimento analítico que norteará a investigação dos textos sob análise. Porém, é importante frisar que a utilização do comparativismo não se limitará à busca de fidelidade entre o texto de partida, o romance, e o texto de chegada, isto é, a adaptação para a TV, embora o comparativismo seja o percurso utilizado para se vislumbrar possibilidades de leituras que se sustentam numa visão dialógica intertextual do processo de adaptação de um gênero para outro. É relevante também comentar que o foco da análise da série será nos seguintes episódios: 8 (oito), da primeira temporada (T01E08 - Jezebels); 11 (onze), da terceira temporada (T03E11 - Liars); e o 2 (dois), da quarta temporada (T04E02 - Nightshade), que são os episódios em que a Casa de Jezebel e as Jezebéis são abordadas.

O QUE É ADAPTAÇÃO?

A prática de adaptar obras literárias para o cinema surgiu no século XIX, quase paralelamente com o início das produções cinematográficas. Já naquele século, a adaptação se popularizou “a partir da tentativa, por parte de produtores, de se atingir a camada burguesa da população” (Amorim, 2013, p. 15), uma vez que o cinema era, naquele período, considerado uma forma de arte popular.

Há muitos críticos literários e cinematográficos que sustentam estudos da prática da adaptação. Na linha dos estudos da adaptação de ordem dialógica e intertextual, caminho epistêmico perseguido por este artigo, temos como seus principais teóricos: Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2006).

Diversos críticos da literatura e do cinema lidam com a adaptação entendendo que a reconstrução de uma obra deve ser totalmente fiel ao texto de partida, e, quando isso não ocorre, usam substantivos como traição, violação, vulgarização e infidelidade para tratar da adaptação audiovisual (Amorim, 2013). Robert Stam (2006), em *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*, afirma que tal ação “lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganho’” (Stam, 2006, p. 20).

Com isso, quando classificamos uma obra como infiel ao texto original, estamos, na verdade, segundo esse autor, demonstrando nosso “desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos

fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária” (Stam apud Amorim, 2013, p. 20). Logo, “infidelidade” seria apenas um modo de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra audiovisual, que, por vezes, podemos considerar secundária ou de qualidade inferior à da obra literária.

Dessa maneira, para Stam (2006), se nos atentamos apenas para a fidelidade de uma obra, estamos ignorando a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção. Então, é relevante “enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades” (Amorim, 2013, p. 21). Stam ainda afirma que a teoria da adaptação possui amplo repertório de conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias:

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição... (Stam, 2006, p. 27).

Com tudo, Stam (2006) sugere que entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, propondo, de acordo com Amorim (2013, p. 21), que “todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais”. Assim, o conceito defendido por Stam (2006) e reafirmado por Amorim (2013) se pauta nas:

[...] possibilidades infinitas de disseminação geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, ou seja, à matriz comunicativa de enunciados dentro dos quais o texto artístico é situado e que o alcançam não somente por meio de influências perceptíveis – intertextos –, mas também por meio de um processo sutil de disseminação discursiva – dialogicidade (Amorim, 2013, p. 21).

A proposta de Robert Stam (2006) norteia-se no *dialogismo* do filósofo Mikhail Bakhtin, que, em um sentido mais amplo, diz respeito “às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto” não só por meio de “citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual” (Stam, 2006, p. 28). O autor ainda declara que o dialogismo é “central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos” (Stam, 2006, p. 28). Assim, a dialogicidade e a intertextualidade “ajudam a transcender os limites do conceito de fidelidade” (Amorim, 2013, p. 21).

Já Linda Hutcheon (2011), em *Uma teoria da adaptação*, questiona sobre a prática de rotular uma adaptação como um produto secundário, pois, para essa autora, considerar uma obra adaptada como inferior ou como cópia da original nada mais é do que uma concepção pejorativa sobre o processo de adaptação (Hutcheon, 2011). Hutcheon questiona ainda que, se uma obra adaptada é considerada “inferior” ao texto de partida, por que então a adaptação se faz tão presente nos dias atuais?

A autora também concorda com Stam (2006) ao afirmar que a adaptação de uma obra não precisa ser fiel ao texto de partida; pelo contrário, cada adaptador conta a história a seu modo. No processo de adaptação, adaptadores tornam as ideias dos livros “concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante” (Hutcheon, 2011, p. 24). Logo, quando uma obra audiovisual se torna sucesso de bilheteria ou de críticas, a questão de sua fidelidade raramente vem à tona (Hutcheon, 2011).

Com o foco no que entende por adaptação, Sanders (2006), em *Adaptation and appropriation*, comenta que a adaptação:

[...] também pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização. Isso pode ser visto como um impulso artístico em muitas adaptações dos chamados romances ou dramas “clássicos” para televisão e cinema (Sanders, 2006, p. 19, tradução nossa).

A autora também concorda com os teóricos aqui já citados, de que a adaptação de uma obra não deve tratar de “[...] fazer julgamentos de valor polarizados, mas de analisar o processo, a ideologia e a metodologia” da obra adaptada (Sanders, 2006, p. 20, tradução nossa).

Em suma, os três estudiosos abordados neste artigo possuem objetivos diferentes, mas terminam por convergir ao enfocar “a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam” (Amorim, 2013, p. 24). Nesse sentido, como já afirmamos em relação a Robert Stam, os três teóricos dialogam com a obra de Bakhtin e seu Círculo, especialmente no que se relaciona a uma visão dialógica da linguagem.

Neste artigo, a visão dialógica da linguagem embasa não apenas nossas considerações sobre a adaptação, mas também a premissa de que todo texto é inevitavelmente atravessado por discursos de outrem; esse entendimento é essencial para

compreendermos, em nossa análise, os discursos sobre o feminino que atravessam a (re)construção das Jezebéis na adaptação televisiva de *O Conto da Aia*.

Com efeito, é relevante fazermos uma breve explanação sobre concepções de língua(gem) para chegarmos à compreensão do que seria a visão dialógica bakhtiniana. O Círculo de Bakhtin critica estas duas correntes do pensamento linguístico: o *subjetivismo idealista* e o *objetivismo abstrato*. A primeira corrente é definida como “a percepção da língua como uma ‘atividade mental’, em que o psiquismo individual constitui a fonte da língua” (Weedwood, 2002, p. 149), assim, a língua é vista como um processo criativo ininterrupto de construção, que se materializa de acordo com atos de fala individuais. Já a segunda concepção, denominada de objetivismo abstrato, é “[...] a concepção da língua como um sistema de regras passíveis de descrição” (Weedwood, 2002, p. 150), logo, nessa concepção entende-se que a língua é imutável, um sistema estável.

A partir da crítica a essas concepções, Bakhtin e seu Círculo de estudiosos vão considerar a língua(gem) como uma atividade social, na qual o enunciado não é tão importante, mas sim a enunciação, o processo verbal propriamente dito. Entre outras palavras, a língua seria: “[...] um fato social, cuja existência se funda nas necessidades de comunicação” (Weedwood, 2002, p. 151). Portanto, só existe língua se há interação social, se há diálogo: “a natureza da língua é essencialmente dialógica, e isso se reflete nas próprias estruturas linguísticas” (Weedwood, 2002, p. 153). Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 218-219),

A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. Desse modo, a interação discursiva é a realidade fundamental da língua.

Assim sendo, pode-se dizer que “a língua(gem) em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica”, ou seja, o modo de funcionamento real da língua é o que se chama de dialogismo, e tal “propriedade vai além do diálogo face a face e existe em todas as esferas da comunicação humana” (Amorim, 2014, p. 360). Essa seria, então, a visão dialógica da linguagem, em que “[...] todo discurso é, indiscutivelmente, ocupado e atravessado pelo discurso alheio, ou seja, o discurso de um está sempre atravessado pelo discurso de outrem” (Amorim, 2014, p. 360). A visão

dialógica da linguagem é essencial para a análise aqui proposta, uma vez que compreender o dialogismo permite que entendamos que qualquer produto artístico é atravessado por diferentes discursos, inclusive, os discursos sobre o feminino, nosso foco de investigação.

Por fim, ressaltamos que, apesar das teorias da adaptação dialogarem também com a ideia de intertextualidade, que em muito conversa com a concepção dialógica da linguagem, a noção de intertextualidade não é uma categoria cunhada por Bakhtin e seu Círculo. Fiorin (2008) nos conta que Julia Kristeva, semiologista francesa, é a responsável pela construção do termo intertextualidade em um artigo originalmente publicado na revista *Critique*, no qual a autora realiza uma aprofundada discussão acerca das teorias bakhtinianas.

A partir dessa discussão, Kristeva afirma considerar o discurso não a partir de um sentido fixo, mas como construído por um cruzamento de superfícies textuais diversas, escrituras em diálogo. Desse modo, na visão da autora, todo texto seria construído como um mosaico de citações, que são absorvidas e transformadas no movimento textual (Kristeva, 1974). Nessa perspectiva, consideramos os conceitos como complementares: enquanto o dialogismo, como visão epistêmica, pensa o entrelaçamento mais amplo entre discursos, a intertextualidade coloca o foco nas materialidades textuais.

O FEMININO EM *O CONTO DA AIA* NA LITERATURA E NA TV

Por meio de sua escrita, Margaret Atwood toma os corpos femininos fictícios como uma espécie de campo de batalha onde inquietações relacionadas a estruturas de poder são escritas na carne feminina (Davies, 2006). Entre outras palavras, o corpo feminino, em suas narrativas, é visto como o local em que o poder político é exercido e também em que o abuso é praticado (Davies, 2006), e esse corpo não é posto em seus escritos como mero acaso, pelo contrário:

[...] são documentos socioculturais, mapas psicológicos, reviravoltas cômicas, duplas sombrias ou gêmeas sinistras, estranhos traiçoeiros esperando nos bastidores, e sempre são sinais inconfundíveis de energias-chave em ação dentro do romance à mão (Davies, 2006, p. 58, tradução nossa).

Esses corpos em ação nunca são “locais neutros”, “são sempre articulações ativas de disputas territoriais” (Davies, 2006, p. 58, tradução nossa). A autora escreve sobre a

realidade de mulheres que operam dentro de uma sociocultura historicamente específica, e os corpos femininos retratados são “portadores subversivos de uma linguagem feminina e, portanto, de significados codificados” (Davies, 2006, p. 60, tradução nossa), logo, texto e corpo estabelecem conexões, em que esses corpos codificados contam a “história da experiência do sujeito dentro de uma economia política que busca consumi-los [...], neutralizá-los, silenciá-los e contê-los fisicamente ou metaforicamente” (Davies, 2006, p. 60, tradução nossa).

Atwood utiliza esses corpos femininos “como texto figurativo em histórias de vida ficcionais preocupadas com a posição das mulheres dentro das estruturas de poder que procuram contê-las” (Davies, 2006, p. 61, tradução nossa). Há, em seus textos, imagens de apagamento, “ideias de nulidade, vazio e ausência que muitas vezes dominam a atividade simbólica nessas histórias, como se essas imagens e símbolos por si só atestassem a exclusão do narrador do corpo político” (Davies, 2006, p. 61, tradução nossa).

Dessa maneira, esses corpos femininos “transformados, espancados, doentes, abusados e encarcerados” (Davies, 2006, p. 63, tradução nossa), que enchem os romances de Atwood, podem ser entendidos como uma preocupação em chamar a atenção para a posição das mulheres dentro de uma cultura, semelhante à nossa, que as subjuga, e sem poder dentro das estruturas daquela sociedade, essas mulheres lutam para recuperar a autonomia de suas identidades e o domínio de seus próprios corpos (Davies, 2006).

Características como as já citadas, de apagamento, nulidade etc., se conjugam com “ideias relacionadas ao encarceramento e à vigilância na escrita de Atwood sobre o corpo feminino” (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa), em que a autora demonstra até que ponto a mulher e seu corpo “são contidos e observados de perto dentro de um patriarcado que considera sua própria existência um ataque ou partida esperando para acontecer” (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa). Logo, essa sociedade patriarcal espera que as mulheres lutem, mas antes que elas tenham tal chance, eles já se antecipam de alguma forma para contê-las e impedi-las de resistirem. Nessa perspectiva, é possível entender também que

As narrativas de resistência feminina de Atwood fogem da contenção corporal do sujeito e se libertam para articular a experiência de encarceramento e vigilância em uma cultura onde as mulheres são treinadas tanto na autovigilância quanto no exercício do olhar vigilante sobre outras mulheres (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa).

Uma clara demonstração dessa vigilância comentada anteriormente é vista em *O Conto da Aia*, em que as “mulheres aprendem a ver a si mesmas e a outras mulheres através dos olhos dos homens, tornando-se policiais da própria estrutura de poder que as exclui” (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa), por exemplo, como é o caso das Tias que supervisionam as Aias: há um momento no qual Tia Lydia aconselha suas “meninas” a ficarem o mais invisível possível, porque “ser vista é ser penetrada” (Hammer, 1990, p. 46, tradução nossa). Nessa narrativa, a autora se concentra na dominação dos homens sobre as mulheres por intermédio de outras mulheres e, de maneira geral, retrata o aprisionamento físico e mental desses corpos femininos “dentro de um regime masculino particularmente sinistro” (Hammer, 1990, p. 39, tradução nossa).

Entretanto, nesse romance de Atwood, não vemos explicitamente os governantes, porém todos em Gilead são de certa forma “vigiados”, estão “presos em uma rede de vigilância e contra vigilância” (Hammer, 1990, p. 45, tradução nossa). No romance, é enfatizada a onipresença do olhar perscrutador, como podemos identificar “a palavra ‘olho’ está em toda parte; a polícia secreta chama-se ‘Olhos’, e a saudação de despedida ‘sob seus olhos’ refere-se ao olhar divino, mas também atesta o fato de que todos estão de fato sob o olhar de outra pessoa” (Hammer, 1990, p. 45, tradução nossa).

Nesse sentido, embora todos os corpos sejam de alguma forma “vigiados”, Atwood mostra que as mulheres são realmente as mais prejudicadas em Gilead, pois perderam o direito ao controle de seus corpos, são proibidas de ler, não podem vestir o que quiserem, entre outras proibições. Não existe liberdade pessoal para nenhuma mulher no mundo ficcional da autora. E por meio de restrições como as comentadas, a autora nos induz “a reconhecer as falhas de nossa cultura e a recusar a aceitação passiva delas” (Hammer, 1990, p. 47, tradução nossa).

O Conto da Aia é, acima de tudo, um livro sobre responsabilidade, ao mesmo tempo emocional, intelectual, sexual e cívica (Hammer, 1990). Vista desse modo, a sátira nessa narrativa de Atwood pode direcionar sua crítica a todos nós, sejam feministas e não feministas, sejam homens e mulheres, e “adverte-nos da imperceptível tecnologia do poder, da sutil dominação das mulheres pelos homens e do nosso aprisionamento inconsciente um do outro e de nós mesmos por nós mesmos” (Hammer, 1990, p. 47, tradução nossa).

Já na adaptação televisiva de *O Conto da Aia*, vemos os corpos femininos como símbolo de resiliência. Desde a primeira temporada da série, ela tem sido defendida por muitas mulheres como um “grito de guerra para a resistência feminista” (Gorton, 2021, p. 03, tradução nossa), pois, de modo semelhante ao romance, a adaptação visa a retratar a luta de uma mulher, June/Offred, sob um regime opressor, e “há indícios na narrativa, nas estratégias visuais e na cultura de produção, de que a série se envolve diretamente com as preocupações feministas” (Gorton, 2021, p. 03, tradução nossa).

Gorton (2021) considera que a resiliência apresentada através da televisão tem sido vista como um meio de ampliar a noção de resistência. Certamente, os dois conceitos são diferentes, “a resistência implica um projeto muito ativo de oposição e resistência a uma pressão, enquanto a resiliência é sobre o ‘retorno’ e a recuperação do impacto dessa pressão” (Gorton, 2021, p. 05, tradução nossa). *O Conto da Aia* apresenta um exemplo de resiliência feminista, com títulos de episódios que abordam sobre a presença interna de resiliência na série, como em *Nolite Te Bastardes Carborundorum*,³ em que a “sobrevivência é fundamental para o desenho do personagem resiliente” (Gorton, 2021, p. 06, tradução nossa), que é “visto como aquele que assume uma série de desafios ao seu ser físico e emocional e se adapta ao seu ambiente” (Gorton, 2021, p. 10, tradução nossa). A série mostra aos espectadores um futuro distópico, no qual seus personagens passam por treinamento em resiliência para resistir e sobreviver aos novos regimes de Estado impostos a eles (Gorton, 2021).

Ao comentar sobre um dos efeitos que a resiliência tem em seus espectadores, Bruce Miller, criador da adaptação televisiva, afirma que, ao assistir June/Offred tomar uma posição e tentar mudar as coisas em seu mundo, o telespectador pode se inspirar nas ações da personagem e se sentir encorajado a encontrar um senso de resiliência e força em sua própria experiência de vida (Gorton, 2021). Logo, tais recursos audiovisuais, de certa forma, segundo Miller, conseguiriam provocar em quem assiste uma sensação de intimidade e autorreflexão muito fortes.

A série *O Conto da Aia*, como produto da cultura popular e como um texto que fala diretamente com as mulheres, nos mostra também que o poder das amizades femininas é essencial para o senso de resiliência desses corpos femininos, como a

³ Em tradução livre: “Não deixe os bastardos te esmagarem”.

coragem e a bravura de June/Offred criam um número crescente de mulheres que a segue e fazem o que puderem para protegê-la. A resiliência reflete nossas vulnerabilidades e capacidades de resistência, e é algo que nos dá esperança, nos lembra de continuar, mesmo quando tudo parece impossível, e existir uma personagem feminina conduzindo esse tipo de narrativa é especialmente importante em termos de feminismo (Gorton, 2021).

ANÁLISE DA CASA DE JEZEBEL E DAS JEZEBÉIS

A adaptação televisiva de *O Conto da Aia* foi criada pelo roteirista e produtor de televisão norte-americano Bruce Miller, com a produção feita pelo canal de *streaming* Hulu. A série estreou em 2017 e, atualmente, conta com quatro temporadas lançadas e com uma quinta em processo de produção. O elenco principal da série é formado por Elisabeth Moss (June/Offred), Joseph Fienne (Fred Waterford), Yvonne Strahovski (Serena Joy Waterford), Ann Dowd (Tia Lydia), Alexis Bledel (Emily/Ofglen), Amanda Brugel (Rita) e Samira Wiley (Moirá).

Já em seu ano de estreia, e contando com apenas uma temporada até aquele momento, a série venceu diversas categorias do Prêmios Emmy do *Primetime*, como a de melhor série dramática. Posteriormente, venceu outros prêmios, como em 2018, ano em que conquistou o Globo de Ouro, também na categoria de melhor série dramática.

O Conto da Aia parece conseguir propor um debate essencial para os novos tempos, pois apresenta muitas críticas à postura da sociedade – do romance e fora dele – em relação às mulheres e, também, advertências ao perigo do conservadorismo e da misoginia, ainda fortes na nossa cultura ocidental. É uma série que, como afirmado por diversos críticos do audiovisual, passa a sua mensagem com clareza e peso suficientes para chocar quem assiste (Scotti, 2019).

Nesse sentido, o foco da leitura será a adaptação seriada, mas, quando necessário, iremos dialogar com o romance de Atwood. O recorte da análise da série será nos seguintes episódios: 8 (oito), da primeira temporada (T01E08 - *Jezebels*); 11 (onze), da terceira temporada (T03E11 - *Liars*); e o 2 (dois), da quarta temporada (T04E02 - *Nightshade*), partes da narrativa audiovisual nas quais a Casa de Jezebel e as Jezebéis são retratadas, por isso, o recorte apenas nesses episódios.

Como já mencionado anteriormente, a Casa de Jezebel é um bordel que existe em Gilead e poucos sabem da sua existência, visto que é um local proibido e que viola as leis e os valores que sustentam essa sociedade. Quem frequenta o local são alguns dos Comandantes, oficiais, diplomatas e até alguns estrangeiros, uma vez que a Casa é tratada, no romance e na série, como um lugar de “relações internacionais”. E as Jezebéis, como são chamadas as mulheres que atuam como prostitutas na Casa, são as mulheres que não se encaixam nas outras classes de Gilead, são tidas como “rebeldes”. Algumas dessas mulheres puderam “escolher” entre a Casa ou as Colônias, e muitas preferiram o bordel, uma vez que, dadas as condições das Colônias, consideravam o bordel como um lugar “menos pior”.

Essas mulheres têm acesso a itens que são proibidos em Gilead, como maquiagem, bebidas, drogas, livros etc. Mas, apesar de terem acesso a tais regalias e possuírem certa liberdade, ainda são humilhadas e tratadas como objetos de entretenimento, devendo ter relações sexuais com os homens que frequentam o local, querendo ou não, sendo banidas para as Colônias se forem consideradas muito problemáticas. Desse modo, tanto na série como no romance, apesar de uma suposta *liberdade* dialogizada (Bakhtin, 2016) na construção discursiva das Jezebéis, mantêm-se essas mulheres dentro da estrutura misógina da sociedade de Gilead, cabendo aos homens julgar o comportamento dessas mulheres e puni-las, quando necessário.

A escolha do nome, Jezebéis, pode ser entendida como uma ressignificação de Jezabel, uma personagem bíblica que, em seu tempo, foi uma princesa fenícia casada com o rei de Israel. Na Bíblia, Jezabel domina seu marido, com sua forte personalidade. “Jezabel, que a si mesma se declara profetisa, não somente ensine, mas ainda seduza os meus servos a praticarem a prostituição e a comerem das coisas sacrificadas aos ídolos”. Assim, ela passou a ser associada discursivamente a uma mulher sem escrúpulos e também que incita a prostituição, e é comum hoje em dia ter seu nome como referência a uma mulher considerada promíscua, imodesta ou moralmente desprovida. Além disso, as Jezebéis de Gilead podem ser entendidas também como uma alegoria à exploração sexual, uma vez que estão naquele lugar obrigadas a se prostituírem por sobrevivência.

No romance de Atwood, a Casa de Jezebel surge nos capítulos finais da narrativa, o que faz o leitor refletir sobre as incoerências de Gilead, uma vez que um lugar como a Casa é considerado “pecado” de acordo com os preceitos bíblicos propagados por homens

que instauraram a República de Gilead, mas, ao mesmo tempo, há lugares assim e esses homens os frequentam. O que é um retrato de uma sociedade contraditória e falsa, que, até então, não era tão explícito na narrativa. Já na adaptação televisiva, a Casa de Jezebel aparece pela primeira vez no episódio 8 (oito) da primeira temporada e ganha certa relevância em outras temporadas, revozeando a ideia desse espaço não apenas como um prostíbulo onde as mulheres de Gilead são usadas pelos homens, mas de que ele pode ser visto também como um local símbolo de resistência feminina (Gorton, 2021).

As Jezebéis em *O Conto da Aia* não possuem poder de escolha, como parece, pois ou elas atuam na Casa ou são mandadas para as Colônias. Tal oferta entre duas opções indesejáveis manipula a mente das mulheres de modo a pensarem que há uma escolha real, quando não há. Ser morta aos poucos nas Colônias ou ser morta aos poucos sendo estuprada não é uma escolha. Dessa maneira, essas mulheres precisam ser resilientes (Gorton, 2021), aceitar a condição que aquela sociedade impôs e entrar no jogo de Gilead, uma vez que desejam sobreviver.

No episódio 8 (oito) da primeira temporada da série, é apresentada ao telespectador a Casa de Jezebel pela primeira vez. Nesse episódio, o Comandante Waterford leva sua Aia, June/Offred, para “sair”. Ele lhe dá itens que são considerados contrabandeados em Gilead: um vestido brilhante e maquiagem. O Comandante ajuda Offred a se maquiar, dizendo que ela irá precisar de tais “apetrechos”. June/Offred vai escondida na van até chegar ao destino, uma vez que aquele “passeio” é considerado contra as regras. E é assim que June conhece a Casa de Jezebel.

Logo que os dois adentram o local, começa a tocar na cena a música *White Rabbit*,⁴ da banda Jefferson Airplane, música⁵ essa que faz apologia à *Alice no país das maravilhas* e que dialoga discursivamente com a cena que se desenvolve a seguir: June adentrando o desconhecido, um local que até então ela não imaginava existir em Gilead, que parece “o paraíso”, em um primeiro momento, onde as mulheres estariam “livres” e descontraídas. O que é uma ironia, já que tal lugar, na verdade, não tem nada de paraíso. Nesse momento,

⁴ No português: Coelho branco.

⁵ Trecho da música: “And if you go chasing rabbits/ And you know you're going to fall/ Tell 'em a hookah-smoking caterpillar/ Has given you the call”. Em português: “E se você for perseguir coelhos/ E você sabe que irá cair/ Diga a eles que uma lagarta fumando narguilé/ Lhe convocou”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jefferson-airplane/19867/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

a partir da imagem de June entrando “na toca do coelho”, temos ressignificados discursos de *Alice no país das maravilhas* (Voloshinov, 2017). Esse recurso audiovisual, na série, é uma das formas mais provocativas de construção da resiliência (Gorton, 2021), que muitas vezes vai preencher as falas e complementar as ações dos personagens, como uma forma de resiliência e resistência.

A música não apenas dá à série uma ressonância cultural e nos localiza nas memórias de nossas próprias vidas passadas, mas também cria momentos afetivos para romper qualquer sensação de calma ou tranquilidade que possamos encontrar na narrativa. Essa ruptura audível é crucial para o movimento e o ritmo subjacentes da narrativa (Gorton, 2021, p. 18, tradução nossa).

No decorrer da cena, após passar um pouco o choque de descobrir a existência de tal lugar, June pergunta ao Comandante quem são aquelas pessoas. Então, ele fala quem são os homens, mas ela, na verdade, quer saber é sobre as mulheres que estão circulando pelo local. Ele diz que algumas delas eram professoras, advogadas, jornalistas, ou mesmo “profissionais da área” antes de instaurarem a República de Gilead, e acrescenta afirmando que a Casa possui uma “coleção e tanto”, o que dialogiza (Bakhtin, 2016) uma visão das mulheres que ali habitam como objetos colecionáveis e não seres humanos. O Comandante ainda afirma que essas mulheres preferiram estar naquele lugar. No romance, assim como na série, a Aia subentende que aquelas mulheres provavelmente não tiveram escolha:

Em um primeiro olhar há uma atmosfera bem-humorada nessa cena. É como uma festa à fantasia; elas parecem crianças grandes, vestidas com roupas que encontraram em velhos baús. Será que há alegria nisso? Poderia haver, mas será que escolheram que houvesse? Não dá pra saber só de olhar (Atwood, 2017, p. 279).⁶

⁶ No inglês: “At first glance there's a cheerfulness to this scene. It's like a masquerade party; they are like oversize children, dressed up in togs they've rummaged from trunks. Is there joy in this? There could be, but have they chosen it? You can't tell by looking.”

Figura 1 - 22'49" - T01E08

Fonte: Série televisiva *O Conto da Aia*.

No *frame* acima, podemos observar um pouco como a série reconstrói a Casa de Jezebel: um lugar luxuoso, com iluminação baixa; diferente dos lugares “cinzas” de Gilead, a Casa passa a ideia de ser um local de diversão em meio ao sóbrio que aquele regime teocrático tenta passar. A vestimenta das Jezebéis é totalmente diferente do que as mulheres das outras configurações vestem⁷. Aqui algumas mulheres usam fantasias sexuais, com peças brilhantes, chamativas, e outras estão com partes do corpo nuas; elas retratam o símbolo de promiscuidade, o que ressignifica imagens do preconceito, e seus corpos femininos mostram que são o “local em que o poder político” daquela sociedade é exercido e também “onde o abuso é praticado” (Davies, 2006). É uma imagem que revozeia (Volóchinov, 2017) a “hipocrisia total de um regime que prega a virtude bíblica, mas onde o vício reina”, nesse caso, em especial, “à promiscuidade sexual institucionalizada desfrutada pelos comandantes” (Hammer, 1990, p. 40, tradução nossa). Aqui, mais uma vez fica nítido como as mulheres de Gilead são as mais prejudicadas pelo regime.

⁷ As mulheres usam roupas compridas e cada classe possui uma cor padrão. As Aias usam vestido vermelho com saia e manga longas; as Tias usam roupa marrom; as Esposas usam vestido azul etc.

A cena da figura 1 demonstra que as mulheres estão descontraídas, porém, como foi dito anteriormente, elas não tiveram outra opção senão entrar no jogo de Gilead e seguir as regras que lhe foram impostas. A cena mostrada aqui foi adaptada mantendo, ainda que ressignificados, os discursos construídos no/pelo livro:

As mulheres estão sentadas, reclinadas preguiçosamente, caminhando descontraídas, encostadas umas nas outras. Há homens circulando entre elas, muitos homens, mas em seus uniformes escuros ou ternos [...] as mulheres por outro lado são tropicais, estão vestidas com todo tipo de trajes festivos bem coloridos. Algumas usam peças como a minha, com penas e brilhos, de corte cavado bem alto nas coxas, bem fundo nos decotes [...] (Atwood, 2017, p. 278 - 279).⁸

No romance, June pensa: “Certeza de que não estou atemorizada por estas mulheres, não estou chocada com elas [...] O credo oficial as nega, nega sua própria existência, contudo aqui estão elas. Isso pelo menos é alguma coisa” (Atwood, 2017, p. 279).⁹ Podemos observar que a série dialoga, ainda que acrescentando significados possíveis pela mobilização de recursos da visualidade, bastante com o capítulo do romance. Nesse sentido, como Stam (2006) afirma:

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão (Stam, 2006, p. 28).

Na cena que se desenvolve, June está observando o lugar quando seu olhar se cruza com o de Moira, sua melhor amiga, que ela pensou estar morta depois de tentarem fugir de Gilead. Disfarçando para o Comandante não perceber, June diz que vai ao banheiro e lá se reencontra com Moira. A cena é bastante emocionante, uma vez que discursiviza a ideia de duas mulheres sobreviventes daquele regime opressor se

⁸ No inglês: “The women are sitting, lounging, strolling, leaning against one another. There are men mingled with them, a lot of men, but in their dark uniforms or suits [...] The women on the other hand are tropical, they are dressed in all kinds of bright festive gear. Some of them have on outfits like mine, feathers and glister, cut high up the thighs, low over the breasts.”

⁹ No inglês: “Certainly I am not dismayed by these women, not shocked by them [...] The official creed denies them, denies their very existence, yet here they are. That is at least something.”

abraçando. A conversa das duas é breve, pois uma Tia¹⁰ manda Moira (agora como a Jezebel Ruby) voltar para o salão e trabalhar.

Mais tarde, as duas amigas se encontram novamente, antes de June voltar para sua realidade como Aia. No romance, Moira comenta sobre quando foi pega ao tentar fugir: “[...] eles disseram que eu era perigosa demais para que me fosse concedido o privilégio de voltar para o Centro Vermelho. Disseram que eu era uma influência corruptora. Eu tinha minha escolha, isto aqui ou as Colônias” (Atwood, 2017, p. 295).¹¹ A fala foi adaptada de forma bastante próxima para a série. Na adaptação televisiva, é possível notar que Moira desistiu de lutar, se tornou uma personagem resiliente e se adaptou ao ambiente da Casa, aceitando sua condição como Jezebel. Porém, June demonstra resistência e tenta dar esperanças a Moira, falando que vai tirar a amiga daquele lugar. Sobre isso, Gorton (2021) vai afirmar:

Embora os espectadores possam ter prazer em assistir a personagens resilientes se recuperando e lutando contra o sistema, suas ações são restritas dentro dos parâmetros do sistema, contra o qual parece haver [...] Em uma narrativa televisiva, isso faz sentido, os espectadores querem que seus personagens voltem a lutar outro dia para que possamos ter prazer em mais uma batalha (Gorton, 2021, p. 19, tradução nossa).

Apesar da presente análise não se focar em comparar a fidelidade do texto de partida (o romance), com o texto de chegada (a série) – o que, conforme Stam (2006), nem seria possível –, é interessante comentar como a aparição da Casa de Jezebel e das Jezebéis no episódio 8 (oito) da primeira temporada foi adaptada de forma bastante próxima ao discurso do romance, mantendo seus elementos narrativos principais. Entretanto, a série, como produto adaptado e texto televisivo, buscou ressignificar o prostíbulo e não se limitou em apenas mostrar aos telespectadores que tal lugar existe, como é feito no romance. Sobre tal ampliação na adaptação, Sanders (2006) comenta:

[...] pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização. Isso pode ser visto como um impulso artístico em muitas adaptações dos chamados romances ou dramas “clássicos” para televisão e cinema (Sanders, 2006, p. 19, tradução nossa).

¹⁰ As Tias fazem parte das classes de mulheres em Gilead. Geralmente, são mulheres consideradas de confiança e que aceitam as regras da sociedade. Elas são encarregadas de supervisionar as Aias, mas, nesse caso, há algumas Tias na Casa de Jezebel para supervisionar as Jezebéis.

¹¹ No inglês: “[...] they said I was too dangerous to be allowed the privilege of returning to the Red Center. They said I would be a corrupting influence. I had my choice, they said, this or the Colonies.”

Já Hutcheon (2011) declara que:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (Hutcheon, 2011, p. 59).

Desse modo, a Casa de Jezebel “floresce” e surge na narrativa de novo no episódio 11 (onze) da terceira temporada. Nesse episódio, June está empenhada em retirar algumas crianças de Gilead com a ajuda das Marthas.¹² Nessa altura da série, June já conseguiu reunir um grande número de mulheres que também estão querendo acabar com o sistema opressor de Gilead de alguma forma. Ela fica sabendo, então, que há um avião de carga que vai para o Canadá, e um *barman* da Casa de Jezebel poderia ajudar, deixando algumas crianças entrarem no avião. Assim, June se veste como uma Jezebel, e vai até o bordel com a ajuda de seu novo Comandante, o Comandante Lawrence, que, de certa forma, está do lado dela e que também será beneficiado caso June consiga o avião.

Figura 2 - 29'30'' - T03E11



Fonte: Série televisiva *O Conto da Aia*.

¹² As Marthas são outra classe de mulheres de Gilead. São mulheres que servem como empregadas domésticas, cozinheiras, arrumadeiras etc. e muitas também atuam como babás das crianças.

Na imagem acima, June encontra o *barman* e se senta próxima a uma Jezebel. A mulher olha para ela com uma expressão triste. Podemos observar que agora há uma diferenciação na Jezebel. O que o telespectador consegue notar é que a mulher está claramente infeliz naquela condição, passa a ideia de que não queria estar lá, diferente do episódio anterior, em que tal sentimento ficava apenas subentendido. Surge, então, um homem e começa a tocar e a beijar o pescoço da Jezebel. Podemos ver que a mulher está ali obrigada, tendo que fingir que gosta dos toques daquele homem. June e o *barman* observam a cena, e demonstram pesar pela situação da mulher, mas não podem fazer nada por ela, pois também são reféns do sistema de Gilead.

As ações de June no bordel não acabam muito bem para ela. Apesar de conseguir a ajuda do *barman*, subornando-o com obras de pintores famosos como pagamento para deixá-la tirar as crianças de Gilead, o Comandante Winslow a encontra sozinha e, acreditando que ela é uma Jezebel, a leva para um quarto. Ao se recusar ser estuprada – demonstrando, mais uma vez, certa resistência (Gorton, 2021) –, June e o Comandante entram em uma briga, e ela acaba matando o homem com uma caneta. A cena é construída na série de forma tensa. June está toda ensanguentada no chão olhando para o corpo, quando alguém bate na porta. Uma Martha entra e vê June naquele estado, olha para o corpo e, sem perguntar nada, entende o que aconteceu. A Martha então entrega um cartão para June e diz que está retribuindo a ajuda que teve da Aia em outra ocasião.

Aqui o texto televisivo se afasta do romance e consegue ressignificar discursivamente a Casa. A série nos mostra, dessa forma, esse outro lado do bordel, um lado em que a Casa de Jezebel também é um local de resistência feminina, onde mulheres ajudam outras mulheres, o que dialogiza com os discursos feministas sobre sororidade, por exemplo. Como Gorton (2021) afirma:

A série também demonstra que o poder das amizades femininas é fundamental para o senso de resiliência de uma mulher. A coragem e a bravura de June criam um número crescente de mulheres que a reverenciam e farão o que puderem para protegê-la e segui-la (Gorton, 2021, p. 22, tradução nossa).

Ao final do episódio, começa a tocar a música *Cloudbusting*¹³ de Kate Bush, sucesso dos anos 1980 e que se assemelha à série, pois também apresenta vítimas de um

¹³ Trecho da música: “But every time it rains/ You're here in my head/ Like the Sun coming out/ Oh, I just know that something good is gonna happen/ I don't know when/ But just saying it could even make it happen”. Em português: “Mas toda vez que chove/ Você está aqui na minha cabeça/ Como o Sol saindo de trás das nuvens/ Oh, eu só sei que alguma coisa boa está pra acontecer/ Eu não sei quando/ Mas só de dizer

sistema autoritário. Essa música dialogiza totalmente com a cena a seguir: uma rede de Marthas da Casa de Jezebel trabalhando juntas para limpar o quarto onde June matou o Comandante. Vemos as Marthas retirando os lençóis, limpando o sangue das paredes e do tapete e se livrando do cadáver em um incinerador. Tal cena também oferece um contraponto revolucionário a formas mais perniciosas de amizade feminina oferecidas em séries (Gorton, 2021), logo, não há espaço para rivalidade feminina nessas cenas de *O Conto da Aia*, vemos apenas uma rede de apoio e resistência.

Isso faz parte do curso de um texto feminista, com a complexidade e as contradições que atraem o espectador. As amizades femininas e a solidariedade feminina são intrincadas e paradoxais, como demonstrado ao longo da série (Gorton, 2021, p. 13, tradução nossa).

No episódio 2 (dois) da quarta temporada, essa rede de resistência feminina fica mais explícita. Depois da morte do Comandante Winslow na Casa de Jezebel, o bordel foi transferido para outro local. E, de certa forma, fica entendido que a Casa não é um lugar fixo e único em Gilead. A essa altura da série, June é fugitiva junto de outras Aias. Elas estão disfarçadas de Marthas na fazenda de uma Esposa, a Sra. Keyes, que está ajudando-as. Há um contato que pode dar abrigo a elas em outro lugar, assim, June vai ao encontro dessa pessoa para saber mais. Chegando ao local, June percebe que ali é uma espécie de Casa de Jezebel.

Figura 3 - 11'18" - T04E02



Fonte: Série televisiva *O Conto da Aia*.

já poderia fazer acontecer". Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/kate-bush/262486/>. Acesso em: 11 jun. 2022.

Na cena acima, podemos observar que há várias Jezebéis pelo cômodo em que June e uma Martha passam. Parece ser o lugar de descanso e o camarim das mulheres. É possível notar que algumas estão sentadas desanimadas, cansadas, vemos ainda uma mulher que parece estar chorando. Uma cena totalmente diferente da apresentada na primeira temporada da série. As mulheres parecem esgotadas.

A Martha leva June para uma estufa, e lá ela encontra o tal contato que pode ajudá-la: uma Jezebel. A Jezebel Daisy pergunta para June como ela matou o Comandante Winslow e diz que, depois do que June fez, os oficiais de Gilead tentaram abafar oficialmente o caso e acabaram com a antiga Casa de Jezebel – a que vemos na primeira e na terceira temporadas –, e acrescenta que June começou uma revolução, pois há outras pessoas se rebelando contra o sistema em que vivem.

Ao longo do episódio, June tem uma ideia: envenenar os Comandantes militares que estão no bordel. É interessante comentar que o título do episódio, *Nightshade*, pode ser traduzido para erva-moura, a erva que a Sra. Keyes diz dar ao seu Comandante e que June teve a ideia de levar para a Casa de Jezebel. Dessa maneira, June volta a Casa e conversa com Daisy. A Jezebel não gosta da ideia, acha muito arriscado, fica com medo do que pode acontecer caso descubram. Mas depois June consegue convencê-la do plano e ela declara: “Melhor morrer de pé do que viver de joelhos”. Frase essa que ressignifica (Volóchinov, 2017) a situação dessas mulheres, que deveriam ser submissas àquela sociedade.

A cena que se segue mostra as Jezebéis bastante animadas dançando com os Comandantes e fazendo tudo o que eles querem, sendo exatamente o que eles esperam que elas sejam. Logo após, entra outra Jezebel na sala com duas garrafas de bebidas – com o veneno que June levou –, e então começa a “festa do envenenamento”. Ao transcorrer da cena vemos Daisy e as outras Jezebéis derramando bebida na garganta dos Comandantes, fingindo estarem superanimadas com aquela festinha.

O final da festa na Casa de Jezebel fica a encargo da imaginação do telespectador, podendo ser, talvez, mencionado no próximo episódio da série. Gorton (2021) afirma que:

Um dos pontos fortes da televisão é sua capacidade de dramatizar o tempo que os personagens devem suportar, se adaptar e continuar. Sua falta de vontade de desistir permite que o público veja e até sinta essa luta e várias estratégias narrativas e visuais convidam o público a comparar a luta dos personagens com a sua (Gorton, 2021, p. 23, tradução nossa).

Assim, podemos ver que com o impulso de June, as Jezebéis dão mais um passo rumo à revolução das mulheres contra o sistema de Gilead. Elas resolvem finalmente resistir e lutar. Ter uma personagem feminina como June conduzindo esse tipo de narrativa é muito importante em termos de feminismo. “O gênero oferece uma fantasia particular em sua expressão de desafio, sua iteração de continuar, apesar dos desafios, e até mesmo a música é projetada para estocar espíritos em tempos sombrios” (Gorton, 2021, p. 23, tradução nossa).

A apresentação da resiliência feminista [...] oferece aos espectadores uma estratégia para lidar com a opressão sob o capitalismo neoliberal ao lado de uma apresentação utópica da solidariedade feminina. [...] mulheres trabalhando juntas para afetar a mudança, em oposição a uma trabalhando sozinha. [...] sugere que há esperança e perigo à frente, mas uma sensação de que as mulheres enfrentarão isso juntas (Gorton, 2021, p. 24, tradução nossa).

Por fim, a adaptação televisiva de *O Conto da Aia* consegue reconstruir e ressignificar o sentido do texto literário em que as Jezebéis são apenas as mulheres “putas”, que servem para satisfazer os desejos sexuais dos homens que frequentam a Casa de Jezebel. No texto literário as Jezebéis se mostram como mulheres resilientes àquele regime. Já a adaptação consegue apresentar outro lado para o telespectador, com mulheres que se desenvolvem de resilientes para resistentes, e que se apresentam como um símbolo de força, luta e resistência, principalmente se estiverem juntas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elis Regina Fernandes; SANTOS, Danielle Fabrício. O conto de aia: o sufocamento do feminismo e a vitória do patriarcalismo no futuro distópico de Margaret Atwood. *Litterata*, Ilhéus, vol. 10/2, jul.-dez. 2020. ISSN eletrônico 2526-4850 53.
- AMORIM, Marcel Alvaro. Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.
- AMORIM, Marcel Alvaro. Documentos oficiais, currículo e ensinagem De i/le: possíveis (inter-) relações sócio-históricas. *Trab. ling. aplic.*, Campinas, n (53.2): 357-380, jul./dez. 2014.
- ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

CHAGAS, Inara. Veja nove vezes em que Bolsonaro atacou os direitos das mulheres. Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo. 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/03/07/veja-nove-vezes-em-que-bolsonaro-atacou-os-direitos-das-mulheres/>>. Acesso em: 09 jun. 2022.

DAVIES, Madeleine. Margaret Atwood's female bodies. In.: HOWELLS, Coral Ann. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. UK: Cambridge University Press, 2006.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 161-193.

GORTON, Kristyn. 'Don't let the bastards grind you down': Feminist resilience/resilient feminism in *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017–). *Critical Studies in Television*, 16 (3). pp. 227-244, 2021. ISSN 1749-6020.

HAMMER, Stephanie Barbe. The World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power in "The Handmaid's Tale". *Modern Language Studies*, vol. 20, nº 2 (Spring, 1990), pp. 39-49.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. Editora ufsc, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge, 2006.

SEGUNDO A BÍBLIA, quem foi Jezabel e Acabe? *Bíblia.com.br*. Disponível em: <<https://biblia.com.br/perguntas-biblicas/segundo-a-biblia-quem-foi-jezabel-e-acabe/>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

SCOTTI, Filipe. *The Handmaid's Tale – O Conto da Aia (1ª Temporada): horror contra as mulheres [SÉRIE]*. *Portal Cinema com Rapadura*. 2019. Disponível em: <<https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/535657/critica-the-handmaids-tale-o-conto-da-aia-1a-temporada-horror-contra-as-mulheres-serie/>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis, 2006.

VAZQUEZ, Ana Carolina Brandão. Fascismo e O Conto da Aia: a misoginia como política de Estado. *Revista Katál.*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 597-606, set./dez. 2019 ISSN 1982-0259.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, Notas e Glossário Sheila

Grillo; Ekaterina V. Américo. Ensaio introdutório Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WEEDWOOD, Barbara. *História concisa da linguística*. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 28/04/2025

Carla Cristina Moraes Gomes: é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ) e graduanda em Pedagogia pela Unicesumar. É graduada em Letras – Português/Inglês/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e especialista em Estudos Linguísticos e Literários pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Integra o Grupo de Pesquisa Práticas de Letramentos na Ensino de Línguas e Literaturas (PLELL/UFRJ) e atua na equipe da Coordenadoria de Educação a Distância da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CEAD/UFRRJ).

Os efeitos da memória na obra *ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*

*Los efectos de la memoria en la obra enseñar a transgredir:
la educación como práctica de la libertad*

Yasmin Garcia Marques¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

yasmin.marques@acad.ufsm.br

<https://orcid.org/0000-0003-1188-5871>

Luciana Ferrari Montemezzo

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

luciana.montemezzo@ufsm.br

<https://orcid.org/0000-0002-8538-508X>

RESUMO

O presente trabalho pretende discutir a importância da memória na obra intitulada *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2013), da autora e feminista bell hooks (1952-2021). Como objetivo geral deste trabalho, pretende-se analisar o objeto mencionado e dentre os objetivos específicos estão: 1) apresentar a obra referida; 2) analisar fragmentos que demonstrem aspectos indicadores da memória; 3) evidenciar a importância do movimento feminista na construção da educação. Isso porque ao analisar os ensaios da autora pode-se considerar que as lembranças traumáticas no âmbito escolar possuem relação com a memória e a história e esses eventos traumáticos interferem até mesmo na construção da identidade da mulher racializada. Dito isso, dentre os pressupostos teóricos estão, principalmente, Ricoeur (2007), Fanon (1961), Conceição Evaristo (2011) e Sueli Carneiro (2020), a fim de identificar passagens significativas dessas lembranças que se configuram como marcas de memória/história de caráter individual e coletivo à medida que os episódios são narrados na obra em questão. Como resultados, espera-se evidenciar que a documentação da memória é fundamental para que não ocorra o esquecimento das vozes que são marginalizadas. Dito isso, hooks auxilia não só a pensar a partir das experiências e práticas no contexto de sala de aula, mas também possibilita refletir sobre os desafios da mulher negra sob um ponto de vista histórico.

Palavras-chave: bell hooks; espaços de memória; lembranças.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMEN

El presente trabajo pretende discutir la importancia de la memoria en la obra titulada *Enseñar a transgredir: la educación como práctica de la libertad* (2013), de la autora y feminista bell hooks (1952-2021). Como objetivo general de este trabajo, se pretende analizar el objeto mencionado y entre los objetivos específicos están: 1) presentar la obra referida; 2) analizar fragmentos que demuestren aspectos indicadores de la memoria; 3) evidenciar la importancia del movimiento feminista en la construcción de la educación. Pues, al analizar los ensayos de la autora se puede considerar que los recuerdos traumáticos en el ámbito escolar tienen relación con la memoria y la historia y estos eventos traumáticos interfieren incluso en la construcción de la identidad de la mujer racializada. Dicho esto, entre los supuestos teóricos están principalmente Ricoeur (2007), Fanon (1961), Conceição Evaristo (2011) y Sueli Carneiro (2020), con el fin de identificar pasajes significativos de estos recuerdos que se configuran como marcas de memoria/historia de carácter individual y colectivo a medida en que los episodios son narrados en la obra en cuestión. Como resultados, se espera evidenciar que la documentación de la memoria es fundamental para que no ocurra el olvido de las voces que son marginadas. Dicho esto, hooks no solo ayuda a pensar desde las experiencias y prácticas en el contexto del aula, sino que también permite reflexionar sobre los desafíos de la mujer negra desde un punto de vista histórico.

Palabras-clave: bell hooks; espacios de memoria; recuerdos.

INTRODUÇÃO

A educação, por muitos anos, foi um espaço destinado para brancos, pois, historicamente, homens, mulheres e crianças negras não podiam aprender a ler ou a escrever devido ao regime escravocrata. “Portanto, as mulheres negras advêm de uma experiência histórica diferenciada, marcada pela perda do poder de dominação do homem negro por sua situação de escravo, pela sujeição ao homem branco opressor” (Carneiro, 2020, p. 50).

Sabe-se que isso se estendeu por muito tempo, entretanto, a abolição da escravatura e a forte união entre as mulheres (brancas e negras) em prol do acesso à educação foi essencial para que reivindicações pudessem ocorrer e essa situação mudasse. Conforme as palavras da feminista Angela Davis (2016, p. 53-54) “Prudence Crandall foi uma professora que desafiou a população branca de Canterbury, Connecticut, ao aceitar uma menina negra em sua escola”. Embora nos dias de hoje pareça inimaginável ocorrer

a discussão sobre “aceitar uma menina negra na escola” por se tratar de um ato simples de direito e de acesso universal, tornou-se ainda naquela época um movimento simbólico de resistência. Mas, embora saibamos da importância dessas e de outras reivindicações, esses fatos não anulam as marcas deixadas por esse passado que refletem na desigualdade social, nos espaços ocupados pela mulher negra e na deslegitimação da fala da mulher racializada.

Nesse viés, Frantz Fanon (1968, p. 212), na obra intitulada *Os Condenados da Terra*, ressalta que as posições defensivas nascidas desse confronto violento do colonizado e do sistema colonial se organizam em uma estrutura que revela, então, a personalidade colonizada. Segundo o autor, para compreender essa “sensitividade” basta simplesmente estudar, apreciar o número e a profundidade das feridas causadas a um colonizado.

Para isso, se faz necessário observar que, muitos relatos de caráter biográfico sobre os eventos traumáticos a respeito dessas experiências negativas ao considerar um recorte de suas vidas (principalmente na infância), tratam-se de memórias coletivas quando se pensa no impacto desses traumas para a mulher racializada, principalmente no âmbito da educação. Um exemplo desse fragmento de caráter memorialístico acerca da educação é o da intelectual, filósofa e ativista, Djamila Ribeiro (2018, p. 7): “não sabia por que sentia vergonha de levantar a mão quando a professora fazia uma pergunta já sabendo que eu não saberia a resposta”. Esse fragmento representa uma lembrança consideravelmente traumática da autora em relação à escola.

Também nesse viés, a intelectual bell hooks relata: “de repente, passamos a ter aulas com professores brancos cujas ações reforçavam os estereótipos racistas. Para as crianças negras, a educação já não tinha a ver com a prática de liberdade. Quando percebi isso perdi o gosto pela escola” (hooks, 2013, p. 12). Nesse outro fragmento, a autora destaca um ponto importante na sua infância acerca da sua experiência também negativa com a educação.

Não distante disso, Evaristo (2009, p. 1), ao relatar sobre sua percepção da educação, afirma que sua experiência não foi muito diferente: “marcada por práticas pedagógicas excelentes para uns, e nefastas para outros, que descobri com mais intensidade a nossa condição de negros e pobres”. Com certeza é possível perceber a partir desses pequenos recortes em que as autoras resgatam as suas lembranças, algumas

similaridades sobre quem conta essas narrativas pelo movimento de retomar os olhos à educação na época da infância.

Também em *Feitio de Viver* (2006), Gizêlda Melo do Nascimento manifesta a importância de resgatar as memórias dos descendentes dos povos escravizados a partir do relato de suas dores, suas memórias e suas histórias. O importante ato de manifestar, ainda que por outras vozes, essas cicatrizes que deixaram marcas negativas nas pessoas negras e as dores que perduraram até a velhice são significativas ao encontrar de forma materializada a justiça pela memória em alguns exemplos dessas narrativas. Nesse sentido, destaca-se, especialmente, a entrevista de caráter informal da Vó Alzira Braga da Silva que reconstitui as suas memórias e também as histórias de resistência, pois seus traumas são coletivos e são semelhantes com a experiência contada não só por outras mulheres, mas também por homens negros. Por isso, é impossível dissociar memória de história e do ato de pensar coletivamente – sendo esse coletivo, neste contexto, formado por mulheres negras –, evidenciando o efeito de materialização proporcionado pela voz de um "eu" que enuncia experiências traumáticas comuns. E esse "eu", que enuncia nas obras de autoria feminina negra, deixa bastante perceptível a experiência/vivência negativa em seu relacionamento com a educação ao longo dos anos.

Quando Constância Lima Duarte (2019) intitula e discute o que hoje se conhece pelo conceito de "memoricídio", que consiste no sistema de apagamento da memória de autoras femininas, acredita-se ainda mais na potência da justiça pela memória e não apenas de hooks, mas de tantas outras autoras negras que fazem pesquisa, obras teóricas, obras literárias com tanta propriedade e que não podem ser vítimas de um sistema que oprime e invisibiliza. Desse modo, a partir do movimento de dar voz às suas próprias narrativas, essas mulheres combatem as suas feridas e seus traumas (sendo esse um fator em comum desde a infância), pela ação de romper o silenciamento e as injustiças causadas pelo memoricídio.

A OBRA E SEUS RASTROS BIOGRÁFICOS

A obra *Ensinando transgredir: a educação como prática da liberdade* foi escrita pela feminista Gloria Jean Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo bell hooks. De origem norte-americana, bell hooks (1952-2021), foi uma importante pensadora,

feminista e intelectual negra. A autora promoveu importantes discussões acerca da intersecção entre o feminismo e a educação, nessa obra, hooks coloca-se no discurso e narra sua história desde pequena na escola, defendendo a importância da construção de uma educação de caráter emancipadora. Em sua obra, a feminista faz críticas aos sistemas educacionais tradicionais que perpetuam desigualdades pelo ensino falho.

Como dito, por meio de um “eu” que enuncia, a autora discute a necessidade de projetar espaços onde, de modo geral, todos os alunos e alunas possam se sentir valorizados. Em seu livro, hooks aborda também acerca de sua vivência e relação com a educação ao narrar suas lembranças traumáticas e seus interesses desde pequena até tornar-se a inspiração que se tornou, sendo uma das protagonistas do feminismo. Ainda, é por meio de sua narrativa dos rastros de sua memória que se constrói e desvendam-se os traços de sua identidade como mulher negra intelectual. “Esse conceito de rastro nos conduz à problemática, brevemente evocada, da memória”. (Gagnebin, 2006, p. 44).

É importante também destacar que as marcas pessoais de autoria são detalhes muito importantes dos ensaios, pois a autora, constantemente, se coloca nesse lugar de “eu quero dizer”, mas também, por meio do seu discurso, manifesta a voz de outras mulheres negras. Embora saibamos que a maior parte da notoriedade e popularidade do livro aconteça devido à proposta de uma educação diferente da tradicional ao justificar a importância do acesso dos professores a esse material acerca da pedagogia crítica e de caráter feminista. Deste modo, a feminista inspira educadores engajados que se interessam pela mudança e se comprometem a propor melhorias para a *práxis* pedagógica.

Em diversas passagens, a autora ressalta que a discussão sobre o feminismo se faz não só na academia, mas que esse debate deve ocorrer em espaços informais e de caráter cotidiano. hooks também destaca a importância da oralidade no ato de discutir com sujeitos com ou sem escolarização, homens ou mulheres, pois é onde veremos resultados significativos e não apenas conversar sobre a teoria feminista nas universidades, (embora saibamos que é onde mais acontece essa discussão), pois entendemos que, na realidade, o Ensino Superior, bem como o espaço acadêmico, em um contexto geral, quantitativo, ainda é o local onde menos da metade da população tem acesso.

A autora explica, ao citar uma conversa fervorosa que teve em um restaurante, o fato de que os homens afirmavam que quem deveria decidir sobre o direito do aborto era tanto os homens quanto as mulheres (hooks, 2013, p. 101). Se essa conversa não tivesse

sido dialogada da forma como ocorreu, provavelmente, esses sujeitos seguissem reproduzindo um discurso sexista. Mas, embora não estivesse em um ambiente acadêmico, a intervenção da autora foi fundamental para a reflexão daquelas pessoas que, de acordo com a feminista, algumas tinham formação universitária, mas outras não.

O fato é que as lembranças e seus testemunhos de um tempo passado estão sempre presentes nos exemplos que são muito bem colocados em consonância com sua teorização. Por isso, trazer exemplos práticos, pessoais e concretos de suas memórias são extremamente significativos para a construção do debate na obra em questão.

OS SONHOS QUE PERPASSAM AS GRADES DO SISTEMA

Um ponto muito importante na obra é a ligação da feminista com os pressupostos de Paulo Freire – que é bastante citado na sua escrita. A pensadora o coloca como um guia, conforme suas palavras: “quando descobri a obra do pensador brasileiro Paulo Freire, meu primeiro contato com a pedagogia crítica, encontrei nele um mentor e um guia [...]” (hooks, 2013, p. 15). Inclusive, ela destaca um dos ensaios de sua obra e o intitula como Paulo Freire, legitimando sua admiração e respeito pelo pensador.

No decorrer dos ensaios, a autora critica afincadamente o ensino tradicional e reitera os objetivos da sua escrita. Conforme as palavras de hooks (2013, p. 23), “com estes ensaios, somo minha voz ao apelo coletivo pela renovação e pelo rejuvenescimento de nossas práticas de ensino”. Inclusive, a autora nunca escondeu a sua admiração pelos pensadores e críticos brasileiros, sempre manifestou com muito respeito sua adoração por esses sujeitos.

Além disso, no decorrer de seu livro, a feminista relata momentos de sua jornada acadêmica e enfatiza sobre porque é extremamente necessário pensar em uma educação emancipadora: “Apesar das experiências intensamente negativas, me formei na escola ainda acreditando que a educação é capacitante, que ela aumenta a capacidade de ser livres” (hooks, 2013, p. 13). Nesse sentido, seu relato representa a história de muitas outras mulheres negras que tiveram experiências negativas em relação à educação, mas que ainda assim acreditam que a educação é uma ferramenta de transformação social.

É válido ressaltar nesse viés que a autora norte-americana relata lembranças que nascem da sua experiência pessoal e o próprio fato de resistir materializando suas

memórias pela escrita são fundamentais. Seu lugar como mulher negra, que escreve sobre sua experiência para falar sobre sua relação com a educação e sua resistência para escrever torna-se um ato de justiça. Pois, ao recorrer ao recurso da memória, a autora espelha as suas dolorosas lembranças pessoais, mas coletivas que são velhas imagens conhecidas para outras mulheres negras. Desse lugar subalterno, hooks também relata que no Ensino Superior não era assim tão diferente porque também apresentavam problemas no sentido de que ao invés de potencializar seus sonhos e projetar um futuro promissor, a faculdade parecia uma espécie de prisão onde não se podia confrontar ideias e o professor era o “detentor do saber”: “Descobri naquela época que as professoras brancas não estavam muito dispostas a promover o interesse pelo pensamento feminista e pelos estudos feministas entre as alunas negras [...]” (hooks, 2013, p. 15). Nesse recorte, a feminista expõe sua pessoalidade no discurso e relata sobre a sua relação em sua jornada acadêmica, como parte fundamental para a construção da sua formação no Ensino Superior, os estudos feministas.

A autora resgata suas lembranças como ferramenta/instrumento de sua memória na tentativa de promover a justiça por uma reflexão potente visando promover uma transformação social por meio de ações que alcancem o bem coletivo:

É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizadas seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo. Pode-se então sugerir que, enquanto imperativo de justiça, o dever de memória se projeta à maneira de um terceiro termo no ponto de junção do trabalho de luto e do trabalho de memória (Ricoeur, 2007, p. 101).

O filósofo Ricoeur discorre acerca dessas lembranças negativas que impulsionam a justiça por meio da memória. Dito isso, o fato de a autora escrever acerca dessas lembranças e materializá-las por sua memória se configura como um ato potente carregado de significado contra o esquecimento.

Na obra *Os condenados da terra*, no capítulo intitulado Guerra Colonial e Perturbações Mentais, de Fanon (1968), o autor descreve e explica sobre a guerra colonial e as causas das perturbações mentais. Segundo Manual MSD, o delírio é uma perturbação súbita, flutuante e geralmente reversível da função mental. Ele é caracterizado por uma incapacidade de prestar atenção, desorientação, incapacidade de pensar com clareza e flutuações do nível de alerta (consciência), isso ocorre exatamente com a escrava e mãe,

Joana. Segundo Fanon (1968), é uma patologia mental produzida diretamente pela opressão.

Nesse sentido, um outro fragmento muito importante é quando bell hooks exemplifica as formas de opressão e violência causadas pelo sistema colonial ao comentar sobre um episódio de dessegregação no cotidiano da escola, um período de muita confusão, de difícil adaptação para uma criança, de estranhamento e de extremo desconforto:

Nós é que tínhamos de viajar para fazer da dessegregação uma realidade. Tínhamos de renunciar ao que conhecíamos e entrar em um mundo que parecia frio e estranho. Não era nosso mundo, não era nossa escola. Não estávamos mais no centro, mas à margem, e isso doía. Foi uma época bastante infeliz. Ainda me lembro da raiva que sentia por termos de acordar uma hora mais cedo para ir de ônibus à escola antes de os alunos brancos chegarem (hooks, 2013, p. 38).

Nesse fragmento, a autora narra um novo cotidiano, uma lembrança “comum” no sentido de ser uma memória coletiva para os seus amigos e os seus colegas negros. “Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participaria de duas espécies de memória” (Halbwachs, 1990, p. 53). Nesse viés, ao rememorar esse episódio de um determinado tempo histórico, a autora expressa o seu descontentamento e desconforto, inclusive acerca dessa imagem construída do passado sobre o seu trajeto diário para a escola.

Outra situação e talvez uma das mais significativas acerca das experiências vividas pelas mulheres intelectuais negras é o fato de sentir fortemente a deslegitimação do seu trabalho. Cabe aqui destacar o termo criado por Boaventura de Sousa Santos, o “epistemicídio”: “Como consequência, um epistemicídio maciço tem vindo a decorrer nos últimos cinco séculos, e uma riqueza imensa de experiências cognitivas tem vindo a ser desperdiçadas” (2016, p. 52). A autora explica: “no começo, houve muitas vezes em que minha obra foi sujeita a formas de rejeição e desvalorização que criaram um desespero profundo dentro de mim. Acho que esse desespero foi sentido por toda teórica/pensadora negra” (hooks, 2013, p. 100). Além de narrar o que sentiu, acrescenta que essa percepção parece uma experiência compartilhada e não um caso individual.

Nesse viés, muito se fala sobre a deslegitimação do negro e a necessidade de provar constantemente aos demais a sua potência e a necessidade de uma validação acerca do que é discutido intelectualmente. Na realidade, não é estranho a autora mencionar esse

fato, pois essa experiência, obviamente, faz parte de uma lembrança coletiva, pois muitas outras intelectuais negras possuem lembranças similares, ao relatarem, de formas e momentos diferentes, o mesmo problema de provação intelectual. Assim, não basta apenas possuir um currículo muito bom e ser uma intelectual respeitada, esse ato de deslegitimar a fala da mulher negra é um problema que respinga desde o passado e reproduz no presente um racismo que é recorrente de forma geral.

A MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA: A ESCRITA COMO FERRAMENTA CONTRA O ESQUECIMENTO

Após a análise de alguns dos fragmentos mais significativos da obra em questão, se certificou que seu texto carrega marcas biográficas e foi observado que ao narrar suas experiências hooks materializa suas memórias e faz justiça a esse passado que perdura ainda no presente. “A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias” (Pereira, 2014, p. 345).

Pode-se considerar nesse sentido que, apenas deixar essas lembranças do passado silenciadas ou trancafiadas não é uma opção, pois esquecer esses acontecimentos traumáticos em uma gaveta é acreditar que esquecer é uma solução, mas pelo contrário, essa ação naturaliza injustiças e fatos errôneos. Assim, o fato de a autora documentar suas lembranças pelo recurso da memória e da escrita é fundamental para transformá-las em justiça documentada. Essas marcas pessoais de autoria em função das lembranças traumáticas vivenciadas, que são mais conhecidas por um grupo social, quando expostas contribuem para a ruptura do silenciamento e da violência que as mulheres negras sofrem desde a infância e perduram até a vida adulta.

É mais do que isso, um ato importante para construir reivindicações para ocupar os espaços que as mulheres e os homens negros realmente merecem. E que a dúvida sobre a capacidade intelectual desse sujeito não seja constantemente colocada em discussão. “A escrita é, para elas, um lugar decisivo para mudar os percursos de suas vidas e de escolhas, as quais pretendem que sejam emancipadoras ou, pelo menos, transgressoras” (Santiago, 2012, p. 153). Desse modo, a materialidade documental do livro pela concretização da

escrita e o rompimento do silêncio seriam então uma forma de dar voz às injustiças dos subalternos, desligar o dispositivo que assombra o passado e materializar a memória em seu registro escrito que não possui só um caráter individual, mas também coletivo.

O FEMINISMO NEGRO: UM MOVIMENTO FUNDAMENTAL PARA UMA EDUCAÇÃO DE FATO TRANSFORMADORA

Por que defender o feminismo? Como vimos, a autora defende fortemente a inserção do feminismo nas práticas de sala de aula para uma transformação significativa no cenário da educação. Porém, ainda nos dias atuais, esse debate enfrenta muita resistência nas salas de aulas, entre outras esferas. Além disso, a autora critica o fato de que os sujeitos que norteiam esse debate, geralmente, são as mulheres brancas de classe média, quando seu maior público também são as mulheres brancas. Essa falta de diversidade compromete a discussão do feminismo. Ainda mais quando se trata, especificamente, do feminismo negro:

Nestes movimentos, as questões raciais estão historicamente ocupando um lugar hierárquico superior às questões de gênero. Em geral, argumenta-se que, se as questões raciais fossem resolvidas, automaticamente as dificuldades pelas quais as mulheres negras passam desapareceriam. Assim, negligencia-se o fato de que sobre as mulheres negras não recai somente a opressão racial. Por serem mulheres, recai também sobre elas a opressão de gênero e, de modos mais violentos do que sobre as mulheres brancas, já que as mulheres brancas não estão sujeitas ao racismo (Leal, 2020, p. 16-17).

É importante considerar as nuances do feminismo negro, pois elas contribuíram para a defesa da mulher negra; logo, suas preocupações perpassam as pautas de gênero e incluem a questão da raça como prioridade do movimento. Mas, para que a mudança esperada ocorra nesses contextos, é necessário que a discussão feminista alcance esses espaços e que as pessoas negras não se sintam julgadas nesses espaços acadêmicos para dialogar sem medo dos julgamentos, deixando de ser apenas ouvintes para se tornarem também atuantes:

A falta de familiaridade com os temas em discussão pode levar os alunos negros a se sentir em desvantagem não só academicamente, mas também culturalmente (talvez não estejam acostumados a discutir práticas sexuais em público). Se uma aluna negra admite que não conhece os trabalhos de Audre Lorde e o resto da classe solta um grito de surpresa, como se isso fosse

impensável e inadmissível, esse grito evoca a sensação de que o feminismo, na verdade, é uma seita fechada cujos membros são geralmente brancos (hooks, 2013, p. 153-154).

Como a feminista ressalta, esses temas muitas vezes ficam restritos às pessoas brancas, isso dificulta o diálogo sobre a temática, devido a essas validações pré-estabelecidas:

Os alunos são frequentemente silenciados por meio de sua aceitação de valores de classe que os ensinam a manter a ordem a todo custo. Quando a obsessão pela preservação da ordem é associada ao medo de “passar vergonha”, de não ser bem-visto pelo professor e pelos colegas, é minada toda possibilidade de diálogo construtivo. Embora os alunos entrem na sala de aula “democrática” acreditando que tem direito à “livre expressão”, a maioria deles não se sente à vontade para exercer esse direito à livre expressão - especialmente se ela significa que eles deem voz a pensamentos, ideias e sentimentos que vão contra a corrente, que não são populares (hooks, 2013, p. 237).

Desse modo, a feminista aborda sobre essa relação dos alunos e alunas negras com a sala de aula, um espaço teoricamente democrático, mas que na realidade quando muito tradicional pode causar intimidação e certa censura em relação a expressão oral das ideias. Nesse sentido, aproximando-se das páginas finais de seu livro, a autora demonstra como articula o funcionamento de sua didática em sala de aula:

Nas aulas que dou, faço com que os alunos escrevam parágrafos curtos que depois leem em voz alta, para que todos tenhamos a oportunidade de ouvir perspectivas singulares e de fazer uma pausa e ouvir, de escutar com atenção cada voz em particular, fortalece nossa capacidade de aprender juntos. Embora um determinado aluno não fale de novo depois desse momento, sua presença foi reconhecida (hooks, 2013, p. 247).

Ao considerar seu relato sobre sua prática em sala de aula, a professora reconhece seu aluno como uma potência, um sujeito único que precisa ser valorizado no espaço da sala de aula. Conforme as palavras da autora (hooks, 2013, p. 250), “uma vez que esses medos raramente são levados em conta no processo pedagógico progressista, os estudantes que sofrem dessa ansiedade muitas vezes se sentem hostis e isolados e se recusam a participar da dinâmica de aula”.

Para isso é importante que esses professores estejam atentos e não confundam a timidez do aluno e da aluna negra com o projeto de silenciamento. Isso porque essa necessidade de um conhecimento prévio acerca do debate bloqueia o interesse para a desconstrução do sexismo, quando se sabe que a realidade dos sujeitos negros está na preocupação e luta pela sobrevivência e essa teoria é colocada em segundo plano.

Por esses fatores, dialogar sobre o feminismo negro é inegociável para uma transformação social significativa. Mas, para isso, é importante que alguns preconceitos de ordem sexistas sejam desconstruídos. Dito isso, “ao perder o medo do feminismo negro, as pessoas privilegiadas perceberão que nossa luta é essencial e urgente, pois enquanto nós, mulheres negras, seguirmos sendo alvo de constantes ataques, a humanidade toda corre perigo” (Ribeiro, 2018, p. 27). Como a filósofa ressalta, o feminismo negro é uma luta urgente, logo a necessidade de entender que a sua importância atinge a todos e, portanto, também deveria interessar a todos.

Ao promover uma educação diferente da tradicional em que se considera os pressupostos feministas a sala de aula muda e a sociedade também muda. Desse modo, as esferas de poder também compreendem a importância do feminismo, o lugar da mulher em diversas ordens sociais e a potencialidade da mulher negra. Somente ao se aceitar a importância de incorporar o pensamento feminista desde a escola é que se pode vislumbrar um futuro promissor. Defender o feminismo é uma ação mais necessária do que nunca, para que retrocessos não ocorram e não sejam naturalizados pelo sexismo de uma sociedade patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou analisar a escrita de caráter autobiográfico da autora por meio das memórias narradas. Foi constatado, nesse sentido, que, ao decorrer das páginas de seus ensaios, a autora, por diversas vezes, utiliza o “eu” que enuncia para expressar suas lembranças assombrosas a respeito de sua jornada acadêmica.

Como foi evidenciado, essas memórias acerca da educação são comuns para outras mulheres negras conhecidas no cenário do feminismo negro, como a própria autora bell hooks, Djamila Ribeiro e Sueli Carneiro. Como foi analisado, a posição que essas autoras se colocam no mundo demonstram aspectos significativos acerca do objeto teórico discutido, pois essas autoras narram suas memórias também pelo imaginário de fazer justiça social do passado por meio da atualidade, da potencialidade e da justiça dos seus escritos.

O efeito de evocar suas memórias em seu texto explora e une suas vivências como mulher negra até a constituição de sua identidade. Suas experiências tornam-se exemplos

concretos para a discussão feminista na proposta de uma educação emancipadora que foge do modelo de educação tradicional. Explorando suas potencialidades argumentativas por meio da narrativa, o livro propõe uma discussão em consonância com os pressupostos teóricos e da pedagogia do pensador Paulo Freire. Dito isso, é a partir do ato de incorporar suas experiências pessoais por seus dispositivos de memória que a obra se torna cada vez mais interessante. bell hooks, uma inspiração para muitas mulheres negras ao materializar seu pensamento acerca da educação visando promover espaços de promoção para a discussão, transformou a visão dos professores e alunos sobre o que é possível construir para o presente e para o futuro da educação.

Esse lugar, bastante ocupado pelo “eu” que enuncia por diversas vezes, manifestou sua identidade por meio da narrativa, esse fator torna-se essencial para constituir a organização da sua narrativa memorialística com propriedade. Desse modo, a autora não apenas enfatiza a importância de promover uma educação que visa transgredir os muros da sala de aula ou as paredes fechadas da academia, mas fornece exemplos significativos de como estabelecer essa dinâmica educacional.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Constância Lima. *Memoricídio: o apagamento da história das mulheres na literatura e na imprensa*. Mesa redonda no XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura. Aracaju: UFSE, 2019.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 464, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>. Acesso em: 23 jul. 2024.

LEAL, Halina. Feminismo negro. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, v. 6, n. 3, p. 16-23, 2020.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. *Soletras*, n. 28, p. 344-355, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa; ARAÚJO, Sara; BAUMGARTEN, Maíra. As Epistemologias do Sul num mundo fora do mapa. *Sociologias*, v. 18, p. 14-23, 2016.

Recebido em: 28/08/2024

Aceito em: 20/03/2025

Yasmin Garcia Marques: mestranda na área de concentração em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/CAPES). Graduada em Letras Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola - Habilitação Licenciatura pela mesma instituição (2018-2023). Atualmente, sob apoio financeiro da CAPES, se dedica integralmente à pesquisa.

Luciana Ferrari Montemezzo: professora de Literaturas Hispânicas e Tradução Literária na Universidade Federal de Santa Maria desde 1996. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Tradução do Espanhol, 1995). É Mestra em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (1999) e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2008). Realizou estágio Pós-doutoral na Facultad de Traducción e Interpretación da Universidad de Granada, Espanha (2019-2020).

Palavras em quarentena: narrativas poéticas em tempos de crise

Words in quarantine: poetic narratives in times of crisis

Carla Abreu de Pointis

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

carladepointis@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-9704-2613>

RESUMO

O artigo explora a interseção entre prosa e poesia na literatura contemporânea, especialmente durante a pandemia de Covid-19. O texto fundamenta-se principalmente nas obras de Derrida, no que diz respeito aos vieses da linguagem, nas de Foucault, a partir das quais a pandemia é proposta como uma heterotopia generalizada, e na obra literária de Mark Lanegan. Os resultados indicam que a poesia, aliada à prosa, emerge como um espaço privilegiado para comunicar o inefável, facilitando um entendimento profundo das dicotomias da vida contemporânea. Ao propor que a pandemia exigiu uma nova forma de expressão que transcendesse a lógica prosaica habitual, esta abordagem oferece novas perspectivas para o debate acadêmico na área de Letras, destacando a importância da linguagem poética em tempos de crise.

Palavras-chave: literatura contemporânea; hibridismos; linguagem poética; pandemia; heterotopia.

ABSTRACT

This paper explores the intersection between prose and poetry in contemporary literature, especially during the Covid-19 pandemic. The text is primarily grounded in the works of Derrida, regarding the biases of language, and those of Foucault, from which the pandemic is proposed as a generalized heterotopia, as well as in the literary work of Mark Lanegan. The results indicate that poetry, alongside prose, emerges as a privileged space for communicating the ineffable, facilitating a deep understanding of the dichotomies of contemporary life. By proposing that the pandemic required a new form of expression that transcended the usual prosaic logic, this approach offers new perspectives for academic studies in Literature and Languages, highlighting the importance of poetic language in times of crisis.

Keywords: contemporary literature; hybridism; poetic language; pandemic; heterotopia.

A alma dos animais! Pego-a, distingo-a,
Acho-a nesse interior duelo secreto
Entre a ânsia de um vocábulo completo
E uma expressão que não chegou à língua!
(Augusto dos Anjos)

Apesar de a nós intrínseca, a pandemia de Covid-19 levou-nos a entre-lugares até então desconhecidos, onde os limites do razoável tornaram-se nublados a olhos acostumados às utopias da vida cotidiana. A roupagem umbrática do dispositivo cênico globalmente instaurado em 2020, embora aterradora e caótica, passou a ser lugar-comum da vida ordinária em escala mundial. A memória, a identidade, a perspectiva, outrora comumente pertinentes à ordem do individual, do pessoal, passaram, num rompante, à ordem do coletivo.

Foi nesse cenário que nasceu *Devil in a coma* (2021), um híbrido de prosa e poesia de cunho memorial que narra a experiência vivida por Mark Lanegan¹ durante o período em que padeceu de Covid. O livro relata os ocorridos a partir do momento em que Lanegan sentiu os primeiros sintomas da doença e se estende até sua alta médica, percorrendo os meses a fio durante os quais ele ora estava em coma – passagens oníricas constam no registro –, ora fugia do hospital, ora apenas tentava, ou desistia de, sobreviver.

Desconforme os outros títulos que escreveu e publicou durante e sobre a pandemia, todos poesia, há de se observar que *Devil in a coma* lança mão de um arranjo formal híbrido para dar conta do relato autobiográfico proposto. Inevitável especular acerca dessa fuga de padrão, especialmente considerando-se que o padrão do autor é, no caso, a poesia. Para quê recorrer à prosa, ainda mais tendo em vista que outros de seus livros são também de ordem memorial e, assim como este, abordam a trajetória de seu autor no curso da pandemia?

Seria a experiência do padecimento sob a própria pele tão multifacetada que um registro formal apenas não bastaria para expressá-la? O que haveria na prosa, em detrimento da (ou em suplemento à?) poesia, que permitiria veicular o tom necessário ao

¹ Mark Lanegan (1964 – 2022) foi um cantor e compositor norte-americano, conhecido por ser o vocalista do Screaming Trees – banda irmã de outras como Nirvana, Alice in Chains e Soundgarden – e por sua prolífica carreira solo, assim como por colaborações com bandas e artistas tais como Mad Season, Queens of the Stone Age, Nick Cave, dentre outros. Iniciou sua produção literária em 2017, voltando a temática de sua obra para a pandemia de Covid-19 a partir de 2020. Embora a causa de sua morte não tenha sido até então revelada, é provável que Mark Lanegan tenha falecido em decorrência da doença, poucos meses após lançar *Devil in a coma*.

conteúdo da experiência em questão? À primeira vista, poderia-se pensar que, no tocante ao discurso poético, sendo o eu-lírico uma construção ficcional, faltaria ao autor o tom da primeira pessoa factual, fidedigna, detentora da legitimidade do relato. Entretanto, não é a prosa autobiográfica um discurso literário, ou seja, passível de ficcionalização? Um narrador de memórias não é também um ficcionista, invariavelmente não confiável, uma vez que lê sua própria história a partir de uma perspectiva única e inatingível, a qual somente pode ser plenamente legível quando observada de dentro de si mesmo?

Esse entre-lugar, encruzilhada de dicotomias – fictício/real; poesia/prosa; morte/vida –, passa a ser não somente conteúdo, mas uma performance discursiva que desagua textualmente no formato corporificado de *Devil in a coma*. Entre a vida e a morte, entre o coma e a vigília, perpassando as veredas da ficcionalização, o narrador/eu-lírico parece oscilar entre prosa e poesia em busca de um discurso que *conforme* as experiências relatadas de *forma* adequada. Ao acordar do coma induzido, Lanegan descreve como foi recobrar o estado consciente e recorda os sonhos que lhe ocorreram durante as semanas em que esteve desacordado, deixando claro que sabia que estivera no limiar da morte. Ao mesmo tempo, percebe-se que, neste ponto, o narrador encontra-se ainda semiconsciente, apresentando dificuldade para distinguir a realidade do sonho:

Now, a month later, having been visited by nothing but bizarre dreams, strange visions, shadowy darkness, untrustworthy memories and recurring hallucinations, all hallmarks of near-death experiences, I was conscious again. Still in intensive care, catheter shoved up my dick, every attempt of at taking a deep breath – even a yawn – met with the unwelcome sensation of being slammed in the chest with a twenty-pound sledgehammer. Apparently my light had almost gone out permanently more than once, according to the doctors and nurses. I was asked three times a day if I knew where I was and rarely gave a correct answer. [...] At times I felt I were on a tour bus in the States or the UK, and I remember thinking I was on a train, travelling through Australia for a while. China, the Middle East, the plains of Canada, and where I had grown up in the Pacific Northwest were all places I imagined I was holding court amongst the damned. I had no idea where theses delusions came from but they were ever-present. [...] In reality I was in hospital twenty minutes from my home in County Kerry, Ireland, and I didn't realise the view in my dream was the sight out of the window in the hospital room. (Lanegan, 2021, p. 7 – 9)

Após o relato acima transcrito, o narrador ainda descreve um apanhado de sonhos que lhe ocorreram nesse período, para então apresentar o primeiro poema do livro, intitulado “On the Bridge”. Aí está: nem lá, nem cá, mas na ponte, no entre-lugar. No entre-lugar do discurso poético, do discurso narrativo, do discurso memorial. A meio-termo, o narrador agora eu-lírico encontra-se na ponte gaguejando, engasgando

(*stammering, stuttering*), procurando uma forma de expressão, ao passo que a insegurança e o infortúnio tornam-se pungentes em face da realidade e do sonho inescapáveis. Nem mesmo ao sonho pode a realidade recorrer como válvula de escape, rota de fuga, visto que, ambos aterrorizantes, o onírico e o real encontram-se indissociáveis, tal qual a vida e a morte:

On the Bridge
 Stood on the
 bridge stammering stuttering
 shivering
 teeth jackhammering
 wind chill
 barbiturates, sorrow

 and grief

 Despair will kick your door in
 And rip your fucking heart out

 It would be so easy to
 let go of this
 reality
 if there were another one
 somewhere in sight
 a stronger one
 corrosive like battery acid
 something to burn
 this dream
 right outta my
 head

(Lanegan, 2021, p. 10 – 11)

A partir de então, o relato transcorre alternando prosa e poesia, em uma dinâmica aparentemente orgânica, fluida, que parece dar conta de expressar as memórias de seu autor, da forma que ele as interpretou. E não somente no sentido da interpretação como entendimento e compreensão, mas da representação na qual ele as configurou e performou. Tendo em vista o texto como performance, seguindo as reflexões de Derrida (2005) em *A Farmácia de Platão*, pode-se considerar que, buscando perfazer o relato o mais fidedignamente possível, o narrador/eu-lírico de *Devil in a coma* performa a própria morte, a própria mortalidade, encarna a enfermidade e a efemeridade da vida em pessoa, e em texto.

Quem seria, nesse teatro da vida mundana, o protagonista? A morte, a vida, o homem, o vírus? Possivelmente, o protagonista dessa história seria aquele capaz de dar

as cartas do jogo, fosse esse alguém o autor, o eu-lírico/narrador, o leitor. Alguém que, parafraseando Derrida (2005, p. 7), no momento escrita/leitura, olhasse o texto se dispondo a nele tocar, a pôr as mãos no “objeto”, arriscando-se a lhe acrescentar algum novo fio, aceitando a chance de entrar no jogo, tomando-o entre as mãos. Acrescentar sendo senão dar a ler. Nesse sentido, a leitura-escritura do texto passa a ser também uma performance, desempenhada por quem for que com ele tenha contato, cada qual à sua maneira, mas não à sua *forma*. Porque a forma, aqui, é representação, é interpretação, e é também o palco sobre o qual se desenrola a trama-encruzilhada dessas dicotomias vitais.

A fim de melhor compreender essa trama, esse enredo que se refaz a cada olhar – ainda que seu fio condutor permaneça intacto – é necessário observar os elementos cenográficos que compõem o palco sobre o qual tomam forma. O cenário é apocalíptico. E cada um de nós, os porta-vozes da ciência e da mídia, nossos conhecidos, amigos, vizinhos, familiares, somos os cavaleiros do apocalipse. Basta estar doente, ou passível da doença (o que estávamos todos a todo momento), para despertar o tenebroso reforço da pandemia entranhada em nossos ossos. Impossibilitados de resguardar a vida cotidiana em meio ao caos, vimo-nos impelidos a encarar a face da morte, do medo, da insegurança, ainda que compelidos a ignorá-la devido a um senso de preservação por vezes contestável.

Era a primeira vez em cem anos que vivíamos tão implacável realidade. O cenário e as tramas nele dispostas eram ininteligíveis ao ponto do *nonsense*. Não sabíamos como verbalizar o que estava acontecendo – babélico: como apreender e expressar tamanho absurdo? Haveria linguagem que chegasse? Qual seria a nova ordem do discurso? Foi nesse sentido que passamos a atuar no plano da distopia: a pandemia bem encarnou este conceito. Vivíamos uma narrativa distópica, permeada de seus elementos basilares: iminência da extinção da humanidade, sujeição às autoridades científicas e estatais, e o corpo de cada um de nós como literalmente o campo de embate de forças sociais, culturais e tecnocientíficas, conforme dada a descrição de André Cabral de Almeida Cardoso (2021).

No prefácio de *As palavras e as coisas*, no entanto, Foucault (1981, p. 14) menciona uma atopia, o qual parece ser também um termo capaz de bem descrever o cenário então vigente. “Atopia, afasia”: o incômodo que sentíamos todos diante do não saber expressar, sequer assimilar, o mundo que nos cercava, portanto um mundo ininteligível, que requeria uma linguagem até então desconhecida, mas que já era dada,

que já estava lá, que era anterior às nossas línguas mundanas, uma “língua geral”, pré-babélica, talvez pré-histórica.

Mais adiante daremos maior atenção a essa questão, mas antes vejamos como é esse lugar que, na verdade, não o é: nem espaço e nem vazio, é um não-lugar. Não poderia então, talvez, ser uma distopia, uma vez que esta, assim como a utopia, está sempre no horizonte, jamais no presente. No terreno da ficção talvez estivéssemos vivendo uma distopia, mas na realidade, no presente inescapável, era mais. De acordo com a descrição de Foucault (1981, p. 13), tudo indica que o que vivemos foi uma heterotopia generalizada, considerando a crise – sanitária e linguística – em que nos encontrávamos:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. [...] as heterotopias [...] dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases.

Em *O corpo utópico, As heterotopias*, Foucault (2013) estabelece os seis princípios da heterotopologia, os quais parecem se alinhar ao estado pandêmico que vivenciamos. Uma heterotopia, sendo um outro lugar, uma contestação mítica e real do espaço em que vivemos, apresenta conjuntas as dicotomias aqui elencadas. O primeiro princípio diz respeito à presença de heterotopias em todas as sociedades, assim como suas variabilidades. A pandemia de Covid-19 esteve localizada em um espaço-tempo definido não por nós, mas por motivo de força maior, ao mesmo tempo que fomos nós mesmos que estabelecemos as regras e os parâmetros necessários para atravessá-la.

E é justamente essa travessia que cabe ao segundo princípio da heterotopologia, o qual determina que toda sociedade pode diluir e encerrar uma heterotopia então constituída. Embora, sim, estivéssemos sujeitos às leis da natureza, foram as leis do homem também responsáveis pela contribuição à gestão da crise, e, portanto, ao seu fim ou à sua manutenção, das mais variadas maneiras possíveis.

O terceiro princípio da ciência heterotopológica prediz a justaposição de vários espaços incompatíveis em um único lugar real. Na recente pandemia, tivemos contagens de mortes diariamente noticiadas ao redor do globo. Os cemitérios, hospitais, necrotérios, covas rasas, adentravam nossas casas por intermédio dos veículos midiáticos e chegavam

aos nossos ouvidos pelas conversas dos corredores que percorríamos. As ruas tornaram-se desertos; os lares tornaram-se escritórios, clausuras, enfermarias; os hospitais tornaram-se o inferno; o inferno tornou-se a vida ordinária.

O quarto princípio propõe a heterotopia como uma heterotopia também do tempo, uma heterocronia. Ao longo da nossa trajetória através da pandemia, até mesmo a certeza da linearidade do tempo, assim como de suas sequências habituais, foi desfeita. A pandemia vinha em ondas, e era difícil prever se elas eventualmente cessariam, se voltariam mais violentas, quais seriam as novas variantes. A cada nova onda, a cada nova vacina, novos sintomas, novas mortes, novas economias, um retorno ao passado, à sensação de que não sairíamos daquele estado tão cedo, ainda que nunca fosse tarde para abandonar a esperança de um futuro redentor, apesar da inescapabilidade da maldição do presente.

Já o quinto princípio diz respeito a um isolamento das heterotopias em relação ao *modus operandi normal*. Haveria um sistema de abertura e fechamento que teria como fim ilhar a heterotopia, separá-la da ordem do (discurso) pré-estabelecido. Tanto é que não cansávamos de esperar pelo *novo normal*, uma vez que supúnhamos que o *antigo normal* jamais voltaria. Foucault (2013) ressalta que não se entra em uma heterotopia de bom grado: entra-se porque se é obrigado ou quando se é submetido a ritos. Além de termos sido obrigados a adentrar o estado pandêmico, o rito de abertura da heterotopia da Covid foi a instauração de tal estado, o qual levou todas as partes do mundo ao isolamento, inicialmente compulsório. A partir daí, fomos coletivamente educados a proceder de acordo com as regras gerais instaladas e agir de acordo com as medidas sanitárias estipuladas, a todos comum. Ritualmente usávamos máscaras, lavávamos as mãos por no mínimo vinte segundos, fazíamos distanciamento de um metro entre indivíduos, que logo passou a metro e meio, e sentíamos medo.

Finalmente, o sexto princípio define como marca das heterotopias a contestação de todos os outros espaços, seja criando uma ilusão que torna a realidade uma ilusão, seja criando um outro espaço real inversamente proporcional ao nosso em termos de ordem e de desordem. Enquanto as autoridades estatais, científicas e midiáticas tentavam a todo custo ordenar o caos em que nos encontrávamos, era difícil acreditar na ilusão de que teríamos algum tipo de segurança acerca de nossas próprias vidas, em seu sentido mais

atômico, mas não só, uma vez que mesmo as particularidades do dia a dia de cada um de nós estavam sujeitas à iminência de um fracasso.

Nossos espaços comuns estavam interditados – até mesmo o espaço-corpo em que habitamos, interditado. “Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo” (Foucault, 2013, p. 14). O corpo da pandemia era um outro: aquele passível da doença, de hospedar o vírus, de extinção. A qualquer momento, apesar de todos os cuidados dispensados, o corpo poderia voltar-se contra nós e contra o mundo. Esse corpo, agora estranho, fora um dia porto-seguro, lar e garantia...

Mas somente até o dia em que adoeço, em que se rompe a caverna de meu ventre, em que meu peito e minha garganta se bloqueiam, se entopem, se fecham. Até o dia em que a dor de dentes se estrala no fundo da minha boca. Então, aí então, deixo de ser leve, imponderável etc.; torno-me coisa, arquitetura fantástica e arruinada (Foucault, 2013, p. 11).

O corpo pandêmico segue alinhado aos requerimentos e às expectativas da heterotopia. “Então, o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. [...] os possuídos, cujo corpo torna-se sofrimento, resgate e salvação, ensanguentado paraíso” (Foucault, 2013, p. 14). Os possuídos pelo vírus, assombrados pela enfermidade, cujos corpos tornaram-se sofrimento, passam a transitar em entre-lugares: distópicos, na ficção, heterotópicos, na realidade, fortificando a trama de dicotomias tecida por tal conjuntura.

As the days, weeks, and months trudged by, tarantula-slow, I tried to force myself into some other reality, but the only memories I could muster were all attached to something I'd rather forget. The future was an unpromising unknown, and I could only look to the long-dead past for comfort, but it seemed as though there was not one unsullied moment to grab onto. I had spent my life in the shadows, facilitating my own and others' undoing, taking on nearly any dark task that came my way, every action a means to an end, the end being oblivion (Lanegan, 2021, p. 56–57).

A crise era, de fato, biológica. Foucault recorda funcionamentos de sociedades primitivas, nas quais as heterotopias geralmente eram relacionadas a crises biológicas, a momentos e lugares pontuais das etapas da vida em sociedade de dada comunidade, e aponta para o decréscimo dessa forma de heterotopia, favoravelmente ao avanço das heterotopias de desvio, que marginalizam os que apresentam algum tipo de

comportamento desviante da norma exigida. A heterotopia pandêmica, no entanto, aparenta ser ambas.

Nos mais antigos sistemas heterotópicos, era preciso que o indivíduo em momento de crise biológica fosse levado a margens invisíveis, retirado a lugar nenhum para purgar suas mazelas. No entanto, durante a pandemia, estávamos todos em crise biológica ao mesmo tempo. Para onde se retirar quando a crise de que se trata é universal? Não havendo locais apartados de todos os lugares, o expurgo deveria ocorrer visível a olhos nus, em praça pública. Os desviantes éramos todos nós, os contaminados, os desvairados, hospitalizados e aprisionados.

Das margens para o centro, a heterotopia pandêmica foi tramada de *forma* paradoxal, abarcando as encruzilhadas das dicotomias vitais aqui em análise. Vivíamos entre a vida e a morte, a descrença e a esperança, a ficção e o real – e, aparentemente, na linguagem, entre a prosa e a poesia. Porque parece que a nova ordem instaurada com a pandemia era também de caráter discursivo, e como não reconhecíamos ainda aquele abominável mundo novo, não sabíamos como expressá-lo. “Atopia, afasia”.

Tendo em vista que já não podíamos mais recorrer ao discurso ao qual estávamos habituados, era necessário descobrir uma nova *forma* de linguagem, uma que desse conta de nomear os novos elementos e personagens enquadrados no dispositivo cênico da pandemia de Covid. Em *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem*, Walter Benjamin (2011) aponta para o nomear como um atributo divino do homem, razão pela qual a natureza seria muda, estaria enlutada, afônica, em plena afasia. Nesse sentido, estaríamos em sintonia com a natureza enquanto afásicos, sem palavra e sem discurso, uma vez que não éramos mais homens, mas um híbrido humano-viral, corpos monstruosos gerados, paridos e criados pela pandemia.

Era necessário explorar novos lugares à procura de rastros que nos conduzissem a novas formas de expressão. Um vocabulário outro, um conteúdo inédito e um discurso original que incorporassem as dicotomias e os paradoxos que nos confrontavam. Essa nova linguagem, supostamente até então desconhecida, já era na verdade a nós familiar, latente, incubada em todo o seu potencial. Walter Benjamin (2011) propõe uma concepção ampla e multifacetada da linguagem, concebida não apenas como instrumento de comunicação verbal, mas como meio essencial para a expressão e comunicação de conteúdos espirituais, abrindo caminhos para a problematização da distinção tradicional

entre os gêneros literários e sua relação com o conhecimento. Essa noção mais ampla de linguagem ultrapassa a lógica da prosa para incluir as linguagens da arte e da natureza, como exemplificado pela analogia do canto-linguagem dos pássaros:

Para o conhecimento das formas artísticas, vale tentar concebê-las todas como linguagens e buscar sua correlação com as linguagens da natureza. Um exemplo que se oferece de imediato, por pertencer à esfera acústica, é o parentesco do canto com a linguagem dos pássaros. (Benjamin, 2011, p. 72)

Essa perspectiva ressoa com a literatura pandêmica de Mark Lanegan, cuja obra liga a poesia a uma experiência visceral e emocional que transcende as estruturas da linguagem dita comum, ressaltando o aspecto performático e sensorial da palavra poética. Reconhecemos na obra de Lanegan um modo de tocar o indizível que, à semelhança dos pressupostos benjaminianos, instala uma tensão entre a racionalidade do discurso e a intensidade dos sentidos vividos.

Benjamin (2011, p. 57) enfatiza que “[...] o nome não é somente a última exclamação; é também a verdadeira interpelação da linguagem”, afirmando ainda que “[...] no nome culminam a totalidade intensiva da língua como essência absolutamente comunicável, e a totalidade extensiva da língua como essência universalmente comunicante (que nomeia)”. Tal formulação expressa o núcleo metafísico da linguagem: um espaço onde o ser e o sentido se encontram na ação da nomeação, ato privilegiado em que a poesia reinventa as possibilidades do discurso. A prosa, nesse contexto, representa a manifestação racional e funcional da linguagem, atrelada à objetividade e à clareza; já a poesia ocupa o espaço da experimentação semântica, suscetível a revelar dimensões ocultas do conhecimento que escapam à lógica cartesiana.

A narrativa da origem e da confusão das línguas, mobilizada por Benjamin (2011, p. 69), serve como metáfora para a condição histórica da linguagem humana, marcada pela perda da unidade primordial e pelo êxodo da palavra pura. “Depois da queda, que, ao tornar a língua mediada, lançou a base para sua pluralidade, não era preciso mais que um passo para se chegar à confusão entre as línguas”. Nesse cenário, a poesia, ao contrário da prosa instrumental, atua como uma espécie de redentora linguística que busca harmonia e sentido frente à fragmentação, traduzindo aquilo que a linguagem técnica e racionalizada não alcança expressar.

A filosofia da linguagem de Benjamin, portanto, não apenas redefine a própria ideia de linguagem como espírito comunicável, mas também oferece um suporte teórico para compreender a coexistência e o diálogo entre prosa e poesia. Ao conceber a linguagem como uma essência que comunica e nomeia o mundo, e ao reconhecer a extensão dessa essência para além do humano – abrangendo as linguagens da natureza e da arte – Benjamin proporciona uma dimensão em que a poesia emerge como espaço democrático, regenerador e hibridizador da linguagem, em articulação com a prosa.

Em *Torres de Babel*, Derrida (2002a), no que concerne às traduções, prevê que o texto original já padece de uma secundaridade, uma vez que está em uma língua babélica. Há de se pensar, portanto, em o que é que reside anteriormente ao texto original, essa língua primeira, ao discurso ordinário, um discurso-mor, inerente não somente à natureza humana, mas porventura à natureza em todo o seu domínio. É nesse sentido que, no que diz respeito à pandemia de Covid, pode-se pensar como foi essa experiência a todos comum, que nos levou a uma busca coletiva por aquilo que estava *antes* da língua, aquilo que podia e pode de forma subconsciente – anterior ao humano ao mesmo tempo que a ele inato – ser apreendido por qualquer um de nós: o inefável.

Assim como Babel é intraduzível, a tentativa de compreender e traduzir as experiências humanas que residem na linguagem se revela uma tarefa infinitamente complexa, marcada por limites e inefabilidades. Essa impossibilidade de uma tradução plena evidencia que as palavras, por mais que se esforcem para captar o inefável, permanecem sempre em uma zona de tensão, de entre-lugar, onde o sentido nunca se encontra de maneira definitiva. Ao falar sobre o ímpeto que sentia para deixar o hospital, Mark Lanegan registrou seus pensamentos e sentimentos tanto em prosa quanto em poesia, elaborando a experiência em formas distintas e, portanto, sendo apreendidas de maneiras igualmente distintas:

In late April 2021 I made up my mind to leave the hospital; the constant noise, lights and sleeplessness were doing a number on my head and I could feel I was on the edge of an explosion. A time bomb out of time, drowning in the misery of my fellow patients, and as someone who preferred his own company, I found this scene excruciating. When the porter brought breakfast around I declined as usual, told her I wanted to leave that day and asked that she help facilitate that. Four hours later a doctor came by and began trying to talk me into staying, a conversation which lasted three hours. // ‘You are still very ill and the hospital is the safest place for you.’ // ‘Until when?’ I asked. // ‘You have a very long road ahead of you to recovery. Besides having Covid, you have multiple other injuries that are not going to heal overnight. I can’t give

you a specific date but it's going to take quite a while.' // This was extremely unwelcome news. As usual I had obviously misjudged the severity of the situation. I decided to give it a little more time until I had formed a more solid plan. // That night I had an extremely vivid dream. I was on a beach at dusk, standing at the water's edge when the tide started coming in with a vengeance, and I watched as a boat approaching the shore suddenly caught fire and sank before my eyes. As I turned around to leave I could see that between myself and the woods behind were what looked like thousands of snakes coiled together blocking my path. Everytime I wanted out something was in my way... (Lanegan, 2021. p. 31-33)

Trapped

I found an old rusty metal trap
out by the old canal
near my childhood home
I cleaned it up and set it back
in the muddy banks
hoping to catch a muskrat
just for the rotten fuck of it
On my way home through the fields
I came across a cow stuck in the mud
a huge animal in distress
I tried for hours to push it free
but I was just a boy, not a tractor
Exhausted and nearing nightfall
I walked back to the canal
set off the trap with a stick
and threw it in the water
Months later I trudged back that same way
and found the intact skeleton of the cow
I'd tried to set free
(Lanegan, 2021, p. 33–34).

Em *Devil in a coma*, observamos uma abordagem que ressignifica esse entre-lugar – prosa e poesia carregadas de dicotomias, onde as palavras tentam, mas não podem abarcar toda a profundidade da experiência vivida. A tradução, conforme sugerido por Derrida (2022a), assim como a criação artística, é uma operação de aproximação, de perseverar na busca por sentido mesmo diante do indizível. Tanto na reflexão filosófica quanto na expressão artística, o entre-lugar é uma condição indispensável, uma zona de hibridismo e de conflito onde novas formas de compreensão podem emergir, mesmo na resistência ao total entendimento.

Ainda que por intermédio de um discurso embrionário, em constante composição e decomposição – tal qual as heterotopias – somos capazes de um entender sem entender, de maneira análoga às formas de entendimento apresentadas por Derrida (2002b) em *O animal que logo sou*, um entender orgânico de uma episteme inédita e insubmissa, cuja compreensão deveria necessariamente passar por reconfigurações de ordem conteudística

e formal. Na pandemia, as relações inter e intra-humanas já não eram mais as mesmas, e as relações trans-humanas também não o eram. Agora, as pessoas se relacionavam entre si e consigo próprias de maneira diferente, e precisariam (re)aprender a lidar também com forças naturais e sobrenaturais as quais previamente eram passíveis de indistinção ou ignorância.

O animal que logo sou (2002b) destaca a complexidade da linguagem e a forma como esta se entrelaça com a própria noção de animalidade. Ao questionar a capacidade de resposta do animal, Derrida provoca uma reflexão sobre como as práticas discursivas moldam a nossa compreensão do que significa ser humano e o que compreendemos como animal. Ele enfatiza que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas um espaço em que se revelam tensões entre diferentes formas de ser e existir, onde o animal, da perspectiva humana, torna-se tanto um objeto de identificação quanto um signo de exclusão. Derrida sugere, então, que o discurso poético, por sua natureza expansiva, permite acesso a camadas de significado que escapam ao discurso prosaico, que tende a ser restritivo e logocêntrico. Na poesia, encontramos a possibilidade de interrogar a animalidade não pela linguagem utilitária, mas através de uma abordagem que se permite vagar nas sutilezas e nas nuances do ser.

Essa abordagem poética abre portas para compreendermos a substância não-humana – aquém e além do humano, ao mesmo tempo que a ele inerente – que permeia todas as formas de existência. Ao dialogar com a sabedoria atemporal que caracteriza a coexistência entre humanos e não-humanos, e ao buscar uma linguagem que transcenda o ordinário, o discurso poético se transforma em um catalisador de novas perspectivas. A linguagem se torna uma ponte que conecta o conhecimento intuitivo e a lógica racional, propiciando um espaço onde o indizível pode emergir, permitindo um entendimento mais profundo da nossa condição – que está intrinsecamente entrelaçada àquilo que rotulamos de "animal".

O texto de Derrida (2002b) leva-nos não apenas a contemplar a essência do que nos define como humanos, mas também a reconsiderar as fronteiras entre o humano e o animal, o civilizado e o selvagem, o racional e o instintivo, de forma a reavaliar as dicotomias que temos como prontas em si próprias e em nós, tal qual a obra de Mark Lanegan. Em um mundo cada vez mais complexo e interconectado, e especialmente em um mundo pandêmico, essa questão se revela como essencial para compreendermos a

multiplicidade de formas de ser que nos cercam. A partir desse reconhecimento, podemos ir além das categorias estritas e das oposições binárias, abrindo espaço para um diálogo mais enriquecedor e inclusivo, onde a arte poética pode desempenhar um papel fundamental na reinterpretação do humano, do animal, do viral, das crises.

A partir de tais perspectivas, torna-se possível explorar as implicações da animalidade na construção do eu, ao mesmo tempo que questionamos as narrativas que cercam nossas identidades e a relação que estabelecemos com o outro, seja humano ou não-humano. Essa reflexão não apenas enriquece nossa compreensão do discurso poético, mas também nos instiga a fazer uma revisão crítica das relações de poder que moldam nossa interação com o mundo ao redor, postas à prova de forma escancarada em épocas de crise.

Na pandemia, portanto, os contornos de uma nova linguagem impunham-se necessários, mas esta somente poderia ser atingível se abdicássemos do controle absoluto da língua, coisa que cogitamos difícilíssima. Abrir mão das operações linguísticas usuais pode ser um processo desconfortável, como o são aqueles que dizem respeito a modificações internas do sujeito, principalmente quando exigidas a partir do ambiente exterior. A conjuntura pandêmica obrigava-nos a perceber e admitir vínculos com agentes antagonistas, como o vírus, os doentes, nosso novo corpo-monstro – com quem deveríamos aprender a nos comunicar.

É nesse aspecto que se torna possível compreender a necessidade de alcançar níveis de fala e pensamento divergentes daqueles nossos habituais. Conforme as reflexões realizadas a partir da leitura de *Che cos'è la poesia?*, assim como de *O animal que logo sou*, pode-se considerar que, naquele momento, era necessário dar um passo atrás (visto que a resposta residia na língua pré-babélica) para respeitar a distância e a anterioridade dos outros – os outros sendo os outros doentes, os outros animais, o novo corpo-monstro, e mesmo o vírus – de forma que conceitualmente ou corporalmente não tentássemos mais dar conta deles. Não mais precisaríamos compreendê-los no sentido racional e concreto, mas poderíamos deles nos aproximar sem o usual aparato conceitual enjaulador: poderíamos fazê-lo de modo poético, preservando sua alteridade absoluta, em um acolhimento incondicional.

Em *Che cos'è la poesia?*, Derrida (2003) problematiza a definição tradicional da poesia, questionando sua redução a uma mera forma de expressão ou simples

comunicação. Ele propõe que a poesia reside antes de tudo na efemeridade e na singularidade do evento poético, que não necessariamente se deixa capturar por conceitos fixos ou certezas lógicas. Para Derrida, a poesia inaugura um espaço de abertura onde a linguagem se desdobra para além do sentido imediato, permitindo experiências que escapam à racionalidade convencional e aos discursos estabelecidos. “De agora em diante, você chamará poema uma certa paixão da marca singular, da assinatura que repete sua dispersão, a cada vez, além do *logos*, ahumana, dificilmente doméstica [...]” (Derrida, 2003, p. 115).

A poesia, então, não é um sistema fechado de significados, mas um acontecimento que promove uma transmissão que não depende da clareza ou da inteligibilidade plena. Através dessa perspectiva, a poesia surge como uma forma radical de linguagem que desafia a lógica linear e a estabilidade semântica, escavando camadas do sentido, onde o inexprimível aflora. Ela atua como um gesto que reconfigura e resiste às formas tradicionais de conhecimento, não operando na transparência do enunciado, mas na ambiguidade do dizer e do silêncio. Derrida não somente explica, mas antes demonstra que, na tentativa de responder à pergunta “O que é a poesia?” fora do terreno da poesia, a poesia se esvai, porque esta não pode ser compreendida por fora do discurso poético: “ ‘ O que é...?’ chora o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe. Anunciando o que é tal como é, uma questão saúda o nascimento da prosa”. (Derrida, 2003, p. 116)

Derrida sugere ainda que essa característica da poesia leva a um território privilegiado para a experiência da diferença e do outro, onde o sujeito encontra a si mesmo fragmentado e aberto à alteridade. A poesia, nesse sentido, não se limita ao mero conteúdo estético, mas implica uma prática linguística que desmonta as fronteiras entre o sentido e o *nonsense*, o dizer e o calar. Ao fazê-lo, ela desafia qualquer tentativa de confiná-la a uma definição rígida, apontando para uma essência sempre em movimento, inesgotável.

O terreno da poesia parece ser de fato o lugar ideal para a viabilidade de tal projeto de comunicação. Ali encontram-se as impressões primeiras, as interpretações em sua forma mais crua, o intercurso de todos os seres e de todas as coisas. Ali reside o inexprimível, aquele *je ne sais quoi* que parece conter toda a sabedoria universal (tal qual a morte, o apogeu do inefável), mas o qual convencionalmente estipulou-se inalcançável (e por vezes depreciado, por ser incompreensível, incompreendido). A linguagem poética

canaliza esses saberes antigos os quais dificilmente são palpáveis via outras formas de linguagem.

O discurso poético acolhe a substância não-humana contida em todos os domínios naturais – incluindo-se o humano –, a partícula sagrada que escapa aos contornos da prosa. Como se a clausura da prosa encerrasse os vieses *prosaicos* das coisas em um universo textual que as nomeia de acordo com seus significados imediatos, operando sob uma lógica cartesiana, cuja finalidade é a garantia da transmissão de um saber axiomático. Curiosamente, Virginia Woolf, em seu ensaio *On being ill* (1930, p. 40), composto a partir de sua vivência quando acometida pela gripe espanhola, faz uma comparação entre prosa e poesia quando consumidas durante estado enfermo:

Indeed, it is to the poets that we turn. Illness makes us disinclined for the long campaigns that prose exacts. We cannot command all our faculties and keep our reason and our judgment and our memory at attention while chapter swings on top of chapter, and, as one settles into place, we must be on the watch for the coming of the next, until the whole structure—arches, towers, battlements – stands firm on its foundations. *The Decline and Fall of the Roman Empire* is not the book for influenza, nor *The Golden Bowl*, nor *Madame Bovary*. On the other hand, with responsibility shelved and reason in abeyance—for who is going to exact criticism from an invalid or sound sense from the bed-ridden? – other tastes assert themselves; sudden, fitful, intense.

Assim sendo, é concebível pensar que o discurso poético, além de ter a capacidade seminal de versar sobre questões além (ou aquém) daqueles vulgares, é também um catalizador de perspectivas e, logo, de interpretações, de representações, de performances, posto que o terreno poético é uma fábrica de possibilidades infinitas, em razão da liberdade discursiva de que dispõe. Livre das amarras semânticas e da projeção de significados pré-calculados, de horizontes bem delimitados de expectativa, a poesia consente, e mesmo provoca, a manifestação do indizível, passível da transmissão, ainda que de forma não dita, do ininteligível.

Nesse sentido, e ainda pensando em Benjamin e Derrida no que concerne ao original e à tradução, a poesia traduz aquele conhecimento, aquela sabedoria, talvez mesmo aquela verdade, para abranger a miríade de termos que perpassam a questão. Esse sem-fim de saberes, anterior ao que chamamos de conhecimento humano, lógico e racional, precisa ser acessado, se quisermos com ele e a partir dele dialogar, em prol de um maior entendimento (via o entender sem entender) da nossa condição, que é tanto

humana quanto é não-humana, é animalesca e é patogênica, é natureza antes de todo o resto.

Isso não quer dizer, entretanto, que a prosa seja descartável; pelo contrário, ela é imprescindível. O discurso em prosa nos localiza em um espaço-tempo distinguível, na realidade iminente da qual precisamos dar conta se quisermos sobreviver no mundo concreto de fatos consumados que rodeia o chão em que pisamos. Não se trata, portanto, de aqui estabelecer uma oposição radical entre prosa e poesia, mas sim de buscar compreender os entremeios através dos quais elas se (re)produzem, e refletir sobre quais são as forças-motores que desencadeiam esse entre-lugar, assim como verificar de que formas este se materializa. O hibridismo de gêneros e de discursos aponta para uma tentativa de resolução de problemáticas relativas a novas conjecturas, doravante estados de emergência, as quais passam por questões relacionadas às linguagens, às formas de pensamento, às interpretações, performances e representações da nossa realidade, mesmo a imaginada, se é que pode existir uma forma de realidade que não a seja.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Toda Poesia de Augusto dos Anjos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. Trad. de Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: 34, 2011. p. 49-73.

CARDOSO, André Cabral de Almeida. Distopia. In: ARAÚJO, Nabil; JOBIM, José Luís; SASSE, Pedro Puro (org.). *(Novas) palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2021.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002a.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002b.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma T. Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução Salma T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LANEGAN, Mark. *Devil in a coma*. Los Angeles: Heartworm Press, 2021.

WOOLF, Virginia. *On being ill*. London: Hogarth Press, 1930.

Recebido em: 28/10/2024

Aceito em: 22/04/2025

Carla Abreu de Pointis: licenciada em Letras Português - Inglês pela Universidade Veiga de Almeida, mestra em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo e doutoranda em Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua nas áreas de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com foco em literatura contemporânea, escritas de si e pandemia de Covid-19.

Processos de estetização em *A história secreta*, de Donna Tartt

Aestheticization processes in Donna Tartt's The Secret History

Ruan Felipe Madela Lima

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

felipe.ruanmadela@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-6329-8429>

RESUMO

Este artigo deseja analisar as maneiras com as quais os processos de estetização, como definidos por Josefina Ludmer em suas teorizações sobre a pós-autonomia do campo da literatura, influenciam a recepção de *A história secreta* (1992), romance de estreia da autora estado-unidense Donna Tartt. Levando em conta a influência ainda presente da obra, visamos entender como os parâmetros que marcaram a primeira resposta ao livro resultaram em um ressurgimento da obra dentro do movimento imagético presente nas redes sociais chamado de “*dark academia*”, entendendo também como as formas anestéticas, pautadas por Susan Buck-Morss, dão o entendimento atual do livro de Tartt, assim como ilustram a visão contemporânea de um campo literário pós-autônomo que deseja mascarar suas influências mercadológicas.

Palavras-chave: pós-autonomia; anestética; estética; contemporâneo; Donna Tartt.

ABSTRACT

This article aims to analyze the ways in which the aestheticization processes, as defined by Josefina Ludmer in her theorizations on the literature field post-autonomous structure, influence the reception of Donna Tartt's first novel, *The Secret History* (1992). Bearing in mind the book's still longing presence, we seek to understand how the work's first assessment resulted in the book's resurgence inside the imagistic movement social present on social media named “*dark academia*”, understanding as well how anaesthetics forms, as stated by Susan Buck-Morss, shape *The Secret History* current place in literature and it illustrates a contemporary perception of a post-autonomous literary field that seeks to disguise its market guidelines.

Keywords: post-autonomous; anaesthetics; aesthetics; contemporary; Donna Tartt.

INTRODUÇÃO

Marcante e influente, foi em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* da década de 1930 que o filósofo alemão Walter Benjamin declara o que será um dos pontos mais importantes nas futuras proposições sobre estética: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte” (2012, p. 27). O autor constrói um trabalho atencioso e visionário ao entender como o avanço tecnológico impacta a produção e recepção artística, teorizando a possibilidade do cinema como resistência à estetização da política implementada pelos governos nazifascistas que ascendem ao poder na Europa durante a década de 1930.

Partindo do mesmo impulso que leva Benjamin à sua análise estética, mas tendo em mente um escopo menor e mais simples, este artigo parte do livro *A história secreta* (1992) da autora estado-unidense Donna Tartt (1963-) para buscar compreender como as formas de reprodução na literatura contemporânea mudam a relação da obra com o público leitor. Escrito durante os anos 1980 e publicado na década seguinte, o romance causou impacto no sistema literário dos Estados Unidos com uma boa recepção crítica e o número elevado de vendas, transformando a autora iniciante em celebridade literária.

O livro de Tartt foi publicado em um período no qual o aspecto financeiro era parte cada vez maior cenário editorial e os *best-sellers* de autores jovens contavam com enormes aparatos de publicidade. Denominações como “romance MTV” surgiram para categorizar tais narrativas, que eram marcadas por um ritmo acelerado e personagens apáticas em uma estrutura remanescente dos videocliques musicais exibidos pelo então recente canal de televisão Music Television (MTV) (Powers, 1985, p. 44).

As figurações econômicas do mercado editorial podem ser vistas à luz das teorizações de Josefina Ludmer sobre o enfraquecimento da autonomia do campo da literatura a partir do final do século XX e início do século XXI. Partindo das proposições que Pierre Bourdieu apresenta em *As regras da arte* (1996), a autora argentina investiga como mudanças socioeconômicas alteraram os principais valores literários regentes desde o século XVIII.

Passando por um primeiro processo de estetização característico da pós-autonomia, *História secreta* tem uma sobrevida maior do que outros *best-sellers* dos anos 1990. Grande parte disso se deve ao fato de que uma segunda construção estética ocorrerá

duas décadas depois da publicação do romance. Iniciado no meio virtual e permeado por redes sociais, a obra de Tartt volta a ser conhecida como a base inspiradora para um fenômeno digital de montagens imagéticas conhecido como *dark academia* (Murray, 2023, p. 348). Consequentemente, com base nas discussões estéticas inseridas dentro do próprio romance, mas também nos aparatos de estetização vistos nos processos pós-autônomos, o movimento digital carrega em sua essência os elementos anestéticos discutidos pela filósofa Susan Buck-Morss em sua análise do já mencionado ensaio de Benjamin.

Logo, a análise e localização de *A história secreta* nos modos contemporâneos de recepção literária pode ser relevante. Em seus processos estéticos complementares através dos anos, justamente por sobreviver à evolução dos modos como nos relacionamos com a literatura produzida recentemente, o romance de Tartt parece ser um bom exemplo a ser considerado. Para isso, precisamos entender o contexto de seu surgimento e os procedimentos que definiram sua posição.

HISTÓRIA SECRETA, MTV NOVEL E A PÓS-AUTONOMIA

Assim, para o melhor entendimento de como os mecanismos que Tartt aciona em seu livro fazem parte dos processos estéticos que regem a recepção da trama, é necessário um panorama geral da narrativa relatada pelo protagonista da obra, Richard Pape. A personagem, um estudante de medicina na Califórnia, inicia o romance desiludido e desejando o pitoresco que falta em sua realidade plástica de classe média. Ao pedir transferência para estudar literatura na elitizada faculdade de Hampden, no cenário da costa leste dos Estados Unidos, Pape constrói para si um passado artificial mais interessante do que dispunha verdadeiramente. Intrigada com a ainda mais seleta e afastada turma de grego no campus, a personagem decide se infiltrar no grupo comandado pelo charmoso professor Julian Morrow, além de estudar o idioma e a cultura clássica.

Apesar de bem sucedido, o protagonista se destaca dos novos colegas. Mesmo que tente esconder, Richard é o menos abastado do grupo, além de ser o que tem mais contato com o resto do mundo. Fechados entre si, os integrantes carecem de referências modernas, louvam com dedicação divina o estilo e literatura clássica e menosprezam a cultura de massas que parece encantar o resto dos jovens no ambiente universitário. Richard tenta a

todos os custos pertencer e emular o mesmo nível de autoexclusão que domina os outros cinco integrantes da turma, mas nunca de fato consegue:

De tão acostumados uns com os outros, creio que me viram como uma renovação, e se intrigaram com meus hábitos, até os mais mundanos: a atração pelas histórias de mistério e o vício crônico de ir ao cinema; [...] o fato de que lia jornais e acompanhava o noticiário da televisão de quando em quando (um hábito que parecia uma ultrajante excentricidade, uma característica exclusivamente minha; nenhum deles se interessava pelo que acontecia no mundo, e sua ignorância das ocorrências recentes e até da história recente era impressionante. Certa vez, durante o jantar, Henry ficou abismado ao saber, por mim, que o homem pisara na Lua. “Impossível”, disse, baixando o garfo; (Tartt, 2014, p. 88).

Ponto marcado da narrativa é o elitismo intelectual e financeiro dos jovens aristocratas e sua separação da atualidade que os envereda para um caminho de apatia e assassinato. Ao tentar realizar um ritual dionisíaco incentivado pelo professor do grupo, os jovens se veem fora de si, embriagados e aparentemente sem controle de suas ações. Se dando conta apenas depois da cerimônia (para a qual Richard não é convidado) que assassinaram um fazendeiro, os estudantes seguem suas vidas sem questionamentos morais. A situação se torna evidente quando um dos integrantes descreve o assassinato: “‘Claro, o sujeito que matamos não era nenhum Voltaire. Mesmo assim, foi vergonhoso. Eu me sinto mal.’” (Tartt, 2014, p. 190).

A partir desse ponto, a trama ganha novos contornos quando os alunos decidem assassinar um dos próprios colegas, que os chantageava, para manterem suas vidas longe de problemas legais. Com a morte de Bunny, o grupo entra em uma espiral de paranoia que os consome completamente, direcionando-os para finais trágicos e traumáticos. Richard expressa o efeito cataclísmico que os eventos tiveram em sua vida: “Suponho que, em algum momento de minha vida, eu teria um sem-número de histórias, mas agora não há nenhuma outra. Esta é a única história que posso e poderei contar” (Tartt, 2014, p. 12).

Dessa forma, a narrativa de Tartt é marcada por uma aderência ativa aos preceitos de autonomia do campo literário, evidenciado pelo que Pierre Bourdieu categoriza como “reflexividade”, “a alusão à história interna do gênero, espécie de piscadela de olho a um leitor capaz de se apropriar desta história das obras (e não apenas da história contada pela obra)” (Bourdieu, 1996, p. 126). Pegando emprestado tanto *As bacantes* de Eurípedes, quanto *Retorno a Brideshead* de Evelyn Waugh ou *O grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, a obra está em diálogo direto com o cânone literário ocidental. Ao mesmo

tempo em que se apropria e presta homenagem à tradição, o livro também parece querer comentar sobre tal impulso: as personagens, providas de uma ampla bagagem literária, fazem de seu status cultural uma forma de afirmação pública de superioridade. Discutindo e aludindo de John Milton à T.S. Eliot, ao mesmo tempo que assassinam sem remorso um trabalhador do campo e ativamente menosprezam e desumanizam os outros jovens estudantes, *História secreta* parece querer construir uma sátira usando os próprios artifícios que sustentam a obra.

Contudo, a representação de uma juventude com baixos níveis de moralidade não é uma característica que o romance representa sozinho. Analisando as obras de *coming-of-age* publicadas nos anos 1980 e 1990, Kirk Curnutt identifica o alto grau de influência exercido pelo livro de J.D Salinger, *O apanhador no campo de centeio* (1951). A obra inicia uma tradição de jovens rebeldes antagonistas à sociedade e é usada comparativamente em relação aos romances populares do final do século XX (Curnutt, 2010, p. 93-94). Além do livro de Tartt, *Abaixo de zero* (1985), de Bret Easton Ellis, é um expoente do mesmo calibre que vale ser discutido em conjunto ao pensarmos nas tendências literárias da época. Evidenciando a indiferença casual com a qual o grupo de grego age, Curnutt traça paralelos com os jovens do romance de Ellis.

Em *História secreta*, as personagens centrais se mostram anestesiadas, incapazes de sentir remorso; o líder da turma, Henry Winter, descreve os crimes como “redistribuição da matéria” (Tartt, 2014, p. 286), enquanto Richard equipara o assassinato do colega Bunny como assistir a um filme. Já na obra de Ellis, o jovem adulto Clay se encontra em uma Los Angeles decadente, marcada pelo uso de drogas, sexo casual e, novamente, o distanciamento moral. O protagonista entra em uma espiral cada vez mais destrutiva de relacionamentos enquanto a narrativa eleva o nível de choque para o leitor; em uma cena notável, o romance retrata a passividade da personagem ao assistir um estupro coletivo de uma criança de doze anos.

Segundo a análise de Curnutt, tal representação se dá justamente pela geração retratada estar inserida em uma cultura voyeurística: a dormência que os domina resulta em uma busca de algo inalcançável que os desperte de tal indiferença. Os livros de *coming-of-age* do final do século XX parecem temer que a juventude esteja tão emocionalmente anestesiada que o senso empático é neutralizado, resultando em seres que buscam apenas a sensação (Curnutt, 2010, p. 99). Paralelamente, para o autor, parte

da apatia das personagens é expressa através dos produtos culturais de massa, que acabam por sequestrar seus discursos internos: gírias de *sitcoms* e da MTV em tais romances não são parte da geração mais do que são, em si, os jovens (Curnutt, 2010, p. 98).

O termo designado para tais obras como as descritas acima como “*MTV novel*” ou “romance MTV” surge em resposta a popularidade massiva que romances como o de Ellis ganharam durante os anos 1980, coincidindo com o surgimento do canal televisivo. Considerado dentro de uma literatura atual, focada no urbano e em busca de estimulação (Powers, 1985, p. 44), outros romances como *Bright Lights, Big City* (1984) de Jay McInerney também entram no parâmetro estilístico no qual sexo casual, drogas, o neon e o rock resultam na representação de uma alegria sintética (Slusser, 1988, p. 279).

Logo, Sonia Baelo-Allué em seu livro *Bret Easton Ellis’s Controversial Fiction* (2011) usa *Abaixo de zero* para examinar os fatores marcantes da tendência literária: uma forma quase de videoclipe, com o narrador sempre no tempo presente conectando episódio e imagens esparsas (Baelo-Allué, 2011, p. 49). Segundo a autora, o estilo minimalista abarca o uso da cultura de massa e do consumismo estado-unidense para construir “uma crítica do estilo de vida e práticas sociais contemporâneas, descrevendo uma sociedade em ruínas [...] não diretamente expressa através de um narrador, mas pelas implicações textuais e os excessos satirizados em sua escrita” (Baelo-Allué, 2011, p. 35, tradução nossa)¹ Marcadamente, linguagem e literatura se misturam com outras formas culturais de massa, revitalizando uma prática da literatura pós-moderna (Eaglestone, 2013, p. 16). Como Baelo-Allué argumenta, o próprio canal de televisão centraliza o pós-moderno, misturando *mainstream*, *undeground*, passado, presente, performance e estilização artificial da vida (2011, p. 55).

Na análise de Curnutt, as narrativas de *coming-of-age* do final do século se distanciam das normas do gênero, que até então visavam expressar a soberania da intuição jovial em comparação com o conhecimento dos mais velhos. *História secreta* e *Abaixo de zero*, por outro lado, intensificam a característica amoral das figuras jovens adultas, implicitamente endossando o retorno de uma unidade familiar mais centrada (Curnutt, 2001, p. 95). No romance de Ellis, a cultura MTV perpassa intrinsecamente as

¹ “[...] the ways in which their use of mass culture and consumerism provides a critique of contemporary social practices and lifestyle and discloses a ruined society [...] not directly voiced through a narrator but through the textual implications and the excesses that are satirized in their blank writings.” (Baelo-Allué, 2011, p. 35).

personagens, as sobrecarregam de estímulos e as esvaziam de empatia. Já a obra de Tartt, para o teórico, se mostra a mais definitiva em responsabilizar a passividade adulta (marcada aqui no professor Julian Morrow) pela imoralidade do grupo de grego. Em *História secreta* não há cultura de massas a ser responsabilizada, já que o grupo a despreza incisivamente (Curnutt, 2010, p. 101-102).

Apesar do verniz de alta erudição literária, a turma de grego age da mesma forma que as outras personagens da geração MTV. De fato, *História secreta* não carrega os imediatismos do narrador em tempo presente, nem a estrutura de ritmo rápido e desconjuntado dos videocliques que Baelo-Allué identifica em *Abaixo de zero*. O romance possui, como já expressado, uma deferência inescapável pelo cânone, além de implementar um estilo que verte mais para o gótico e vitoriano através da sensibilidade romântica de Richard como narrador-personagem.

Todavia, ainda que não pareça à primeira vista, talvez justamente através da pretensão das próprias personagens em performar ares de alta cultura, o romance de Tartt pode ser tranquilamente categorizado com outros “romances MTV”: seus jovens participam de atos sexuais diversos, consomem altos níveis de drogas em múltiplos momentos e estão completamente anestesiados durante a narrativa. Como posto por Baelo-Allué, são as implicações textuais e os excessos satirizados que expõem o elemento denunciativo presente nas obras, ambas de Tartt e Ellis, apenas com abordagens distintas. Entretanto, há uma camada adicional construída em *História secreta*: os estudantes erroneamente acreditam estar afastados do mundo contemporâneo. Parece ser exatamente a intenção da sátira acadêmica de Tartt esconder do leitor, mas principalmente das personagens da trama, seus verdadeiros impulsos: ter mais em comum com *Abaixo de zero* do que com *As bacantes* ou *O grande Gatsby*.

Contudo, o que parece ligar ainda mais *História secreta* aos “romances MTV” é a principal característica da tendência: seu aspecto pós-autônomo acentuado. Precisaremos entender, portanto, como as questões da autonomia da arte e sua dissolução parcial, como pautada por Josefina Ludmer, surgem e influenciam a maneira com a qual podemos compreender os processos estéticos de *A história secreta*. Logo, por sua vez, vale contextualizar também como Bourdieu conseguiu em *As regras da arte* (1996) enxergar a criação de um campo específico e autônomo para a produção literária.

Assim, a categoria exposta pelo teórico francês consiste basicamente na independência que autores, a partir de Gustave Flaubert e Charles Baudelaire, teriam para a criação. Um campo autônomo reivindicaria “o direito de ser ele próprio a definir os princípios da sua legitimidade, os contributos para os questionamentos das instituições literárias e artísticas [...] e para a invenção e a imposição de um novo *nomos*” (Bourdieu, 1996, p. 82).

Tal campo literário seria autônomo justamente por não se render a pressões externas, e assim, definindo um parâmetro qualitativo e cânones legítimos próprios. Os escritores impulsionariam a si mesmos com base em suas diretrizes e fariam uso da já mencionada flexibilidade. Assim, tal sistema obrigaria até mesmo os autores mais subordinados às pressões editoriais restritivas (jornalísticas, burguesas ou aristocráticas) a adotar “as normas específicas do campo; como se, para honrarem o seu estatuto de escritores, tivessem o dever de ostentar certa distância em relação aos valores dominantes” (Bourdieu, 1996, p. 91).

Com o estabelecimento do campo autônomo da literatura e a análise de Bourdieu, Josefina Ludmer, por sua vez, identifica um novo momento ao entender que as formulações mencionadas, em vigor na literatura desde o século XVIII, já não são tão fortes. Partindo do cenário da literatura contemporânea argentina, a autora tenta registrar as mudanças nos impulsos que regem os autores e suas obras; segundo Ludmer, é a tensão entre autonomia e uma pós-autonomia que pauta o presente, sendo o segundo conceito próprio da ficção contemporânea (2020, p. 316). A literatura autônoma agora divide espaço com uma literatura pós-autônoma:

Dizer que estamos na era da pós-autonomia significa reconhecer que mudaram, nos últimos vinte anos, pelo menos, os modos de leitura e produção do livro. Que o objeto literário mudou. Que já não me serve a ideia de autonomia apenas, na qual a literatura é pensada ou imaginada como esfera separada e diferente de outras esferas e práticas [...] Dizer autonomia é também dizer modernidade, desde o século XVIII até o XX (Ludmer, 2020, p. 316, tradução nossa).²

Portanto, as novas formas de entender o indivíduo em sociedade mudaram radicalmente a partir dos anos 1960. O resultado é um campo fechado que não pode mais

² Decir que estamos en la era de la postautonomía significa reconocer que han cambiado, en los últimos veinte años por lo menos, los modos de leer y los modos de producción del libro. Que ha cambiado el objeto literario. Que ya no me sirve solamente la idea de autonomía, donde la literatura es pensada o imaginada como esfera separada y diferente de otras esferas o prácticas [...] Decir autonomía es decir también modernidad, desde el siglo XVIII hasta el XX” (Ludmer, 2020, p. 316).

abarcam o preço de se manter autônomo; a realidade atual converge identidades literárias e políticas, gêneros diferentes (Ludmer, 2020, p. 320), ficção e realidade. Para a autora, contudo, o principal processo pós-autônomo é econômico (2020, p. 321): um dos principais momentos no qual a autonomia do campo literário é questionada acontece quando o mercado editorial se transforma em uma força de atuação grande demais para se ignorar.

De acordo com Ludmer, a venda nos anos 1990 na Argentina de editoras pequenas para grandes conglomerados editoriais, como a *Random House*, marca a mudança, ou pelo menos a divisão, do campo literário (2020, p. 318). Processo central da pós-autonomia, a economia que rege a indústria do livro passa de uma abordagem nacional para a globalização de editoras multinacionais, na qual o livro é produto em primeiro lugar. Remetendo a Frederic Jameson, a teórica declara que atualmente a forma mercadológica é inescapável (Ludmer, 2020, p. 322).

Principalmente marcante, segundo a teórica, é como a distribuição de uma obra, por editoras pequenas e independentes ou por conglomerados multinacionais pode definir o valor estético de um livro. As publicações por casas editoriais menores têm um valor de produção e respeito dentro do campo por estarem vinculados a uma autenticidade artística não existente na proporção gigantesca do mercado do livro tradicional que formula *best-sellers*: “E esse é um dos modos dominantes de estetização ou atribuição de valor, por isso digo que os aparatos de distribuição podem decidir valor literário. Na pós-autonomia não falamos do estético, mas de processos de estetização (construção de um discurso sobre o valor literário)” (Ludmer, 2020, p. 323, tradução nossa).³

Portanto, partindo das formulações de Bourdieu e seu estudo, Ludmer constrói seu argumento ao perceber as mudanças técnicas e mercadológicas que pautam a produção e recepção literária atualmente. A pós-autonomia não destrói por completo o ciclo independente do campo iniciado no século XVIII, mas complica o cenário ao enfraquecer estruturas e abrir espaço para outras forças de influência, mesmo que literatura ainda mantenha resquícios potentes de sua autonomia. (Ludmer, 2020, p. 320-321).

Com isso, notamos que o “romance MTV” é intrinsecamente um valor da pós-autonomia. Quando analisado, o aspecto mercadológico da tendência se faz valer de

³ “Y ese es uno de los modos dominantes de estetización o atribución de valor, por eso digo que los aparatos de distribución pueden decidir el valor literario. En las postautonomía no hablamos de lo estético sino de procesos de estetización (constitución de un discurso sobre el valor literario)” (Ludmer, 2020, p. 223).

maneira expressiva e define o valor literário discursivamente a partir dos processos de estetização. Tanto em Ellis, McInerney, e até Tarrt (mesmo que afastada superficialmente da narrativa fragmentada e acelerada de seus pares), tem seu lugar de “alta literatura” questionados. De fato, as correlações mercadológicas são múltiplas e estão presentes nas avaliações críticas: John Powers nota que *Abaixo de zero* e *Big City, Bright Lights* tiveram propagandas exclusivas para a MTV (1985, p. 44), enquanto Maura Mahoney nota a rapidez da venda de direitos cinematográficos de *História secreta* (1993, p. 117).

Aprofundando-se nas relações mercadológicas do final do século, a construção da persona autoral jovem por trás do “romance MTV” é explorada por Joe Moran em *Star Authors: Literary Celebrity in America* (2000). Tratando da ascensão meteórica de autores como Ellis, McInerney e Tarrt, o autor evidencia que a reputação de tais escritores é vista através das campanhas de marketing construídas em volta deles; não só aparições na televisão, mas também as matérias nas revistas prestigiosas dos Estados Unidos, rumores literários e resenhas altamente divulgadas (Moran, 2000, p. 49).

O teórico ecoa os argumentos de John Aldridge para exemplificar como o mercado editorial “é comandado pelos negociadores que lideram amplas frentes corporativas engajadas na produção e promoção em massa de livros” (2000, p. 49, tradução nossa)⁴, refletindo a descrição dada por Ludmer do momento pós-autônomo. Tais personas literárias de ascendência expoente no cenário editorial podem ser achadas nos programas de escrita criativa das universidades estado-unidenses, sendo vistos muitas vezes como escritores a toque de caixa (Baelo-Allué, 2011, p. 20). Assim evidencia-se a percepção de uma produção em “fábrica” de autores que por sua vez constroem romances permeados pela cultura popular, entre a alta e baixa literatura, sendo promovidos e vendidos em massa.

Apesar de se encaixar mais nos processos do campo literário autônomo do que *Abaixo de zero*, o romance de Tarrt ainda assim se encontra na mesma equação pós-autônoma de produção estética discursiva; as questões financeiras perpassam todos os níveis de avaliação que *História secreta* recebe em seu lançamento (Hargreaves, 2001, p. 66). Como Ludmer coloca, tal construção carrega valores além dos literários e, se temos

⁴ “He sees them as a by-product of the commodification of the book business, which is now run by ‘merchants operating a vast corporate enterprise engaged in the mass manufacture and promotion of books’”

a construção de uma concepção para os livros publicados por editoras independentes, o mesmo pode ser dito dos grandes *bestsellers*. Em sua análise “The Packaging of a Literary Persona”, Laura Mahoney tenta destrinchar a campanha de marketing em volta de Tartt e seu romance:

Visando serem atraentes para os consumidores literatos de educação caríssima [...] construtos de publicidade como Tartt (e McInerney e Ellis) devem se aliar a um cânone mais afunilado e previsível [...]; os malandros-editoriais apresentam os instigantes “jovens brilhantes” de hoje como artistas sérios. É um lugar que, ilegítimo ou não, soa como falso – não só porque é prematuro, mas porque é claramente pré-fabricado. Essa reificação do escritor requer que o autor/produto pose no cenário literário mascarado em tédio, incessante (mas cuidadosamente) invocando influências artísticas, estabelecendo uma áurea de sofisticação intelectual dolorosamente amigável ao consumidor. As referências literárias estrategicamente escolhidas que esses jovens autores aludem revelam que o objetivo principal não é artístico, mas comercial (Mahoney, 1993, p. 116, tradução nossa)⁵.

Interessante de se observar, a descrição que a crítica faz da jovem escritora não é muito diferente da que poderia ser utilizada para as personagens centrais de *História secreta*. De fato alguns impulsos paralelos dominam e influenciam a estética do livro: a pretensão do grupo de grego à alta cultura e a sátira que a obra faz de tais valores; a maneira com a qual o romance tende para a literatura autônoma deferente ao cânone e; a performance da própria autora durante a expressiva campanha de *marketing*. Entre esses fatores há uma linha tênue difícil de determinar: em qual lugar começam e onde terminam as intenções de Tartt? Autora e obra se confundem, as percepções literárias da obra e da publicidade em volta do livro são misturadas e o processo de estetização de *História secreta* é amplamente pautado pelos mecanismos pós-autônomos de se entender a ficção contemporânea.

É o que Moran, em casamento com as perspectivas de Ludmer descreve: “Claro, é possível argumentar que esses fenômenos culturais demonstram a indicação que a natureza da cultura de celebridade tem para o consumo desenfreado, sua habilidade de incorporar elementos diversos e aparentemente inassimiláveis para propósitos próprios”

⁵ “In order to appeal to glossy literate, expensively educated consumers [...] publicity packages like Tartt’s (and McInerney’s and Ellis’s) must espouse a canon more narrow and more predictable [...] the book-hustlers present today’s promotable ‘bright Young things’ as serious artists. It is a role which, spurious or not, cannot help but ring false – not only because it is premature, but because it is so clearly prefabricated. This reification of the writer requires the author/product to pose on the literary landscape cloaked in ennui, incessantly (but carefully) invoking artistic influences, establishing an aura of painstakingly consumer-friendly intellectual sophistication. The strategically chosen literary references the young writers spout reveal that the paramount goal is not artistry, but marketability.” (Mahoney, 1996, p. 116)

(Moran, 2000, p. 55, tradução nossa).⁶ O teórico também aponta o enfraquecimento do campo, refletindo sobre as considerações do próprio Bourdieu de que a autonomia vem regredindo, dando espaço para as influências externas. Para Moran, são as celebridades literárias que se mostram particularmente controversas e representativas da batalha pela autonomia pelo seu lugar impreciso no conflito entre arte e mercado na cultura contemporânea (2000, p. 53). Tal argumentação casa com os julgamentos do sociólogo francês das figuras que ligam a distinção entre alta cultura e cultura de massas. Pode ser retomado aqui o conceito que Bourdieu expõe como “artista burguês”, “que pelos seus sucessos e sua notoriedade, em contrapartida, quase sempre, do seu servilismo perante o público ou diante dos poderes, lembra a possibilidade, sempre presente para o artista, de fazer comércio com a arte ou se converter em organizado dos poderosos” (Bourdieu, 1996, p. 102).

Assim, o *middlebrow* (de prêmios literários à *talk shows* intelectuais) é uma enganação que pede a contribuição dos consumidores para serem ludibriados. (Moran, 2000, p. 147). Se levarmos em conta as formulações que Mahoney faz da persona literária Tarrt em sua análise de *História secreta*, é exatamente na cultura *middlebrow* que a escritora e seu livro são localizados. É o que corrobora Tracy Hargreaves ao mapear a recepção do romance:

Críticos notaram que, apesar da herança literária do livro, [...] as conquistas de Tarrt eram apenas de ser um Dostoiévski ou Fitzgerald *manqué*, realmente devendo algo à Bret Easton Ellis. [...] De certa forma, o livro e sua autora acabaram vítimas das previsões de seu sucesso, ao passo que críticos ironizaram a antecipação antes do lançamento, o adiantamento financeiro robusto, a venda de direitos internacionais, em diante (Hargreaves, 2001, p. 66, tradução nossa).⁷

Mahoney acredita destrinchar a construção publicitária de Tarrt e tal análise a leva a criar discursivamente sua percepção estética do romance, ignorando os elementos satíricos do livro e o claro comentário sobre o próprio tema da hierarquização cultural na

⁶ “Of course, it is possible to argue that these cultural phenomena provide an indication of the all-consuming nature of the culture of celebrity, its ability to incorporate diverse and apparently unassimilable elements to its own ends” (Moran, 2000, p. 55).

⁷ “Reviewers noted that although the book’s literary heritage [...] Tarrt’s achievement was only to be a Dostoevsky or Fitzgerald *manqué*, and was really borrowing the mantle of Bret Easton Ellis. [...] To some extent, the book and author fell victim to predictions of its – and her – success, as reviewers caviled at the pre-publication hype and noted the tremendous advance, the sale of foreign rights and so on” (Hargreaves, 2001, p. 66).

obra. Por sua vez, Moran é preciso em argumentar que, apesar das críticas de Bourdieu ao *middlebrow*, a cultura de celebridade literária não deveria ser automaticamente ligada a conceitos de corrupção ou venda da integridade artística; especificamente no contexto estado-unidense, o autor esclarece que venda da cultura de massas já está firmada há muito tempo, em um processo historicamente complexo (2000, p. 56).

A percepção estética precisaria levar em conta o cenário pós-autônomo que se faz presente na literatura; uma análise que não o tenha em consideração simplifica a relação entre arte, mercado e autonomia na literatura no final do século XX e início do XXI. Contudo, as dimensões mapeadas com Tartt até aqui só dão conta de tal período contextual. Se as mudanças identificadas e o começo do enfraquecimento da autonomia eram visíveis para Bourdieu quando escrevia *As regras da arte*, o cenário desde então só se complica com o avanço da internet em suas revoluções tecnológicas de produção e distribuição. Exatamente como pautado por Ludmer, os modos de ler mudaram completamente e, portanto, as formas de entendimento estético também acompanharão essas alterações. Esse primeiro efeito estético que *História secreta* recebe, envolvendo sua identificação dentro da tradição e mudança do romance de *coming of age*, a categorização periférica do lado dos “romances MTV”, o que acarreta a construção discursiva envolvendo a obra, inicia o processo que anos mais tarde vai resultar nas condições anestéticas da *dark academia*.

ESTÉTICA, ANESTÉTICA E *DARK ACADEMIA*

Além de Richard Papen, a outra personagem central na qual a narrativa de Tartt se concentra é em Henry Winter, líder do grupo e o discípulo mais próximo do professor da turma. O idealizador tanto do ritual dionisíaco que leva à morte do fazendeiro, como também orquestrador do assassinato de Bunny, Winter tenta pôr em prática muitos dos conceitos explicitados pela perspectiva do docente. De fato, a aproximação intensa entre aluno e mestre é uma das primeiras coisas que Richard considera estranha na relação próxima do grupo. Em uma das passagens mais marcantes do romance, é Henry que provém a resposta para a pergunta que fundamenta a filosofia de Morrow: o que seria a beleza se não o terror? Costurando conceitos como belo e sublime, os temas estéticos são parte fundamental para a construção do romance e das personagens.

Segundo Edmund Burke, em seu livro seminal *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1757), a visão aterrorizante que paralisa o ser é o efeito mais forte do sublime. A beleza, por outro lado, representaria aquilo que conseguimos controlar, que nos garante devoção:

Há uma grande diferença entre admiração e amor. O sublime, que é a causa daquela, sempre trata de objetos grandes e terríveis; este, dos pequenos e agradáveis: submetemo-nos àquilo que admiramos, mas amamos o que a nós se submete; num caso somos forçados, no outro, somos lisonjeados pela obediência. Em resumo, as ideias do sublime e do belo repousam sobre bases tão diferentes que é difícil, eu ia quase dizendo impossível, pensar em conciliá-las no mesmo tema sem diminuir consideravelmente o efeito de uma ou outra sobre as paixões (Burke, 2022, p. 93-94).

Morrow contraria Burke e equipara os dois conceitos, instituindo em seus alunos um senso de controle possível do terror sublime. Para o docente há algo atraente na autoalienação, atingível por meio de uma maneira controlada da experiência do horror paralisante: “Beleza é terror. O que chamamos de belo provoca arrepios. E o que poderia ser mais aterrorizante e belo, para mentes como a dos gregos e a nossa, do que a perda total do controle? Soltar as amarras do ser por um instante, estraçalhar a estrutura de nossos egos mortais?” (Tartt, 2014, p. 48).

Incentivando uma experiência cerrada do sublime, o professor é o vetor que rege as idealizações de seus alunos. Com o ritual dionísico, as personagens sentem que a “dualidade deixa de existir; não há ego, não há ‘eu’”. (Tartt, 2014, p. 164). Assumindo uma distância do mundo à sua volta e da modernidade (o que se mostra apenas uma pretensão, como já explicitado), os integrantes do grupo também buscam uma alienação completa de si mesmos. O processo, todavia, só poderia acontecer depois de um rígido autocontrole e disciplina: em jejum por diversos dias, os integrantes flagram Bunny se alimentando e secretamente o impedem de participar da cerimônia. Característicos de um “romance MTV”, as personagens apáticas também buscam nisso algum tipo de sensação, ainda que seja a perda completa de identidade.

Tal estética de anestesia e alienação é analisada por Susan Buck-Morss em seu estudo com base no texto clássico de Benjamin, já referenciado. Partindo do epílogo de *A obra de arte*, a autora dissecou a anestésica do nazismo, pensando como a “[...] alienação e a política estetizada, como condições sensoriais da modernidade, sobrevivem ao fascismo – e o mesmo ocorre, portanto, com o gozo experimentado na visão de nossa própria destruição” (Buck-Morss, 2012, p. 174).

Partindo do cinema de Leni Riefenstahl, Buck-Morss descreve que a anestésica permite uma “anestesia da recepção, uma visão da ‘cena’ com um prazer desinteressado, ainda que essa cena seja a preparação de toda uma sociedade, por meio de um ritual, para o sacrifício sem questionamento e, em última instância, a destruição, o assassinato e a morte” (2012, p. 209). É essa mesma sensação que Richard tem ao assistir o homicídio de Bunny: “Observei os acontecimentos com muita calma — sem medo, sem piedade, sem mais nada, exceto uma curiosidade espantosa —, de forma que a noção do evento ficou registrada indelevelmente em meu nervo ótico, mas estranhamente ausente de meu coração.” (Tartt, 2014, p. 262).

De fato, destruição é o motor que começa a motivar Henry durante e depois do ritual. Após do ocorrido, a personagem se mostra ainda mais indiferente com a rotina diária, pois o sublime que acarreta o assassinato do fazendeiro o leva a superar os “limites tênues” da “existência ordinária” (Tartt, 2014, p. 164). Mesmo que periférico à cerimônia, Richard descreve sentimentos similares: “Por mais desagradável que tenha sido, não poderia nunca negar que o assassinato de Bunny lançara sobre todos os eventos subsequentes um colorido inédito” (Tartt, 2014, p. 460).

Para a filósofa, a visão sublime de Emmanuel Kant unifica estética, política e guerra (Buck-Morss, 2012, p. 178), sendo uma visão do conceito que abarca a razão e ordem. Semelhante a Morrow, que institui controle no sublime, Kant constrói um ideal de autogeração que “instaura sua própria dominação como norma universal” (Buck-Morss, 2012, p. 179). Winter, seguindo a concepção filosófica do professor, insere razão para seu ritual, transformando autoalienação em uma lógica sensata. Não surpreende, portanto, que a personagem, ao se suicidar no final do romance, esteja ainda colocando em prática, nas últimas medidas, o que Morrow idealiza.

Na tentativa de domar o sublime, as personagens de *História secreta* fazem uso da razão marcadamente masculina de Kant (Buck-Morss, 2012, p. 179), assim como dos preceitos estéticos que Nietzsche contribui para a discussão. Podemos ver em Henry o ideal empregado pelo filósofo do século XIX e que Buck-Morss caracteriza como valores elitistas; ao declarar que o assassinato do amigo seria apenas “redistribuição da matéria” (Tartt, 2014, p. 286), a personagem age segundo o egoísmo justificado dos guerreiros, colocando culpa e responsabilidade em segundo plano (Buck-Morss, 2012, p. 214-215).

A tentativa de controle e desejo pela autodestruição é notada por Richard imediatamente em uma das passagens do seu diário: “Beleza é terror. Desejamos ser devorados por ela, dissolver nossos egos no fogo que nos refinará”. (Tartt, 2014, p. 49). Portanto, é interessante notar como *História secreta*, que investiga personagens anestesiadas e destrutivas, influencia a criação em meados da década de 2010 de um fenômeno imagético simultaneamente baseado nos preceitos do grupo de grego e completamente desconectado dos elementos críticos que se fazem presentes na narrativa de Tartt. Simone Murray determina que a *dark academia* (ou “academia sombria”, em tradução livre) é:

Menos que um movimento coeso ou uma subcultura delimitada do que um agrupamento frouxo de atmosferas e “vibes”; a *dark academia* é impregnada pela qualidade “literata” que Jessica Pressman define como “atos criativos que engajam a fisicalidade do livro com a cultura digital” (Murray, 2023, p. 348, tradução nossa).⁸

Amplamente disseminado pelas redes sociais, o fenômeno baseado no romance de Tartt pega emprestadas as qualidades carregadas pelos personagens (elitismo cultural, apatia e níveis de alienação) e replicam de forma acrítica através de combinações feitas por imagens. Focando-se no aspecto acadêmico e sombrio do romance, as idealizações nostálgicas que motivam tais construções também são carregadas do senso mercadológico cultivado vinte anos antes, no lançamento do livro. Passando desde o que Murray descreve como “[...] dicas de moda e penteados, tutoriais de maquiagem [...] montagens de filmes hollywoodianos como *A sociedade dos poetas mortos* (1989), [...] colagens atmosféricas de campus universitários como os de Oxford [...] recomendações de livros que sejam do tema apropriados” (Murray, 2023, p. 349-350, tradução nossa),⁹ a construção imagética implica em um estilo de vida manifestado idealmente nas personagens de *História secreta*, que desde então já inspirou outras obras literárias (Murray, 2023, p. 353).

⁸ “Less a cohesive movement or delimited subculture than a loose cluster of atmospherics and “vibes”, DA is suffused with the quality of ‘bookishness’ that Jessica Pressman defines as ‘creative acts that engage the physicality of the book within a digital culture’. (Murray, 2023, p. 348)

⁹ “[...] fashion tips (‘looks’), hair-style inspiration (‘inspo’), makeup tutorials [...] fan-edits of dark academia-adjacent films – mostly Hollywood fare, such as *Dead Poets Society* (1989) [...] montages of atmospheric DA locales (Oxford, [...]) [...] DA reading recommendations subgenre, in which books (both classic and contemporary) exhibiting DA themes are held up to the camera in rapid succession” (Murray, 2023, p. 349-350)

Em sintonia com Richard Papen, os usuários de redes sociais fazem uso da tendência imagética para ter uma nova percepção de autoimagem, o que é evidenciado pela grande influência inspiradora que o movimento parece proporcionar. Murray declara que dentro das subcategorias formais de uma postagem referente à “estética”, a perspectiva no ponto de vista em primeira pessoa mostra o interior de livrarias ou bibliotecas universitárias, com *hashtags* acopladas tais quais “#InspiraçãoEstudante” e “#ValidaçãoAcadêmica” (2023, p. 350, tradução nossa)¹⁰. Logo, é o aspecto mercadológico e de massa, similares ao da MTV, que se faz presente com força expressiva: 10% dos vídeos analisados por Murray são conteúdos patrocinados por editoras, serviços de *streaming* e lojas de departamento ou com *product placement* de perfumes e itens de papelaria. A autora também expõe que a literatura normalmente popularizada no meio tende mais para demarcações mercadológicas de livros jovens adultos (*Young Adult*) ou ficção fantástica do que para os clássicos literários canônicos lidos pela turma de grego (Murray, 2023, p. 352).

Paralelamente, a dissolução de si, como apontado por Buck-Morss, é um dos fatores principais na estética nazista, mas que em termos gerais, é fruto da modernidade junto da necessidade anestésica. Se Benjamin identifica a concentração de choques do cinema como marco dessensibilizador necessário para a vida no século XX (Buck-Morss, 2012, p. 186), as tecnologias altamente estimulantes que dominam o século XXI intensificaram as previsões do escritor alemão e parecem trazer para o primeiro plano o que a filósofa estado-unidense descreve como a “crise de percepção”, no qual “a meta é entorpecer o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, da anestesia” (2012, p. 187).

Aqui, muitos paralelos podem ser feitos com o canal MTV no final do século XX e as formas com as quais a anestesia televisiva que atinge as personagens de *Abaixo de zero* ganha um sucessor “acadêmico” na “estética” *dark academia*. Partindo da definição de fantasmagorias, Buck-Morss explica que a “manipulação técnica que engana os sentidos” se multiplica com o avanço tecnológico no século XIX. A autora dá exemplos de vivências controladas, monitoradas, individualizadas e permeadas pela “fantasmagoria visual da propaganda” (2012, p. 191-192). Assim, é possível argumentar que o

¹⁰ “#studyInspo”, “#academicValidation” (Murray, 2023, p. 350).

movimento *dark academia* se encontra no sistema “tecnoestético” (Buck-Morss, 2012, p. 192) de fantasmagorias.

Partindo dos conceitos estéticos propagados pelas personagens do romance, mesmo que tais filosofias as levem à tragédia, o conjunto imagético das redes sociais dá nova vida à obra ao informar uma realidade fantasmagórica que ilude e anestesia o usuário com os múltiplos impulsos mercadológicos que regem o fenômeno. Marcadamente, as bases para a *dark academia* residem na recepção pós-autônoma que o romance recebe no momento de sua publicação no início dos anos 1990. É justamente por causa do grande aparato publicitário, que propaga as ideias de literatos extraordinários através de Tarrt, junto com o elitismo cultural satirizado no romance, que causa na tendência digital a nostalgia e fetichização do livro como objeto físico e a recusa pela modernidade.

Como o exemplo dado por Buck-Morss de uma pintura fantasmagórica, o conjunto imagético anestesiante encontrado nas postagens de *dark academia* retrata uma atmosfera que proporciona prazeres emocionais superficiais. Como em outro exemplo da autora, as óperas de Wagner, a tarefa do movimento parece também ser “esconder a alienação e a fragmentação, a solidão e o empobrecimento sensorial da vida moderna, que era o material que ela se compunha” (Buck-Morss, 2012, p. 196). A análise de Murray corrobora essa leitura ao entender que a *dark academia* nunca conseguiria existir sem usuários que não tivessem domínio completo das plataformas digitais das quais fazem uso; sua aparente rejeição da modernidade em favor do sentimento nostálgico compartilhado por Richard Papen e Henry Winter é dissociativa. Apesar de parecer um retorno a uma era pré-digital como resposta aos choques e caos da vida contemporânea, “em um nível de produção, circulação e consumo, *dark academia* é fundamentalmente dependente dos recursos digitais. De fato, nunca poderia ter surgido sem eles” (Murray, 2023, p. 360, tradução nossa).¹¹

Dessa forma, o movimento imagético, disfarçando suas origens para vender um estilo de vida e seus produtos, com semelhanças ao modo com o qual *A história secreta* foi propagado, transforma o usuário em um objeto a ser vendido e comprado por corporações e outros participantes do movimento. Essa autoalienação e perda da identidade paralela à tentativa de controle total espelha as intenções de Henry com o ritual

¹¹ But at the level of production, circulation and consumption, DA is fundamentally dependent on the affordances of digital media. Indeed, it could never have emerged without them. (Murray, 2023, p. 360)

dionísico. Os usuários da *dark academia* realizam a encantadora promessa de Julian Morrow, que igualmente fascina Papen, pelas redes sociais. A expectativa de controle usa de ferramenta a idealização e maleabilidade possível das redes sociais para a formação de uma nova identidade como mecanismo de defesa. Podemos entender a seguinte passagem de Buck-Morss como descrição da “fantasmagoria de cunho mercadológico” que é a *dark academia*:

No “grande espelho” da tecnologia, a imagem que retorna é deslocada, refletida num plano diferente, no qual o sujeito vê a si mesmo como um corpo físico separado da vulnerabilidade sensorial – um corpo estatístico cujo comportamento pode ser calculado; um corpo virtual, capaz de suportar sem dor os choques da modernidade (Buck-Morss, 2012, p. 203).

Assim, podemos pensar que a alienação dos sentidos de Henry que o leva ao suicídio, como Buck-Morss compartilha, a “ver sua própria destruição com prazer” (2012, p. 207), também está presente no fenômeno imagético; os usuários, por sua vez, têm sua destruição identitária pautada pelo mercado. Buck-Morss deixa claro como as percepções acrílicas dos usuários de *dark academia* podem carregar algo mais complexo que apenas a idealização de um ambiente romântico: a fantasmagoria de imagens da cultura de massas é o principal vetor para o surgimento do fascismo (2015, p. 212) que, como visto, compartilha com Morrow e Winter uma predisposição à autoalienação.

CONCLUSÃO

Os processos de estetização que cercam *A história secreta* são complexos e variados, mas acabam resultando, por fim, em um único lugar. Definido em um momento no qual a literatura sai de um longo período marcado pela autonomia hegemônica, o romance de Tartt é categorizado e entendido por meio dos aparatos mercadológicos de construção estética característicos da pós-autonomia. Um processo similar, senão mais intenso, ocorre com os romances de outros autores de sua geração, que também visavam reformular as narrativas de *coming-of-age* na tradição iniciada por Salinger.

Inescapável do paralelo com o pós-modernismo fragmentário da MTV, as obras de Ellis e McInerney foram imediatamente colocadas em um local comparativo e negativo perante a escala cultural. Tartt, por sua vez, utiliza em *História secreta* uma distância superficial dos “romances MTV” para marcar estilisticamente o elitismo cultural de suas personagens. Contudo, a obra é compreendida através dos mesmos processos estéticos

discursivos, influenciados em peso pelos fatores publicitários que orbitavam o livro e a própria persona autoral da escritora e que por vezes ofuscam os diálogos entre performance, identidade, alta e baixa cultura que o romance constrói.

Apesar de as personagens de *História secreta* apresentarem uma perspectiva filosófica que se torna altamente sedutora através do relato imparcial e romântico do narrador protagonista, o livro parece querer comentar sobre uma geração moralmente perdida em meio a multiplicidades de estímulos pós-modernos. A construção satírica que Tartt faz paralela à de Ellis; os jovens elitistas e apáticos são astuciosos justamente em suas aparências, que lhes garantem impunidade e seduzem leitores.

Evidência disso é como o movimento *dark academia* replica as filosofias dos ensinamentos de Morrow em ambientes digitais. Visando a autodestruição e o sublime através do seu controle, os alunos do docente terminam a narrativa mortos ou emocional e psicologicamente abalados; seus preceitos são replicados em uma fantasmagoria mercadológica virtual.

Simone Murray justifica em seu artigo que uma análise de movimentos como *dark academia* são relevantes por que nos revelam como o mundo literário e a promessa de um campo autônomo estão sendo propagadas em um momento contemporâneo digitalmente saturado (2023, p. 362). De fato, sendo baseado nas formulações estéticas e filosóficas vistas em *História secreta*, o entendimento de seu funcionamento é interessante para compreendermos o que possivelmente pode ser categorizado como mais um processo de construção estética no momento pós-autônomo do campo literário.

Uma profecia autorrealizada como estratégia de vendas, as maquinações publicitárias do mercado editorial nos anos 1990 ainda influenciam a sobrevivência da obra de Tartt. Mais popular que os outros romances da época citados aqui, o livro carrega valores literários próprios que garantem seu espaço na literatura estado-unidense. Por mais que nem sempre seja lido com todos seus diálogos em evidência, *História secreta* entende o desejo pelo ideal anestésico tão atraente desde o período moderno e cria uma narrativa intrigante, mostrando quais são as consequências da busca incessante por um sublime que também é belo.

REFERÊNCIAS

BAELO-ALLUÉ, Sonia. *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction: Writing Between High and Low Culture*. London: Continuum, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa et al. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012, p. 11-42.

BOURDIEU, Pierre. A conquista da autonomia: a fase crítica da emergência do campo. In: BOURDIEU, Pierre. *As regas da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 67-138.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa et al. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012, p. 173-222.

BURKE, Edmund. Edmund Burke, Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime (I, II e III). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*, vol. 4. Tradução: Magnólia Costa (coord.). 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 85-95.

CURNUTT, Kirk. Teenage Wasteland: Coming-of-Age Novels in the 1980s and 1990s. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Philadelphia, v. 43, n. 1, p. 93-111, mar. 2010. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111610109602174>. Acesso em: 21/01/2023.

EAGLESTONE, Robert. *Contemporary Fiction: A Very Short Introduction*. Gosport: Oxford University Press, 2013.

HARGREAVES, Tracy. *Donna Tartt's The Secret History: a reader's guide*. New York: Bloomsbury Publishing, 2001.

LUDMER, Josefina. "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura". In: LUDMER, Josefina. *Lo que vendrá. Una antología*. Buenos Aires: Eterna Cadência Editora, 2020, p. 315-327.

MAHONEY, Maura. The Packaging of a Literary Persona. *The Baffler*, Nova York, n. 4, p. 116-120, dez.-mar., 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43554626?workspaceFolderId=b42e6c05-fc60-4016-8163-c0f65cd972f5&orderBy=updatedAt&orderType=desc&index=3>. Acesso em: 22/06/2024.

MORAN, Joe. The Reign of Hype: The Contemporary Star System. In: MORAN, Joe. *Star Authors: Literary Celebrity in America*. London: Pluto Press, 2000. p. 35-57. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt18fsc1t>. Acesso em: 10/06/2024.

MURRAY, Simone. Dark Academia: Bookishness, Readerly Self-fashioning and the Digital Afterlife of Donna Tartt's *The Secret History*. In: *English Studies*, Amsterdã, v. 104, n. 2, p. 347-364, fev. 2023. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0013838X.2023.2170596>. Acesso em: 12/01/2024.

POWERS, John. The MTV Novel Arrives. *Film Comment*, Nova York, v. 21, n. 6, p. 44-46, nov.-dez., 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43453126>. Acesso em: 22/06/2024.

SLUSSER, George. Literary MTV. In: *Mississippi Review*, Mississippi, v. 16, n. 2/3, 1988. p. 279-288. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20134181?workspaceFolderId=b42e6c05-fc60-4016-8163-c0f65cd972f5&orderBy=updatedAt&orderType=desc&index=0>. Acesso em: 22/06/2024.

TARTT, Donna. *A história secreta*. 2ª ed. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em: 28/08/2024

Aceito em: 10/01/2025

Ruan Felipe Madela Lima: é aluno de mestrado no Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em Literaturas de Língua Inglesa. É bolsista CAPES com pesquisa de foco interseccional envolvendo classe, sexualidade e estética nos romances *Brideshead Revisited* (1945), de Evelyn Waugh e *The Secret History* (1992), de Donna Tartt. É bacharel e licenciado em Letras – Inglês/Literaturas também pela UERJ e coorganizador do livro “Contemporaneidade em discurso: Contribuições da análise do discurso sobre questões do nosso tempo”.

Solitária e A Paixão Segundo G.H. – reflexões sobre o quarto de empregada a partir de Clarice Lispector e Eliana Alves Cruz

Solitária and A Paixão Segundo G.H. – reflections about the maid's bedroom based on Clarice Lispector and Eliana Alves Cruz

Sérgio Carvalho Portilho

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

sergio.carvalho.portilho@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-7576-3091>

Luiz Henrique Silva de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

henriqueletras1901@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1287-5317>

RESUMO

O quarto é um cômodo da casa que geralmente é metaforizado na literatura para indicar a ideia de lugar secreto, de intimidade e de descobertas. Nesse sentido, este trabalho investiga os romances *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector e *Solitária*, de Eliana Alves Cruz, com o intuito de perceber como se dá o apontamento a respeito de um quarto muito específico, o da empregada, assim como a imagem que esse cômodo figura. Analisam-se as perspectivas sobre o quartinho sob a ótica da patroa, dona do imóvel, da empregada e do próprio quarto. Estas três perspectivas estão presentes nos dois textos como estratégias de construção de seus enredos e, por isso, adotamos a perspectiva comparatista neste artigo. Ao cotejarmos as duas produções literárias em questão, esperamos demonstrar como as autoras denunciam a distinção de classes, amarrada, ainda hoje, às questões raciais, por meio justamente da construção discursiva sobre o quarto.

Palavras-chave: Quarto; *A Paixão Segundo G.H.*; *Solitária*; Clarice Lispector; Eliana Alves Cruz.

ABSTRACT

The bedroom is a room in the house that is generally metaphorized in literature to indicate the idea of a secret place, intimacy and discoveries. In this way, this study investigates

the novels *A Paixão Segundo G.H.*, by Clarice Lispector and *Solitária*, by Eliana Alves Cruz, with the aim of seeing how the notes regarding a very specific room, the maid's bedroom, are written; as well as the image that this room represents. The perspectives about the little bedroom are analyzed from the point of view of the boss, the property owner, of the maid and of the room itself. These three perspectives are present in both texts as strategies for constructing their plots and, because of that, we adopted the comparative perspective in this article. When we compare these two literary productions, we hope to demonstrate how the authors denounce class distinctions, linked, even today, to racial issues, through the discursive construction about the bedroom.

Keywords: Bedroom; *A Paixão Segundo G.H.*; *Solitária*; Clarice Lispector; Eliana Alves Cruz.

INTRODUÇÃO

Em seu livro *A Poética do espaço*, Gaston Bachelard afirma que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1979, p. 201). Por essa razão, não é difícil lembrar de obras literárias que tenham utilizado desse espaço para construir o plano da narrativa, utilizando da conotação para que os cômodos da casa ganhem novos significados. Levando-se em conta apenas a literatura brasileira, a lista já seria longa. De *Casa de pensão* (1883), de Aluísio de Azevedo, passando por *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, *A menina morta* (1954), de Cornélio Pena, *Crônica de uma casa assassinada* (1959), de Lucio Cardoso, *Quarto de despejo* (1960) e *Casa de alvenaria* (1961), de Carolina Maria de Jesus, *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, *A Correnteza* (1979), de Alina Paim, *A casa das sete mulheres* (2002), de Letícia Wierzchowski, até chegar a obras mais recentes, como *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A cidade ilhada* (2009), de Milton Ratoun temos exemplares de uma ampla e sólida linhagem temática quando o assunto é a casa (a moradia) na ficção.

Por outro lado, acompanhando o adensado volume da produção literária, há significativa linhagem de trabalhos de ordem crítica sobre o tema. Os recortes exploratórios são, também, diversos: obras que estudam a casa na obra de autores específicos (Valmórbida, 2007); estudos sobre os sentidos do referido espaço sob o recorte de gênero (Xavier, 2012); incursões a respeito da produção literária mais próxima

aos nossos dias (Lopes, 2006; Dalcastagnè, 2007); e reflexões mais regionais sobre tema (Vieira, 2019).

Dentre todos estes estudos que se debruçaram sobre a casa, Elódia Xavier (2012), partindo de algumas pistas desenhadas por Gaston Bachelard, é que mais se aprofundou no estudo do referido espaço e seus desdobramentos quando o assunto é a produção literária feita por mulheres brasileiras. Isso, porque, assim como também o faremos, Xavier considerou a perspectiva de reflexões íntimas despertadas na e por meio da casa em discursividade de narradores e personagens.

No referencial livro *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), Elódia Xavier observa e discute um *corpus* que percorre mais de um século de produção literária feminina (1897 a 2011). Um dos apontamentos do estudo é que a casa, nas narrativas estudadas, não figura majoritariamente como ambiente acolhedor. Ao contrário, o ambiente é motivador e confidente de angústias e fracassos das personagens femininas que nela residem. Ao contrário da conclusão de Bachelard – para quem a casa equivale à proteção do homem – Elódia Xavier demonstra exemplos de como a casa tem sido hostil às mulheres. Se para o homem a rua é o lugar de disputa e exaustão, para as mulheres é justamente fora de casa o lugar em que elas podem se libertar de submissões impostas pela sociedade. Para elas, a casa é, antes de tudo, lugar de servidão e submissão. Elódia Xavier ainda pontua, ao nosso ver com lucidez ímpar, que o crescente interesse pelo estudo do espaço, como categoria de investigação literária, deve-se à agenda urgente de temas como deslocamentos e diásporas nas sociedades contemporâneas. E é nesse ponto que tanto o conjunto de narrativas estudado por Elódia Xavier, bem como suas propostas de categorias analíticas e nossa proposição comparativa encontram denominador comum. É no estudo do espaço, pois, quando habitado por pessoas de pele negra, que percebemos a dimensão abissal de aprisionamentos e opressões. Desse modo, vejamos.

Elódia Xavier chama de “casa jaula” a moradia de Izabel, personagem de *A Correnteza* (1979), de Alina Paim. Izabel passou por muitas privações durante a infância e o maior objetivo dela, ao chegar à idade adulta, era construir uma casa de alvenaria. Após renúncias e sacrifícios, ela consegue realizar o sonho. Se, por um lado, a casa construída em um bairro pobre é a mais luxuosa da região, por outro lado, a personagem se vê afastada dos parentes e amigos de juventude. Exemplo semelhante há entre as autoras negras brasileiras. Não foi o grande sonho de Carolina Maria de Jesus construir

sua casa de alvenaria? Tal agenda não foi relatada nas páginas de uma obra homônima ao grande sonho? O preço pago, para além do custo financeiro e dos sacrifícios, não foi a solidão e a rejeição dos habitantes do asfalto? Parece justo afirmar que a casa “enjaula” corpo e mente de mulheres, ao menos se considerarmos os estudos aqui listados. Resta discutir em que medida ocorre, em narrativas também escritas por mulheres, o aprisionamento de personagens femininas negras, em uma literatura (em uma sociedade) herdeira do racismo e da escravidão. Longe de querer esgotar o tema, o que propomos aqui é um pequeno gesto aproximativo entre parte da produção literária de Eliana Alves Cruz e Clarice Lispector.

Uma das obras brasileiras mais atuais a utilizar um espaço da casa como núcleo da narrativa é *Solitária*, livro da Eliana Alves Cruz, publicado em 2022. A escritora já havia recebido reconhecimento nacional com *Água de Barrela* (2016), livro que, dentre outros assuntos, aborda a servidão das mulheres negras em favor das brancas em quase trezentos anos de história escravocrata do Brasil. Na nova obra, Eliana vem nos contar que essa servidão ainda persiste e, se não está evidenciada à beira dos rios, está escancarada nos quartos de empregada de muitas residências de luxo.

Entretanto, cinco décadas antes da chegada de *Solitária* (2022), outra escritora também narrou a respeito de experiências de mulheres em um quarto reservado para a criada da casa: Clarice Lispector. Ao contrário de Eliana, que enuncia através da própria empregada e, no final do texto, dá voz ao próprio cômodo, Lispector tem como narradora uma mulher branca, escultora, que mora em uma cobertura de um prédio do Rio de Janeiro. Trata-se de G.H..

Através da ótica de Gaston Bachelard e Elódia Xavier, percebe-se como os cômodos e os objetos que pertencem a uma casa ganham sentidos distintos em algumas produções literárias. Analisar o espaço de dentro e o de fora, no caso do quarto, com atenção à força que essas dimensões evocam, auxilia na interpretação dos signos utilizados pelas escritoras aqui apresentadas. Esse intervalo de mais de 50 anos entre uma publicação e outra também demonstra a necessidade de voltar os olhos para esse cômodo da casa e refletir sobre a razão pela qual ainda persistirem determinadas relações com ele estabelecidas. Como Bachelard afirma,

a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores

da realidade. Uma espécie de atracção concentra as imagens em torno da casa
(Bachelard, 1979, p. 199).

Ao ler *Solitária* (2022), talvez seja relação imediata a um leitor clariciano rememorar Janair, personagem de *A paixão segundo G.H.*. Janair, ao sair do emprego, deixa o quarto limpo e um desenho na parede, em que mais tarde G.H. se reconhecerá nele. No romance de Clarice, entramos no quarto da empregada, na companhia da dona do apartamento. Nós, leitores, somos conduzidos ao espaço através da ótica dessa mulher branca, rica e sozinha. Não sabemos nada sobre a empregada Janair que não seja contado pela patroa, G.H.. Por sua vez, Eliana Alves Cruz resgata, de alguma forma, essa mesma figura da empregada doméstica ao trazer como guia da sua narrativa a voz de Eunice, a qual exerce seu labor em um lar de família rica e branca. Fazem parte do mesmo núcleo narrativo Mabel, filha de Eunice, e o prosopopeico quarto. Sim, o quarto “fala”. Assim como no conto *Um apólogo* (1885), de Machado de Assis, algo inanimado ganha vida para narrar. O quarto, aqui, reflete e enuncia sobre as pessoas que passaram por ele. Na economia narrativa de Cruz, os quartos “falam”, não importa se ele for um quarto de empregada, um quarto de porteiro ou um quarto de hospital.

Em entrevista concedida à TV Senado (2023), Eliana afirma que ninguém havia pegado ainda a ideia de solitária como um verme, que corrói e que come – um parasita que revela o nosso comodismo à situação do sujeito inferiorizado. Sobressai o sentido de solidão, já que parte da obra se ambienta no período pandêmico, no qual as pessoas precisaram se manter isoladas. Ambos os sentidos conduzem nossos esforços para análise comparativa dos romances da literatura brasileira apresentados aqui. Tanto *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, quanto *Solitária*, de Eliana Alves Cruz, adentram o quarto para revelar o escondido da casa, sendo o sentido dessa casa muito mais amplo do que aquele da semântica de imóvel.

O ENCONTRO COM A CAUDA DA CASA

No romance de Lispector, temos G.H., sozinha em casa, tomando seu café, um dia após sua empregada se despedir. Uma mulher que tinha como trabalho fazer esculturas, fazia bolinhas com o miolo do pão enquanto surgiam divagações em sua mente, quando, de repente, decide que iria limpar o apartamento, como se lê em:

Não ter naquele dia nenhuma empregada, iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertença, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar (Lispector, 1964, p. 33)

Percebe-se nesse trecho que G.H. reconhece que seu dinheiro a faz acreditar que ela não deveria ocupar suas mãos com a arrumação de suas desordens, mas outorgar essa tarefa a quem não tinha os seus mesmos privilégios de mulher branca e rica. Mas, como naquele dia estava G.H. sozinha e não tinha a quem dar as ordens, decidiu, então, limpar ela mesmo a casa. G.H. começa a arrumação pelo quarto da empregada, o qual ela chama de “fim do apartamento” e “cauda do apartamento” (Lispector, 1964, p. 34), como numa necessidade de desinfetar o espaço que o outro habitara. Nesse momento, a narradora expõe que o quarto possui dupla função: “dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis” (Lispector, 1964, p. 34).

A narradora identifica aquele espaço como inferior. Prova disso é que a voz enunciativa afirma que, após deixar o quarto limpo para a nova empregada, irá subir horizontalmente ao lado oposto da casa, que ela chama de *living*. Cabe observar os significantes utilizados para denominar o que cabia àquele quarto de empregada – trapos e inúteis. Seria essa a leitura de G.H sobre Janair? Seria essa a visão de quem contrata um ser humano para fazer as tarefas de organização da casa em seu lugar e o coloca em um espaço tido como a “cauda” da casa?

G.H. caminhou em direção ao cômodo periférico de sua residência, onde segundo ela “duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada” (Lispector, 1964, p. 37). Surge aí outro adjetivo dado a esse espaço, o de *bas-fond*, que segundo o dicionário on-line *Michaeles* (2023) significa “camada degradada da sociedade; escória social, ralé”. Porém, para o susto da escultora, não havia o que ser limpo naquele lugar.

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto

à sua maneira, e, numa ousadia de proprietária, o tivesse espoliado de sua função de depósito (Lispector, 1964, p. 37).

Ao se deparar com a limpeza do cômodo, surgiu o incomodo de que a outra mulher que habitava naquela casa pudesse ter decidido “deixar as coisas no lugar” antes de sair. Ter tirado o entulho que G.H. esperava encontrar e que ela mesma havia gerado. Nessa autoridade tomada por Janair, G.H. a caracteriza como rainha africana e se depara com registro deixado pela mulher negra na casa, um “mural oculto”, onde havia “quase em tamanho natural, o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (Lispector, 1964, p. 39).

Ali, estava o registro de corte rupestre de que houve vida naquele lugar, uma vida ignorada, esquecida e tão esquecida, que G.H. sequer se lembrava da fisionomia de Janair, que saíra no dia anterior, mas que vivera no mesmo apartamento por seis meses. Até mesmo o nome não veio de imediato.

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? Como me julgara ela? (Lispector, 1964, p. 40)

Esse julgamento ainda não era feito pela cauda da casa. Ela apenas seguia os comandos da cabeça da sociedade. Mas seu silêncio ganhou expressão no desenho da parede do quarto, onde o contorno dos corpos desenhados a carvão evidenciava para aquela que estava habituada a dar formas, que entre ela e Janair não havia mais diferença. G.H. coube no vazio oco daquela imagem. O cão, o animal, era outro, nem G.H e nem Janair. Ao lembrar-se, enfim, da fisionomia da ex-empregada, a narradora afirma:

Os traços - descobri sem prazer - eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível - arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua (Lispector, 1964, p. 41).

Na “solitária” (ou jaula) daquele quarto, antes mesmo de se deparar com a barata, G.H. se depara, pela primeira vez, com Janair, mesmo que não fisicamente, mas através do que o registro contava e da invisibilidade que até então teve naquela casa. Como um

baixo-relevo preso a uma tábua, estava desenhada Janair na parede do quarto onde havia habitado, como ser escondido entre os entulhos e sujeiras. Em um quarto que, segundo G.H., era “o retrato de um estômago vazio” (Lispector, 1964, p. 43), a mulher se deparara com algo que a deixava desnorteada, a ausência. De si? Do outro? Neste ponto, cabe lembrar as palavras de Nádia Gotlib:

A senzala/quarto de empregada executa seu papel reivindicador de justiça social. A partir dessa sua nova imagem, antes adormecida, G.H. recupera dados esquecidos na memória: a empregada tem nome, Janair, tem fisionomia e corpo de mulher, é gente, e não mais apenas uma empregada doméstica, é uma “rainha africana”. Trata-se de uma mulher tal como G.H. Ambas artistas. Equiparam-se enquanto espécie humana: mulheres (Gotlib, 2023, p. 329).

Esse romance evidencia a repulsa da protagonista em encarar não a sujeira com a qual esperava se deparar no quarto ou até mesmo a asquerosa barata, mas a sua mancha de preconceitos e superioridade diante de outros seres vivos. Foi preciso estar sozinha para adentrar o espaço que havia destinado ao outro sem sequer ter o interesse de conhecer esse indivíduo que para além de prestar serviços, habitava a mesma casa, mesmo que “a cauda dela”. A intenção era deixar a casa limpa, mas a limpeza iniciou em si mesma ao perceber que o quarto e as funções remetidas a ele, de alguma forma, contava sobre o interior da própria G.H. Ao se deparar com a limpeza, a luz que refletia no quarto claro, a memória de Janair e sua expressão desenhada na parede, a barata que saía do escuro de um guarda-roupa são imagens que provocaram reflexões na protagonista e, consequentemente, uma visão de alteridade.

A SAÍDA DO -INHO

Já no romance *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, desde as primeiras páginas percebemos como os elementos que constituem o espaço serão importantes para a narrativa. Cada capítulo, por exemplo, é nomeado por algo que faz referência à casa, ao que há em torno dela ou a um objeto que está em sua aderência: Quintal; Planta baixa; Piscina; Cozinha; Escritório; Portaria; Salão de festas; Portão; Calçada; Quarto do bebê; Escadas; Banheiro; Pracinha; Recepção; Banheirinho; Janela; Quintal; Sala de estar; Jardim; Parede; Quarto de despejo; Salinha; Área de serviço; Capela; Porta de entrada;

Chão; Criada-muda; Telefone; Espelho de cristal; Laje e, por fim, Quarto de empregada; Quarto de porteiro; Quarto de hospital e Quarto de descanso.

Para Bachelard (1979, p. 201), “em nossos devaneios, a casa é um grande berço”. Percebe-se que os inúmeros narradores do romance de Eliana Alves Cruz reconhecem nessa casa e em seus pertences, atributos que explicitam as distinções de classe. Os espaços escolhidos pela autora permitem inferir os limites criados para separar a “ralé” da elite. E quando há a tentativa da inserção no espaço de privilégios, percebe-se a luta travada, pois quem está no comando não deseja dividir sua autoridade, ou perder suas regalias.

O romance *Solitária* começa a ser narrado por Mabel, filha da empregada Eunice. A menina irá contar as experiências que teve na infância e adolescência, quando tinha de acompanhar a mãe para o trabalho, ficando restrita ao espaço do quartinho de empregada em um “elegante imóvel de cobertura, que tomava um andar inteiro no bairro mais chique da cidade” (Cruz, 2022, p. 12). A respeito desse espaço, Mabel ainda afirma:

Quando ter uma empregada que dorme no trabalho passou a ser algo caro e não de muito bom-tom, os corretores de imóveis chamariam esse local da casa de “quarto reversível”, um nome para não chamar o quartinho de quartinho ou do que ele realmente era: um lugar para serviçais, criadas, babás, domésticas, amas, empregadas. Todos esses nomes que deram e dão até hoje a quem é “quase da família”. Um lugar onde estivessem ao alcance do comando de voz, do olhar, ao alcance das mãos... A tempo e hora, vinte e quatro horas por dia (Cruz, 2022, p. 14).

Ao longo do texto, Mabel irá compartilhar os momentos horríveis que presenciou ao longo de sua formação dentro daquela casa, a exemplo de quando um sobrinho da patroa de sua mãe afogou-se na piscina e a babá do menino foi culpada pelo acidente, sendo em seguida demitida. Ou quando o patrão decidiu cortar gastos e diminui o salário de Eunice. Ou, ainda, no momento em que os patrões conseguiram ter uma filha e essa menina reinou na casa com egoísmo e crueldade. Mabel pôde perceber, em vários gestos do patrão, o desdém relacionado ao sonho de um dia ela tornar-se médica. Por certo, tais atitudes geraram no coração desta personagem uma revolta gigante dada a situação de subalternidade em que ela e sua mãe estavam submetidas.

A segunda parte do romance será narrada pela própria Eunice, que conta sobre as dificuldades enfrentadas com seu marido, Sérgio, e com sua mãe doente. Eunice conta do envolvimento com o porteiro e o carinho que esse demonstrava em relação a ela. A

personagem narra sobre a alegria de ver sua filha se formando no ensino médio e depois conseguindo entrar na universidade, no curso de medicina. A tristeza em saber que sua filha enfrentara um aborto e não havia contado para ela. E a morte de uma criança, filho da empregada, que estava aos cuidados de Camila, enquanto a mãe havia saído para comprar ingredientes de uma feijoada.

Mas a parte do romance que mais interessa à nossa análise é a terceira, intitulada “Solitárias”, a qual trará a personificação aos quatro quartos referenciados por Eliana - quarto de empregada; quarto de porteiro; quarto de hospital e quarto de descanso. Esta parte, vale dizer, convoca direta relação com “a jaula”, tal como nomeada por Elódia Xavier. Como se busca a comparação com a obra de Clarice, centraremos as atenções no primeiro quarto, o espaço reservado, ainda na atualidade, para as empregadas.

A terceira parte do livro inicia-se com o próprio quarto contado sobre si: “Sei que eu, no fundo, não era um quarto. Eu era uma solitária. Exatamente. Uma prisão, um lugar destinado a apartar do mundo e do restante dos viventes” (Cruz, 2022, p. 116). O quarto segue contado sobre sua localização na residência, sempre próximo à lixeira, como um lembrete de que quem o habitava também era um descarte na sociedade. Sobre suas habitantes, conta o quarto: “Eunice e Mabel moravam dentro de mim, mas não eram as donas da casa, e quem era proprietário da casa nunca me habitava. Nem mesmo passava do limiar da porta” (Cruz, 2022, p. 116). Aqui retomamos G.H., que não conhecia o quarto da sua empregada e, por isso, surpreendeu-se ao adentrá-lo certa feita, tendo ataques de repulsividade ao espaço.

O capítulo ainda trará algumas palavras em destaque, funcionando como subtítulos de sessões que revelam a maneira como aqueles destinados ao quartinho seriam identificados, mesmo que implicitamente: saco de lixo, descartáveis, orgânico; reciclados; catando papéis; invisíveis. Observe que os significantes escolhidos, são semelhantes aos usados por G.H., o que denuncia, após meio século da escrita do romance Clariciano, que a empregada (mulher negra, em ambos os textos) continua a ser vista como instrumento para benefício de seus patrões. Nos dois livros, aliás, as trabalhadoras recebem o mesmo tratamento por parte das “senhoras”: objeto descartável.

Mas, assim como aquele quarto havia presenciado os momentos de dor e agonia de Eunice e Mabel, inclusive quando a menina realizava o aborto com o auxílio dado pela patroa, também presenciara as sementes sendo germinadas no coração de ambas,

propensas a frutos que teriam sabor de liberdade. Mais de um século após a abolição, o negro ainda aguarda a sua verdadeira soltura da servidão, ainda imposta pelas condições a ele ofertadas. Soltura que viria, em definitivo, com a ascensão social de Mabel.

Mabel buscou nos estudos a sua liberdade, sua corda para sair do buraco que o quartinho representava. Ela não aceitou a continuidade daquela história de aprisionamento e reivindicou para si aquilo que fora negado às suas ancestrais. Mabel deixou o quartinho de empregada para adentrar um quartinho do hospital, onde ela salvaria vidas. Sua mãe, tendo os olhos abertos para a crueldade dos atos que ocorriam em sua volta, não apenas consigo mesma, mas também com seus semelhantes – Irene, Jurandir, Cacau, João – enquanto os ricos se mantinham protegidos, também tomou a decisão de seguir os conselhos de sua falecida mãe e buscar outros caminhos.

Assim como Janair, personagem de *A paixão segundo G.H.*, Mabel e sua mãe, em *Solitária*, haviam deixado o espaço reservado ao entulho, aos desprezados. Espaço esse que fala, como afirma o quarto de empregada, no texto de Eliana Alves Cruz: “Sim, quartos se emocionam. Cômodos também se encantam e se escandalizam. Concreto imprime memórias” (Cruz, 2022, p. 118). O quarto ainda afirma, no final do capítulo que imprimiu em suas paredes a mudança que identificara em Eunice. Janair, de Clarice, também deixou registros na parede do quarto onde habitara antes de se demitir, um desenho que fizera com que G.H. se deparasse com sua igualdade com a outra humana.

A solitária, em G.H., possui, então, nos dois sentidos: o espaço vazio do quarto; e o oco de si. G.H. precisou se inserir no espaço que reservou ao outro (à empregada) para que identificasse sua fragilidade quanto ser e entendesse que Janair não era invisível, não era muda, não era um animal. Viu-se G.H. solitária como um verme alojado em seu corpo, que a contamina e a faz se acomodar, até então com a maneira coerciva de tratar seu semelhante. Um semelhante identificado por um contorno de humano desenhado em uma parede. Solitária quanto esses inúmeros espaços de Brasil afora, destinados a evidenciar que ainda existe uma separação demarcada entre o branco e o negro, que a senzala ainda não se fechou e que é através de muito, mas muito esforço que alguns, como Janair, Eunice e Mabel conseguem sair de lá, deixando seus antigos “donos” confundidos e inconformados pelo grito mudo de liberdade.

Ana Kiffer afirma que “abrir a porta do quarto é ouvir o inaudível desses afetos que, até hoje, temos imensa dificuldade para tocar, olhar, apalpar, admitir e sentir. Uma

relação que coisifica, animaliza e brutaliza o outro” (Kiffer, 2021, p. 39). Janair deixara o quarto limpo e a marca de alteridade que G.H. conseguiu enxergar ao adentrá-lo, mas cinco décadas depois, ainda temos narrativas que contam que há aqueles que se esforçam, assim como os patrões, Thiago e Lúcia, para manterem o sistema do quartinho ativo e junto dele um lembrete de que há espaços onde não querem os negros inseridos. A literatura, porém, evidencia que há uma voz se formando no silêncio abafado desses quartos. E há a esperança de que a representação de tal cômodo, um dia, seja apenas a memória da degradação humana.

CONCLUSÃO

Os dois romances estudados aqui evidenciam, portanto, que, mesmo tendo atravessado meio século de uma obra para a outra, a necessidade de reflexão e exposição sobre o lugar outorgado ao corpo negro se faz necessária e contínua, já que o sistema, tal qual tem sido constituído, ainda marginaliza esse sujeito, o que fica implícito na ordenação dos cômodos da casa.

Adentrar o espaço, conduzidos quanto leitores pelas óticas do proprietário do imóvel e por aquele a quem o quartinho está reservado, levam o decodificador atento a perceber as nuances do que está em jogo, a necessidade de escancarar as portas dos quartinhos e lidar com o que eles representam – a tentativa histórica e atual de manter o negro como subalterno. Mas essa tentativa, que tantas vezes obtém êxito, mostra-se sendo encarada com olhos vívidos, como os de Mabel, que anseia pela liberdade prometida há tantas gerações e que até o presente não se tornou efetiva para todos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Para Gostar de Ler - Volume 9 – Contos*. Editora Ática: São Paulo, 1984, p. 59.

BACHELARD, Gaston. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1979. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal.

BURNETT, Frances Hodgson. *The Secret Garden*. London: Puffins books, 1911.

CRUZ, Eliane Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. *G.H.: a fala e seus desdobramentos*. In: Personagens de Clarice – Figurações do humano e do não humano em obras de Clarice Lispector. São Paulo: Hucitec Editora, 2023, p. 322- 336.

KIFFER, Ana. *O som inaudível do quarto*. In: Quanto ao futuro, Clarice. (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 27-41.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LOPES, Denílson. A volta da casa na literatura brasileira contemporânea. *Luso-Brazilian Review*, v.43, n. 2, 2006, p. 119–130.

MICHAELES. *Dicionário brasileiro de língua portuguesa*. São Paulo. 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/V8BY/bas-fond/>. Acesso em: 07 de nov. 2023.

PAIM, Alina. *A Correnteza*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

PALMA, Daniela. As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória. *Cadernos Pagu*, n. 51, p. e175116, 2017.

TV SENADO. ‘Solitária’ é o novo romance da escritora Eliana Alves Cruz. You Tube, 03 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ku9ENH0R6eY&t=7s>. Acesso em: 13 de mar. 2024.

VALMÓRBIDA, Nedli Magalhães. *Uma leitura do espaço da casa na obra de Mário Quintana: um convite ao devaneio*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Santa Cruz do Sul: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul, 2007.

VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. *Mulheres no umbral: representação literária da casa e da rua na literatura baiana de autoria feminina*. 2019. Tese (Doutorado em Letras). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, 2019.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à FAPEMIG pelo apoio financeiro à realização deste trabalho.

Recebido em: 10/06/2024

Aceito em: 28/01/2025

Sérgio Carvalho Portilho: doutorando em Estudos da Linguagem pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa, especializado em Linguística Aplicada na Educação pela Faculdade Única de Ipatinga. Atuou, após sua graduação em Letras, como professor de língua portuguesa e literatura no ensino fundamental e médio da rede privada. Foi membro do projeto Revisitando a morfologia nos livros didáticos: uma reflexão acerca da abordagem conferida aos processos de formação de palavras. Dedicar-se atualmente à pesquisa das obras literárias da escritora Ruth Guimarães.

Luiz Henrique Silva de Oliveira: doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG (2013), onde também concluiu Pós-Doutorado em Estudos Literários. Na mesma instituição, realizou o mestrado (2007) em Teoria da Literatura e a Graduação em Letras, Língua Portuguesa (2004). Atuou como Técnico de Nível Superior (Literatura) no Departamento de Bibliotecas e Promoção da Leitura da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (2010). Foi Diretor da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte (2011-2012) e Chefe do Departamento de Planejamento e Coordenação da referida Fundação (2013). Atualmente, é Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Graduação em Letras (Tecnologias da Edição) e do Ensino Médio do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Coordenador do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (GIECE). Integrante do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). Membro do Comitê Gestor do Portal Literafro. Autor de Poéticas negras (2010) e Negrismo (2014). Tem atuado principalmente nos seguintes temas: negrismo; literatura (afro)brasileira; edição, história e memória cultural.

Um panorama da crítica de poesia da virada do milênio: contornos e impasses

*An overview of poetry criticism at the turn of the millennium:
contours and impasses*

Daniel José Gonçalves

Universidade de São Paulo (USP)

danieljg@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-7347-6478>

RESUMO

O final dos anos 1990 compeliu a crítica literária a analisar a produção poética do período para buscar um prognóstico sobre o que esperar da poesia no novo milênio. Tais análises revelaram uma poesia que se mostrava plural e heterogênea, embora não houvesse consenso avaliativo sobre seus sentidos e potencialidades. Em paralelo, a produção poética proveniente das periferias deixou patente o caráter excludente do campo literário, o que abriu caminhos à produção do século XXI. Sendo assim, o presente artigo visa oferecer alguns contornos da crítica do período e abordar certos impasses a que se viu submetida.

Palavras-chave: crítica literária; poesia; literatura brasileira.

ABSTRACT

The end of the 1990s compelled literary critics to analyze the poetic production of the period in order to prognosticate what to expect from poetry in the new millennium. This analysis revealed a poetry that was plural and heterogeneous, although there was no evaluative consensus on its meanings and potential. At the same time, poetic production from the peripheries revealed the exclusionary nature of the literary field, which paved the way for production in the 21st century. As such, this article aims to offer some outlines of the criticism of the period and addresses certain impasses to which it was subjected.

Keywords: literary criticism; poetry; Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

Às portas do século XXI, diante do cenário de globalização e do aumento das possibilidades de produção, divulgação e comercialização do texto literário, muitos críticos realizaram um balanço da produção poética dos anos 1990 para pensar acerca de suas principais características e prognosticar, a partir daí, aquilo que se poderia esperar dela no decorrer do século que se iniciava. Antonio Carlos Secchin, Ivan Junqueira, Celia Pedrosa, Flora Süssekind, Italo Moriconi, Heloisa Buarque de Hollanda e Iumna Maria Simon foram alguns desses autores. Entre eles houve inúmeras divergências sobre os sentidos, potencialidades e, digamos assim, deficiências desta literatura, o que colocou em questão não só o trabalho crítico quanto a própria literatura. Dessa forma, o presente artigo visa oferecer alguns contornos da crítica de poesia do período, bem como abordar certos impasses a que se viu submetida.

CONTORNOS: CONSTATAÇÕES, DIVERGÊNCIAS E ALERTAS

A crítica de poemas da virada do milênio encontrou ao menos dois pontos consensuais sobre a poesia do período. O primeiro é que havia crescido a produção poética no decorrer dos anos 1990, havendo uma profusão de novos autores e livros da modalidade, a despeito de não haver necessariamente aumento no número de leitores do gênero e nem fosse possível “[...] definir o que seja, com razoável exatidão, a poesia do fim do milênio [...]” (Junqueira, 2009, p. 133). O segundo ponto Ivan Junqueira colocou desta forma: “por mais que busquemos identificar as matrizes dessa poesia que hoje se produz no Brasil e perscrutemos que poesia poderá ser lida nos primórdios do terceiro milênio, chegamos sempre à conclusão de que nos defrontamos com uma incógnita” (Junqueira, 2009, p. 149). A incógnita de não se saber que poesia era aquela e que poesia sairia daquele ambiente tumultuado, mas de profusão, fez com que a crítica dirigisse um olhar à produção do período que revelava um território de conflito e, não raro, de confronto.

De modo geral, as matrizes da poesia do período eram identificadas pela crítica ora em diálogo com os simbolistas do século XIX, num “resgate da Literatura” (com “L” maiúsculo), por meio do rebuscamento lírico e linguístico, ora com a repetição de técnicas

da terceira fase do modernismo e das vanguardas da década de 1950, ora com a literatura marginal dos anos 1970. O horizonte de referências elencado demonstra a configuração de um cenário, de certa forma, difuso, senão contraditório ou paradoxal. Pensando nos extremos, o rebuscamento lírico, enquanto resgate de uma certa tradição, passo a passo com a repetição do *antiestablishment* da poesia marginal anos 1970 sugere que, no geral, o olhar crítico parecia advertir para a ocorrência de uma crise de referencial e, conseqüentemente, de projeto. Assim, tornou-se comum que heterogeneidade, diversidade e pluralidade fossem alguns dos termos que passaram a representar a produção do período, sem que isso, de fato, propusesse algum consenso de definição.

Abordando alguns exemplos de análise, Celia Pedrosa, em *Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência*, observou que a crítica identificava anacronismo na poesia, “[...] embora adquira em cada um [crítico] conotação diferente e mesmo contraditória [...]” (Pedrosa, 2001, p. 7). Em sua reflexão, ela discorreu sobre os ensaios *A poesia andando*, de Flora Süssekind, acerca do livro de Carlito Azevedo, no qual é destacado o uso da tradição para criação de novas estratégias literárias, *Qualquer coisa fora do tempo e do espaço*, de Italo Moriconi, que alertava para o resgate de certo lirismo que parecia deslocado no tempo, e *Poesia ruim, sociedade pior*, de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, em que o neorromantismo associado a um trabalho formal desqualificado revelava um hedonismo inócuo dos poetas. Dessa forma, a autora concluiu que “a constatação dessas divergências avaliativas evidencia que o tempo presente, o nosso tempo, está longe de poder ser apreendido por uma única visada totalizante” (Pedrosa, 2001, p. 10).

Antonio Carlos Secchin, por sua vez, ironizou a aspiração de uma poesia que se erguia contra a noção de gênero poético. Para ele, “[...] examinando de perto, o cadáver talvez ainda respire” (Secchin, 2018, p. 356). Segundo o autor, “[...] a poesia é o espaço de desmandamento, território que desmonta toda previsibilidade, inclusive aquela que se disfarça de antinormativa. Nada mais inócuo: onde se lê ‘a’, leia-se ‘anti-a’; ‘b’, ‘anti-b’. Sim, porque o antinormativo é o imprevisto com hora marcada” (Secchin, 2018, p. 357, grifos do autor). Configurava-se um disfarce, pois, paradoxalmente, o antinormativo da ruptura da noção de gênero poético caracterizava-se como uma espécie de nova normatização para uma (anti) poesia que só se erigiria como tal se cumprisse esse mandamento. Secchin ainda chamava atenção para o fato de que, no movimento de

diluição das fronteiras do gênero, incorria-se no risco de perder não as especificidades do gênero poético, mas a diferenciação da linguagem, chegando a novo paradoxo:

[...] eliminar essa fronteira talvez seja o horizonte extremo de uma linguagem da total indiferenciação, e a literatura pareça cindida entre o desejo de chegar lá (nesse lugar onde inclusive a noção de “lá” perderia sentido, pois não há um “lá” onde não há fronteira) e a sensação de que chegar à plena indiferenciação seria decretar seu próprio suicídio enquanto linguagem portadora de uma diferença (Secchin, 2018, p. 357, grifos do autor).

Essa reflexão se associa à de Ivan Junqueira que denunciava um crescente “amesquinamento” das possibilidades poéticas, já que, segundo ele, havia uma transformação da “[...] dura e severa prática da poesia numa estúpida e efêmera banalização” (Junqueira, 2009, p. 143). Dessa forma, o crítico e poeta alertava para que os novos poetas aprendessem as lições com “o antigo”, que “[...] permanece como fonte, como expressão viva e matricial de uma cultura literária e filosófica que constitui a própria herança do homem ocidental” (Junqueira, 2009, p. 138).

Por outro lado, Italo Moriconi (1998, p. 11-24) chamava a atenção para uma espécie de resgate da técnica, de retorno ao sublime, que parte dos poetas parecia realizar. Segundo o autor, num procedimento ambíguo muito afeito ao próprio tempo, tal resgate se configurava simultaneamente como “progressista” e “retrógrado”, na medida em que ia em direção favorável ao espírito crítico e estabelecido, ao mesmo tempo em que despolitizava as questões da linguagem, da estética, da subjetividade e do corpo. Tratava-se de uma vitória do iluminismo sobre a contracultura. O crítico e poeta, ainda, ao analisar a obra de Carlito Azevedo e Alexei Bueno, reconheceu a inclinação esteticista desses autores e os novos usos da tradição na contramão do coloquial e do verso livre, a despeito de fazer um alerta exatamente a esses aspectos, sugerindo “[...] uma volta culturalizada aos princípios básicos da revolução contracultural” (Moriconi, 1998, p. 24).

Apesar de não ser um procedimento incomum entre os poetas de forma geral, nos livros de poesia desse período são muitas as referências especialmente a poetas do século XIX, modernistas de terceira geração e vanguardistas dos anos 1950. Dentre eles, os estrangeiros Baudelaire, Mallarmé, Vallery, Nicanor Parra e Paul Celan, por exemplo, além dos nacionais João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Haroldo de Campos, entre outros. Além de epígrafes de poemas, dedicatórias ou pastiches, para citar alguns poucos, Marcos Siscar (2003, p. 94) e Carlito Azevedo (1991, p. 32-33) escrevem *Passante para*

Charles Baudelaire e *A uma passante pós-Baudelairiana*, respectivamente; Fabiano Calixto (2006, p. 69-73) publica *Carlos Drummond de Andrade* e *E-mail a Murilo Mendes*, além de *Três canções e Fotografias*, o primeiro dedicado a Haroldo de Campos e o segundo a Paulo Leminski; Heitor Ferraz (In Hollanda, 2001, p. 165) retoma o tema *Amar-amaro* já proposto por Drummond em *Claro enigma*. Experimentando as fronteiras entre os gêneros textuais e a relação entre poema e ilustração, em *As coisas*, vencedor do prêmio Jabuti de poesia de 1992, Arnaldo Antunes (2015) trouxe à luz textos que orbitam entre o poema-piada da geração mimeógrafo e o projeto verbivocovisual da vanguarda concretista.

Assumindo como possibilidade de metáfora da poética do período, em *Mitológica* Paula Glenadel aborda um estado de deriva, que coloca o “ideal”, o “mundo prometido”, na contramão da luz da verdade:

é mais ou menos assim
só não está bem claro como
você entra na caverna reformada do ideal
busca um oco onde fugir o opaco, o espesso
uma grota onde calar tanta prosa

e em meio às leves, calmas sombras
sonhando um mundo prometido
o melhor dos possíveis

cristalizado em ganga múltipla
vai variando na estranha cena
de uma deriva empedernida
(Glenadel, 2005, p. 25).

A caverna, alusão à *Alegoria de Platão*, é espaço ambíguo de luz e sombra, de busca e realidades empedernidas, ainda que também volúveis, como sonhos e “calmas sombras”. Se em Platão a luz do conhecimento dissipa as sombras, no poema de Glenadel resta a variação da cena, em que o concreto, o cristalizado, é ironicamente a deriva. Sendo assim, do horizonte de referências dado pela mitologia, pelo ideal ou pela tradição, resulta a variação, a deriva, com suas incertezas e desconfiças: “é mais ou menos assim / só não está bem claro como”. A despeito de se buscar refúgio na “caverna reformada”, esta não consegue esconder o estado de deriva latente nem dá indícios de que fora dela há luz suficiente para afastar as sombras – e, menos ainda, que afastar as sombras seja aquilo que se deseja, afinal, o movimento, ao que parece, é entrar na caverna, ou seja, se “proteger” da suposta luz da verdade. Como analogia à poética do período, pode-se inferir

aquilo que Roland Barthes coloca no prefácio de *Mitologias*: “[...] exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade” (Barthes, 2001, p. 8). O trânsito inverso da mitologia, isto é, o refúgio na caverna ao invés da libertação dela, aponta para o paradoxo da “desmitologia”, por assim dizer, a adesão a uma mitologia aberta, cujos referenciais podem ser múltiplos e, por que não, incoerentes: “Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas” (Barthes, 2001, p. 131). Abre-se o horizonte de referências, portanto, em favor de uma deriva que é constatação, não problema. Configura-se, aparentemente, uma adesão e, ao mesmo tempo, uma inevitabilidade, a liberdade de se viver a contradição e criar novos mitos simultaneamente com a falta de compromisso sobre as consequências.

Em crítica incisiva a essa postura, Iumna Maria Simon cunhou à época o conceito de “retradicionização frívola”, o qual ela sustentou nas duas primeiras décadas do século XXI. Identificando seu início a partir de meados dos anos 1980, segundo a autora, o fenômeno

[...] ocorreu depois que o nexo da poesia com a modernização foi rompido. É precisamente esse o momento em que a referência nacional sai de cena e a ideia de tradição moderna, plenamente consolidada, deixa de funcionar como referência ou trunfo. A tradição, que passou a ter o mesmo valor de um artigo de comércio, já não representa uma experiência nacional e popular em curso, ou um fator decisivo para se pensar e combater a dependência. Sem desenvolvimento ou integração nacional à vista, num quadro em que o atraso educacional e mesmo a alfabetização parecem agravados pela entrada maciça da tecnologia no cotidiano, os poetas não deixam de ter motivos plausíveis para mandar às favas a responsabilidade esclarecida e crítica (Simon, 2015a, p. 222).

Para a autora, portanto, a perda do nexo da poesia com a modernização e suas possibilidades de devir, ainda que, conforme defende Marshall Berman (2007, p. 146-157), possibilidades carregadas de uma “estranha intimidade” entre uma incansável e insaciável demanda de crescimento e progresso e um profundo niilismo (entre outros paradoxos), colocava tal poesia como alienada dos desafios do tempo presente. Alienava-se, também, da perspectiva modernista brasileira e sua busca pelo Brasil, seu povo, sua cultura e desenvolvimento. Assim, não por acaso, talvez, seja bastante significativa a recorrência de poemas, citações, versos e palavras em língua estrangeira nas obras do

período, afora a constante afirmação de desvinculação com projetos passados ou futuros. O pensar e o combater a dependência, ou o subdesenvolvimento, conforme trata Antonio Candido (2017) em *Literatura e subdesenvolvimento*, davam lugar, para Simon, ao uso da tradição quase como uma prateleira de supermercado, de onde se retira determinado produto/forma dentre muitos disponíveis. Para traçar um paralelo histórico, Benjamin Abdala Junior, ao discorrer sobre o referido ensaio de Candido e tratar da alienação dos escritores do pós-independência, diz o seguinte: “[...] nossos escritores acabaram por ‘flutuar’ sobre a sociedade, como se constituíssem um grupo à parte” (Abdala Junior, 2012, p. 74, grifo do autor). A análise do crítico faz coro, de certo modo, com a reflexão de Simon, na medida em que, para o autor, a perda do nexos com a modernidade representava uma espécie de retrocesso na atitude intelectual e adesão acrítica ao *mass media* e à ideologia hegemônica neoliberal. Era a responsabilidade crítica e esclarecida “mandada às favas”. Representaria, nesse sentido, a recusa do combate ao subdesenvolvimento e à dependência, assumindo a perspectiva de “desregulamentação e flexibilidade como modelo para a economia, um desenho naturalmente extensivo às práticas sociais e culturais” (Abdala Junior, 2012, p. 67).

Sendo assim,

[o] passado, para o poeta contemporâneo, não é mais uma projeção de nossas expectativas ou o que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, isto é, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der. Pode-se dizer que, na cena contemporânea, a tradição já não é o que permite ao passado vigorar e permanecer ativo, confrontando-se com o presente e dando uma forma conflitante e sempre inacabada ao que somos. Não implica, tampouco, autoconsciência crítica ou consciência histórica, nem a necessidade de identificar se existe uma tendência dominante ou, o que seria incontornável para uma sociedade como a brasileira, se as circunstâncias da periferia pós-colonial alteram as práticas literárias, e como (Simon, 2015a, pp. 213-214).

O esgotamento do moderno, nesse sentido, decompunha a modernidade numa espécie de “apoteose pluralista” não inventiva, mas, sim, convencionalista, normalizadora (Simon, 2015a, p. 213). As perspectivas de perda de lastro histórico e, por assim dizer, perda de responsabilidade histórica percebidas pela autora faziam dessa poesia “desculpabilizada e complacente” (Simon, 2015a, p. 214). Para Iumna Maria Simon (2015b, p. 336), “a poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos, os quais no entanto a afetavam no mais íntimo de sua capacidade

criativa.” Ou, nas palavras de Carlito Azevedo em *Bajo programa*, “Pequenas peças, algum lirismo / que a ironia mediatize entretanto / pouco caso com o resto [...]” (Azevedo, 1991, p. 58).

Nos artigos citados, a reflexão de Simon se baseava especialmente em declarações de poetas que já gozavam de certo reconhecimento à época, a saber, Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo, bem como na análise do poema *Sítio*, de Cláudia Roquette-Pinto. Com ele, a autora se descreveu positivamente surpresa por se deparar com um poema que enfrentava a miséria contemporânea, sem cair numa “poética ancorada na rarefação, na dissolução da referência [...]” (Simon, 2015b, p. 337) nem tampouco numa abordagem espetacular ou piedosa da violência urbana. A realidade, assim, em *Sítio*, seria confrontada a partir da experimentação de “um padrão novo de resposta artística à experiência do presente, a partir de formas de meditação que não se subtraem aos aspectos destrutivos das transformações da vida urbana [...]” (Simon, 2015b, p. 346) – preocupações que, para a autora, haviam sido deixadas de lado.

O horizonte tanto poético quanto crítico que aqui se colocava estava em diálogo com o que Haroldo de Campos (1997) chamou, em artigo de 1984, de poesia “pós-utópica” e “agoridade”, termos que ganharam no seu *Galáxias* (1984) uma das mais importantes representações. Com a perda do nexos entre a modernidade e o “princípio-esperança”, referência à obra de Ernst Bloch, ou seja, com o fim da modernidade como projeto utópico, como operação de devir de caráter universalizante, com o fim do trabalho em equipe, com sua busca de uma nova linguagem comum, e o fim das vanguardas, a poesia entrava numa situação de “agoridade”, termo emprestado de Octavio Paz:

[...] uma poesia do “outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos. Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista de futuro (Campos, 1997, p. 269, grifos do autor).

A ancoragem da poesia na *agoridade* sugeria sua abertura a pluralidades: de passado, de presente, de crítica ao futuro e, conseqüentemente, de poéticas possíveis. O

fim do absolutismo do “interpretante final” marcava, portanto, o fim das utopias e do domínio ideológico, seja do futuro, seja o de delimitação de correntes dominantes. Tudo isso, ironicamente, num ensaio que anunciava o fim das vanguardas utilizando, no entanto, uma linguagem entusiástica muito afeita a dos manifestos, afora um certo idealismo na perspectiva de concomitância de pluralidades e sínteses provisórias que, aparentemente, coabitariam satisfeitas. Além disso, a advertência do autor ao ensejo de uma “poética da abdicação”, na visão de Iumna Maria Simon, convertia-se numa espécie de aceitação do presente:

Seu propósito [de Haroldo de Campos], a meu ver, é o de mascarar a falta de saída histórica, cancelando a adversidade do presente, a historicidade do eu e das formas literárias, mas preservando uma noção de rigor de construção do poema, cuja matéria fica esvaziada de atualidade (ou seja, da proximidade de um presente problemático). É ocasião, portanto, para multiplicar as linhas da tradição e incitar a apropriação de uma pluralidade de passados sem o filtro deformador de um programa futuro (Simon, 2015a, p. 318).

Cancelava-se a adversidade do presente, a historicidade do eu e das formas literárias na medida em que se cancelava o nexos da dialética moderna do devir, da utopia. Esvaziar a atualidade, nesse sentido, é optar pelo “flutuar sobre a sociedade”, utilizando um procedimento, no entanto, aparentemente democrático, que consistia na pluralização dos referenciais. Para Ernst Bloch (2005, p. 18),

somente uma maneira de pensar direcionada para a mudança do mundo, que municia com informação esse desejo de mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento (futuro como espaço de surgimento inconcluso diante de nós) e a um passado que não é feito de encantamento.

Com a apropriação de um “passado encantado” e, conseqüentemente, com um futuro sem projeto, a pluralidade, para Simon, ao contrário de se apresentar como abertura, convertia-se em esvaziamento, pois “[os poetas] menos normativos, sem a folha corrida de feitos revolucionários, dispensam-se de prestar contas sobre a própria posição e ostentar outra vez algum vanguardismo espectral” (Simon, 2015a, p. 319). É possível afirmar que, para a autora, a pluralidade, nesse sentido, camuflava-se em abertura democrática, mas caracterizava-se, na verdade, como “[...] o paradoxal princípio ‘sem princípios’ da livre troca” (Berman, 2007, p. 137, grifo do autor). Sem princípio-esperança, a tradição e o passado transformavam-se em materiais (a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias) a serem escolhidos na prateleira da cultura e da história, perdendo, assim, seus elos com as “adversidades do presente” e com

algum programa futuro. Em paralelo à leitura de Simon, Benjamin Abdala Junior (2012, p. 77-78) diria tratar-se de recusas à consciência do subdesenvolvimento e à busca por atingir o universal a partir do lugar de onde se fala.

No livro de estreia de Carlito Azevedo encontra-se o seguinte poema:

A SITUAÇÃO ATUAL DA POESIA NO BRASIL

Não é cosa mentale
é cosa nostra
(Azevedo, 1991, p. 37).

A ironia da ambiguidade em “cosa nostra”, nome de uma conhecida facção da máfia italiana, pode se configurar ao mesmo tempo como uma espécie de resposta à reflexão desenvolvida pelos críticos acima citados e concordância jocosa com ela. Se por um lado o poeta admite não se tratar de algo “mentale”, ou seja, algo pensado como um projeto, por outro ele afirma se tratar de algo geracional, “coisa nossa”, uma espécie de irmandade geracional como um tipo de máfia, algo fora da lei, que se abdica de pensar um projeto literário ou mesmo de se filiar a um. Isso denota no mínimo que “a situação atual da poesia no Brasil” não carregava projeto futuro, não oferecendo, portanto, instrumentos para se pensar para onde ela poderia apontar, uma vez que, ao que parece, ela não possuía intencionalidade para além de si mesma. Ou, como coloca Paula Glenadel (2005) na epígrafe de *Quase uma arte*, “Aujourd’hui ou sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art...”, isto é, “hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte...”, na tradução de Augusto de Campos (2013, p. 152) para o trecho retirado do prefácio de *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé. Seria algo como a poesia do “agora mesmo”, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, algo que sequer possui traços estilísticos visíveis e “que não nos oferece, nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura” (Perrone-Moisés, 1998, p. 188).

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 178-179) analisou a produção literária e crítica da virada do século XX, chamando a situação de “dita pós-moderna”. Ela destacou a falta de projeto e de inventividade, na configuração de uma literatura “poeticamente correta”, que basicamente se restringia à repetição das vanguardas históricas ou se limitava ao registro de experiências existenciais. A perda do nexo da modernidade teria colapsado a proposição de projetos, liberando a produção

literária de referenciais estabelecidos, mas, ao mesmo tempo, aprisionando-a numa expressividade inócua. Segundo a autora,

Ocorreu, de fato, uma mutação, e esta não parece favorável à “literatura”, tal como ela se constituiu e firmou, do século XVIII até meados do nosso século: uma literatura que tinha a ambição de conhecer e a coragem de inventar, dentro (embora formalmente à margem) de um projeto amplo para o homem e a sociedade (Perrone-Moisés, 1998, p. 179, grifo da autora).

NOVOS PROTAGONISTAS, NOVAS POLÍTICAS

Reconhecida por sua capacidade de ler cenários em curso, Heloisa Buarque de Hollanda, no prefácio da obra *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, reconheceu: “[...] hoje, perplexos, assistimos ao que poderia ser percebido como um neoconformismo político-literário, uma inédita reverência em relação ao *establishment* crítico” (Hollanda, 2001, p. 16, grifo da autora). Para a autora, a reverência ao “establishment crítico” denotava uma poesia que buscava a aceitação e, para isso, utilizava-se de técnicas já consolidadas e se eximia da discussão sobre o presente para fugir de rotulações ideológicas: “[...] as palavras de ordem agora são *negociação, articulação*” (Hollanda, 2001, p. 16, grifos da autora). No entanto, Hollanda admitia também potencialidades, não só carências nessa perspectiva ambígua da poética do período: “[...] tudo indica que, enfim, conquistou-se a liberdade de se experimentar fora das plataformas e políticas poéticas, sem traços – pelo menos aparentes – de culpa” (Hollanda, 2001, p. 17). Italo Moriconi (2020b, p. 73-94) também concordava com a noção de um ambiente de negociação que se instaurava na poesia dos anos 1990 e colocou a antologia *Esses poetas* como o melhor exemplo de captação da atmosfera do momento. Citando Carlito Azevedo e Augusto Massi como presenças aglutinadoras, para o autor, tratava-se de uma passagem para a democratização, em que “o problema da pedagogia do poema passou a ser modulado não num ambiente bélico de ruptura e sim num ambiente civil de negociação” (Moriconi, 2020b, p. 75-76). O problema da pedagogia do poema, segundo ele, referia-se ao embate entre a hegemonia do pensamento modernista e o concretismo pós-modernista, um embate que se estendia também ao olhar crítico, mas que começava a perder relevância e presença.

Em *Duas poéticas, dois momentos*, Heloísa Buarque de Hollanda (2003, p. 761-769) comparou as poesias das gerações anos 1970 e anos 1990, pois, segundo a autora,

ambas cresceram no berço de duas diferentes ditaduras: a primeira militar e a segunda de mercado. Se a geração mimeógrafo, frente à censura e à repressão, constituiu-se declaradamente como *antiestablishment*, promovendo todo um questionamento sobre o valor literário, a partir da variedade de estilos, novos campos de experimentação, pluralidade de projetos e posições políticas e culturais no trato poético, a geração de 1990, diante da lógica de mercado e das novas estratégias de produção e de comercialização de produtos, postou-se quase no extremo oposto. Todavia, para a autora, “se à distância, a produção poética contemporânea se mostra pouco original, um pouco amorfa, sem grandes inovações aparentes, ao mesmo tempo, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia” (Hollanda, 2003, p. 765). Sendo assim, valendo-se das brechas que todo sistema oferece, além da poesia que se voltava a uma espécie de tecnicismo, à valorização de formas consolidadas em direção à “aceitação e negociação”, passavam a participar da pluralidade do campo poético vozes que não haviam conseguido alcançar maior espaço em períodos anteriores e a se consolidar, vozes que se configuravam até então como nichos de resistência, colocando o problema da política do texto literário sob uma perspectiva diferente daquela do combate ao subdesenvolvimento. Holanda (2003, p. 765, grifo da autora) destacou “a presença agressiva e original do *outing gay*” e a afirmação cultural judaica como parte do primeiro grupo. No segundo, ela salientou a presença feminina e negra na poesia, observando uma inédita liberdade experimental, diferentemente da dominância da lírica comprometida de afirmação identitária dos períodos anteriores. Todavia, houve um movimento que recebeu maior destaque pela autora:

Mas, na realidade, a grande surpresa deste final de milênio no panorama poético brasileiro 90 é a presença crescente de poetas provenientes dos bairros de periferia ou subúrbios de baixa renda na literatura ao lado da intensificação do movimento editorial em favelas e comunidades residenciais mais pobres. Ou seja, pela primeira vez, o poeta pobre passa a ter vez e voz com alguma visibilidade (Hollanda, 2003, p. 766).

De fato, ao longo dos anos 1990, emergiu uma cena literária que ficou conhecida como “literatura marginal”. Oriunda dos bairros pobres e realizada sob condições colaborativas bastante peculiares, o conceito de marginal aqui guardava relação especialmente com as chamadas minorias raciais e a segregação socioespacial. Eram poetas das comunidades de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, criando uma cena

artística que enfatizava a experiência de se viver a “cultura da periferia” (Tennina, 2017, p. 13). Inicialmente eram produções que se articulavam em torno de saraus, como o Sarau do Binho e a Cooperifa, livros independentes e outras estratégias de difusão, desde placas espalhadas pela cidade e muros pintados a livros vendidos de mão em mão. Sem características de um movimento homogêneo, mas com vertentes com ligação íntima com o Rap, o Hip-Hop, o grafite e a performance, além de um trato com a linguagem como identidade sociocultural da periferia, devido ao volume e aceitação, passaram, no entanto, a figurar em inúmeras antologias e revistas de maior alcance. A *Revista Caros Amigos* foi uma das responsáveis pela divulgação do movimento, ao oferecer espaço de colunista a Ferréz, um dos fomentadores da cena que cunhou o nome “marginal” e organizou três edições especiais de antologia sobre o tema na revista. Essa visibilidade levou, inclusive, ao longo da primeira década do século XXI, a um debate em torno do termo marginal em favor de, entre outros nomes, periférico, que passou a ser a nomenclatura preferida pela maioria para tratar do assunto (Tennina, 2017, p. 31-34). Sendo assim, o movimento aos poucos conquistou espaço e voz não apenas para as produções que se realizavam sob o nome de “marginal”, mas, também, para a contestação do campo literário. Nesse sentido, numa espécie de resgate dos manifestos, “os marginais periféricos”, em editoriais, poemas e discursos, reclamavam para si um cânone próprio, como Plínio Marcos e João Antônio, dentre outros autores, marginalizado em relação às esferas oficiais de legitimação, o que as colocou também em xeque (Tennina, 2017, p. 29). Já em 2005, em formato de livro que coroava a força do movimento, Ferréz escreveu o seguinte:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.
Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.
[...]
Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte.
[...]
(Ferréz, 2005, p. 9-10).

O texto chamado de *Terrorismo literário* aborda diversos aspectos caros à identidade e autenticidade do movimento. As questões latentes de raça e classe, bem como

de legitimidade discursiva, afora os tons de provocação e denúncia, anunciam aquilo que consiste no elemento fundamental do movimento da literatura marginal: “[...] não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto”. A inversão de foco, sob esse aspecto, tem claro apelo político, que busca por meio da apropriação da própria voz e imagem reivindicar “sua parte”. Ou ao menos ser visto e ouvido, como se percebe no poema de Gato Preto, poeta baiano ligado ao Rap, que realiza um contraponto à arte legitimada que, segundo fica sugerido, maquia a verdade:

[...]

A intenção é mostrar a verdadeira cara da minha terra
Sem inverdades, maquiagens, cenas de novelas
Desculpas pelas rimas pobres, poesia rústica
Mas essa é a Bahia que Gil e Caetano não cantam em suas músicas.
(In Ferréz, 2005, p. 55).

Assim, para Hollanda (2003), a partir da abertura das potencialidades de produção, circulação e comercialização do texto poético, por meio da web, saraus, recitais, performances, CD’s, revistas e editoras especializadas, como a *Inimigo Rumor* e *Azougue*, como a Sette Letras e as inúmeras editoras independentes que nasceram em comunidades pobres, o quadro poético brasileiro passou por um processo de deslocamento, fragmentação e descentralização. Geograficamente a poesia rompeu o eixo cultural brasileiro, colocando em xeque a própria noção de uma cultura brasileira genuína ou una. Descentralizou-se o aferidor do valor literário, fazendo com que a academia deixasse de ser necessariamente o espaço de legitimidade do que era ou não poesia. A cultura, abrindo-se a outros grupos e expressões que não os hegemônicos, deslocou o campo político e ideológico abordado pelo texto poético, trazendo o olhar das periferias e de diferentes espectros de reconhecimento.

IMPASSES: CRISE PARA QUEM?

Dessa forma, não é exagero dizer que pluralidade, heterogeneidade, diversidade e afins se consolidaram como palavras inescapáveis para leitura do quadro poético brasileiro, sem que, contudo, fossem capazes de explicar o que de fato representavam. Entretanto, a despeito de tais palavras terem passado a fazer parte do vocabulário do campo da poesia quase como obrigatórias, gerando debates e reflexões de todo tipo, isso

não significou a abertura do olhar de parte da crítica a tendências poéticas historicamente marginalizadas. Em geral, seja para valorizar ou detrair, alguns tipos específicos de poesia que mantiveram diálogo mais próximo com a tradição parecem ter merecido atenção maior. Tanto as críticas sobre anacronismo, retraditionalização frívola, antipoesia, amesquinamento do literário ou reverência ao *establishment*, quanto a valorização de certo recorte da tradição e remodelação deste apontam para um horizonte literário e crítico já pertencente a um circuito de legitimação, inserido no debate de certa “pedagogia do poema”. O que Hollanda destacava como a real novidade do período, associada à consolidação de vozes tidas como nichos de resistência, caracterizava-se, então, numa espécie de virada do parafuso para a abertura de um novo cenário com novos protagonistas, e foi essa novidade que, de certa forma, tornou-se a responsável pelo deslocamento da configuração do plano poético que se abriu no século que se iniciava. Num certo aspecto, tal processo descortinou uma crise dentro da própria academia enquanto instituição legitimadora e aferidora de valor literário.

De acordo com Italo Moriconi,

Se entre os anos 1970 e 1980 a crítica universitária foi o gênero definidor do perfil de época, na década dos 1990 um novo campo irrompeu, um novo suporte que modificou drasticamente a arena das relações: vimos o surgimento do circuito de produção e circulação do literário na internet, com a chegada e proliferação dos sites e blogs. [...] No lugar da antiga elite letrada, parasitária de uma burguesia de velho estilo, temos agora a massa dos amadores, praticantes por conta própria do literário, massa de trabalhadores-empresendedores, revelada ou escondida sob assinaturas reais e falsas, nomes próprios, pseudônimos, máscaras de todo tipo (Moriconi, 2020a, p. 26).

Dessa maneira, o cenário de abertura do circuito de produção, circulação e comercialização deixou patente certos limites da abordagem crítica e de influência da academia, seja sobre o fazer poético, seja sobre seu papel de legitimadora deste. A sensação parece ser a de que os grandes projetos coletivos davam lugar a inúmeros projetos individuais que não se baseavam, necessariamente, pelas regras do campo institucionalizado de legitimação. Eis que a literatura descia do pedestal. Sendo assim, não foram poucas as tentativas de compreensão, seja do papel da crítica e de sua situação de crise, que se confundia, na perspectiva de muitos, com a crise da própria literatura, seja acerca daquilo que parecia estar levando ao seu próprio fim.

Em *Que fim levou a crítica literária?*, Leyla Perrone-Moisés (2000b, p. 335-344) abordou a questão sob uma perspectiva histórica, indicando seu início com a gênese

mesmo da modernidade. A autora cita a “exquise crise” da literatura identificada e aguçada por Mallarmé, salientando sua inscrição num plano filosófico maior: “[...] crise do sujeito, crise da representação, crise da razão, crise da metafísica, crise dos valores, crise do humanismo, enfim, crise de tudo aquilo em que se esteavam a instituição literária e o exercício da crítica” (Perrone-Moisés, 2000b, p. 338). Desse modo, para a autora, já nos anos 1950 e 1960 ocorreram numerosos debates acerca da situação e sentido da crítica moderna, bem como do seu método. Todavia, a crise estabelecida relacionava-se a algo mais profundo, com a crise da literatura e do livro. Para ela, numa sociedade identificada com o contexto pós-moderno, “avesso à concentração, ao isolamento e à paciência exigidos pela leitura” (Perrone-Moisés, 2000b, p. 339), ou seja, em crescente desapego pela palavra escrita, não era de se admirar que a literatura e seus correlatos experimentassem uma crise e, no limite, o fantasma dos seus próprios fins. Perrone-Moisés afirmava ainda que a adoção “alegre” do modo de ser pós-moderno significaria o abandono de uma concepção de literatura que imperou desde o século XVIII e, conseqüentemente, de uma dada concepção de estética e crítica.

Ora, inexistindo na pós-modernidade critérios de julgamento e hierarquia de valores consensuais, a atividade crítica torna-se extremamente problemática. A desconfiança na estética como disciplina idealista e elitista, a proliferação de critérios particulares e o questionamento do ‘grande relato’ que constitui a história literária ocidental solapam as bases de qualquer crítica (Perrone-Moisés, 2000b, p. 340, grifo da autora).

Não por acaso, a discussão teórica que a autora apontava como principal na época (o texto foi originalmente publicado em 1996) era travada em torno do cânone. Sob esse aspecto, a professora e crítica literária, apelando para a responsabilidade, alertava para a necessidade de revisão do trabalho de desconstrução efetuado nas décadas anteriores, salientando que tal procedimento não deveria renegar determinadas conquistas nem voltar atrás, mas avaliar o novo momento e suas exigências (Perrone-Moisés, 2000b, p. 342). Na sequência, conclui com a seguinte pergunta: “será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava Literatura?” (Perrone-Moisés, 2000b, p. 344). Dessa forma, não é surpresa que em *Leituras de poesia*, artigo originalmente publicado no ano seguinte, isto é, em 1997, Leyla Perrone-Moisés (2000a, p. 309-315) comemore o lançamento do

livro homônimo organizado por Alfredo Bosi, sobrelevando seu surgimento em tempos de carência crítica:

[...] numa época de vale-tudo estético, em que a obra literária se destina à degustação rápida e egotista, em que o ensino de literatura parece algo anacrônico, [...] um grupo de oito universitários se debruça sobre poemas da modernidade brasileira, com amor, vagar e competência (Perrone-Moisés, 2000a, p. 309).

De passagem, inserindo uma reflexão muito comum aos tempos atuais, vale a pena uma anotação: na lista de autores não havia sequer uma mulher nem pessoa negra.

Em seu polêmico ensaio sobre jornalismo literário, publicado na revista *Inimigo Rumor*, Marjorie Perloff colocava o seguinte: “[...] pois eu gostaria também de sugerir que o estado abissal da crítica de poesia não afeta, paradoxalmente, a causa da própria poesia, a qual está, em meu entender, de excelente saúde, neste momento” (Perloff, 2002, p. 30). Mais adiante, ela afirma: “a minha percepção da questão [por que não deixar o leitor decidir quais livros valem a pena ler?] é a de que um público classe-média de poesia já não existe, e que a poética é hoje um discurso tão especializado como o discurso sobre a arquitetura [...]” (Perloff, 2002, p. 44). Ignorando um possível preconceito de classe da autora, os elementos centrais aqui estão ligados à distância entre o pensamento crítico e o fazer literário, bem como à diversificação do público de poesia combinada à abertura do campo a poetas de diferentes espectros sociais, culturais e ideológicos. A despeito de a quase denúncia de Perloff não se dirigir especificamente à poesia brasileira, mas a questões mais amplas, como às perdas de sentido histórico e sentido de teoria, “polos gêmeos da crítica ausentes da maior parte do discurso poético nos nossos dias” (Perloff, 2002, p. 37), a reflexão deixa patente um descompasso entre o fazer poético e o aparato crítico utilizado para sua leitura, o qual, para ela, passou a ser baseado em impressões, num esquecimento de qualquer perspectiva de “literariedade”. Todavia, para bem ou para o mal, a poesia, segundo a autora, gozava de “excelente saúde”.

Italo Moriconi colocava a questão sobre a seguinte ótica: a partir do desinteresse predominante de questionamento do signo literário, as novas levadas de escritores

se mostraram interessadas em recuperar e praticar o valor positivo do fetiche literário enquanto algo pragmático, buscando seu público não através da mediação da academia (como ocorrera em parte no caso da geração 1970) e sim na relação direta com as clássicas instituições do mercado e da vida extra-acadêmica (Moriconi, 2020a, p. 28).

Para o autor (Moriconi, 2020a, p. 25), a expressão “fetiche literário” está relacionada ao “valor literário” enquanto fetiche do objeto, isto é, o valor de algo que nos afeta e atrai, sem significar, necessariamente, sua disciplinarização, valor institucional ou relação com a tradição. Nesse sentido, a menção do crítico à geração mimeógrafo não é fortuita, uma vez que esta também se baseava em alguma medida numa espécie de circuito de afetividade. Agora, porém, com a amplificação dos modos de circulação e comercialização do texto poético, a mediação institucionalizada tornava-se quase desnecessária e, no limite, indesejada, e o poema podia circular por seu valor enquanto fetiche corpo a corpo com o público. Lado a lado, então, caminhavam, segundo esses autores, a produção plural e abundante com a flexibilização dos preceitos estéticos e das hierarquias de valores sobre o texto literário edificadas pela modernidade e seus projetos. Esse panorama complexo, a que muitos chamaram de pós-moderno, colocou os problemas da autonomia e da responsabilidade literárias em questão, juntamente com a continuidade ou não da modernidade enquanto projeto.

Segundo Leyla Perrone-Moisés,

A modernidade se caracteriza, entre outras coisas, pelo conceito de “projeto”, que implica a questão da escolha e do valor. Na pós-modernidade, a recusa da unidade, da homogeneidade, da totalidade, da continuidade histórica, das metanarrativas, impede, em princípio, o julgamento estético, e torna a teoria e a crítica improcedentes. Entretanto, o julgamento continua a existir, na medida em que esses contravalores tendem a positivar-se (em oposição aos valores da modernidade) e a servir de base ao estabelecimento de novos cânones (Perrone-Moisés, 1998, p. 16, grifos da autora).

A autonomia e a responsabilidade literárias, dessa maneira, configuravam-se como faces do problema da produção e do julgamento estético, numa espécie de cabo de força entre os preceitos da modernidade e do que se convencionou chamar de pós-modernidade. Grosso modo, se a modernidade se configurava como terreno de devir, inconcluso, empreendido por projetos de futuro e de sociedade, a pós-modernidade caracterizava-se pela recusa da universalização e de projetos ideológicos, pela indeterminação.

Paradoxalmente, as dimensões ética e ideológica do poema, a despeito das inúmeras “recusas” dos poetas e críticos que poderiam ser identificados como pós-modernos, recusas que, inclusive, estão alinhadas frequentemente com as perspectivas de fim, como fim da História e das ideologias, assume posição de destaque nos discursos

sobre poesia. A perspectiva pluralista e sem hierarquias associada à contradição entre a recusa da homogeneidade do julgamento estético, da hierarquia do valor, e a continuidade de algum julgamento estético, que edifica contravalores positivos para sua manutenção e consolidação (novos cânones), sobrelevou ideologia e cultura como problemas privilegiados do texto poético, seja no sentido da produção, seja no sentido da crítica. Como assevera Milton Santos (2020, p. 163), “neste fim do século XX, tudo é política”. Todavia, num terreno em que tudo é, parece pertinente a preocupação acerca do vazio daquilo que é, ou seja, se tudo é política, então a própria noção de política experimenta certo esvaziamento, haja vista não haver mais diferenciação.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 203-206), o cenário pós-moderno e globalizador guardava inúmeros perigos. O fim das “grandes narrativas” e de um conjunto de valores estéticos mais ou menos estáveis associados à superabundância de produções e à concepção de pluralidade poderiam significar uma falsa universalização do mundo pela economia, em que se padroniza o imaginário sob a perspectiva da técnica e do lucro. Segundo a autora,

Sabemos que, em todos os períodos de mutação, o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando. Entretanto, o que vemos acontecer hoje não é a proposta de uma nova forma de arte que repugna aos antiquados, mas a repetição desgastada de velhas formas, a multiplicação da mesmice. E o abandono, por parte de escritores e leitores, de qualquer propósito maior a ser alcançado pela escrita poética. [...] Agora, em vez de ação e reação, há estagnação e conformismo (Perrone-Moisés, 1998, p. 207).

As questões da superação do subdesenvolvimento e da responsabilidade da arte ficam manifestas na perspectiva da autora que, no entanto, também reconhece o desgaste de certa concepção de futuro. Nesse sentido, a autora concordaria com Adauto Novaes (2013, p. 14): “[...] o futuro não é mais o que era.” Concordaria também quando o autor diz o seguinte:

Mas sabemos, por definição e pela prática da história, que é impossível criar uma imagem do futuro sem a lembrança do passado e sem a percepção e dados do presente de maneira crítica. O que se quer dizer é que presente, passado e futuro formam uma trama indissociável. Retiremos um destes tempos e a ideia de tempo desaparece. Vemos apenas acontecimentos e não o presente, como se supõe (Novaes, 2013, p. 19, grifos do autor).

A despeito das dificuldades de se ler e interpretar o presente, parece claro na fala de Perrone-Moisés certo desapontamento com as produções daquele momento, ainda que

ela considerasse o tempo em processo de mutação. Enquanto mutação, infere-se alguma transformação que parte de um estado conhecido sem, contudo, eliminá-lo totalmente. Seria uma espécie de tempo híbrido, em que as noções de modernidade e pós-modernidade não seriam capazes de se anular totalmente. Sob esse aspecto, ao aferrar-se a um ou outro componente deste tempo híbrido incorria-se no perigo de se atentar apenas aos “acontecimentos” como elementos desconectados da trama indissociável de presente, passado e futuro. Tarefa crítica das mais complexas, que remete ao problema posto por Giorgio Agamben. Em *O que é contemporâneo?*, o autor discute a relação entre o poeta e seu tempo, ou seja, a contemporaneidade, identificando que o poeta para manter os olhos no contemporâneo deve ser capaz de enxergar no escuro (Agamben, 2009, p. 63). De acordo com ele,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009, p. 59)

O olhar do poeta, e aqui se pode acrescentar o do crítico, portanto, deve ser capaz de “perceber o escuro”, para não ser cegado pelas luzes do presente, pelas luzes dos “acontecimentos”. Dessa forma, o poeta deve estar sempre em movimento, insubordinado, não aderindo à luz ou à escuridão. A crítica de Perrone-Moisés, assim, denuncia a alienação do contemporâneo por parte dos poetas. Com o abandono da perspectiva de futuro, o tempo fixava-se nos acontecimentos do presente, percebendo o passado pela lógica da mercadoria. Em outro momento, dirigindo-se ao discurso de indeterminação da crítica, a autora destacava também que “os traços apontados como pós-modernos são, assim, ora modernos, ora mais antigos” (Perrone-Moisés, 1998, p. 184), sustentando que em períodos anteriores também se viu heterogeneidades que acabaram por ser reunidas em “grandes rótulos homogeneizadores de ‘clássicos’ ou ‘românticos’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 187, grifos da autora). A querela, como se vê, não encontra solução simples. Entretanto, é importante destacar o que a própria escritora já havia compreendido: “[...] o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando”. Dessa maneira, fica implícito no olhar de Perrone-Moisés a eleição de um dado tipo de poesia para sua reflexão crítica, em detrimento de produções que vinham crescendo ao

longo da década de 1990 e tornaram-se nas décadas seguintes os grandes assuntos do campo: a literatura marginal e as literaturas de reconhecimento, conforme percebido por Heloísa Buarque de Hollanda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama acima exposto toca em problemas que quase invariavelmente se relacionam à função da poesia, ou se ela tem alguma, e, conseqüentemente, à relação entre ética e estética. Assim, entre modernidade e pós-modernidade, projeto estético e de sociedade e ruptura com as políticas do texto, a crise configurou-se ocasionalmente numa categoria de pensamento. Seja a partir das “denúncias” de empobrecimento ou dos “elogios” da criação sem culpa, seja a constatação de que o contexto e a produção são plurais, embora frequentemente se elegeisse um tipo específico de poesia para aferição de valor literário, a poesia e a crítica que fechavam o milênio experimentavam descompassos que dificultaram um prognóstico mais claro do que se poderia esperar da produção poética.

Sob esse aspecto, afirmar a heterogeneidade, a diversidade, a pluralidade e outros termos afins tornou-se tão comum que, aparentemente, no decorrer do século que se iniciava as buscas por compreender o panorama foram deixadas de lado em favor de olhares dirigidos às especificidades das diferentes expressões poéticas. De toda forma, se as dicções poéticas que se consolidaram ao longo do século XXI herdaram um cenário de pluralidade, todavia não se furtaram de trazer o debate em torno da função da poesia para o primeiro plano, ainda que sub-repticiamente. Dessa vez, no entanto, ao invés de colocá-la sob uma perspectiva de identidade coletiva, por assim dizer, abordaram-na no plano das subjetividades, das esferas do reconhecimento.

O olhar aguçado de Heloisa Buarque de Hollanda, hoje sintomaticamente chamada de Heloisa Teixeira, parece ter percebido mais claramente a onda que se formava do uso da “cultura como recurso”. Segundo ela,

foi realmente a partir do início dos anos 1990 que a cultura da favela começa a se definir e, principalmente, a se automear com mais clareza. A rápida expansão desse processo consolida as práticas do uso da cultura como recurso, no sentido de promover a autoestima, a geração de emprego e renda e a inclusão social nas periferias e populações de baixa renda das grandes cidades (Hollanda, 2012, p. 21-23).

Sabe-se que não apenas a cultura da favela foi utilizada como recurso, mas também a cultura de outras esferas de reconhecimento. Além disso, é claro que não só o campo da poesia foi tocado, mas também outras esferas artísticas e políticas. Todavia, o tumulto, por assim dizer, que a inserção desses novos protagonistas causou, foi capaz de evidenciar o caráter excludente do campo literário. Eis uma das razões para Regina Dalcastagnè (2012) mais tarde chamar a literatura brasileira contemporânea de “território contestado”, denunciando o caráter excludente dos padrões estéticos estabelecidos pela crítica hegemônica. Algo que, ao longo do século XXI, parece ter se tornado a tônica do campo.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. 9. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. V1. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- CALIXTO, Fabiano. *Música possível*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2006.
- CAMPOS, Augusto. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FERRÉZ (org). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Duas poéticas, dois momentos. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura como recurso*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

JUNQUEIRA, Ivan. *Cinzas de espólio: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (orgs). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

MORICONI, Italo. O fetiche morreu, viva o fetiche: a questão da crítica. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020a.

MORICONI, Italo. Horizontes formativos, lugares de fala: a pedagogia do poema em Antonio Candido. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020b.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020c.

NOVAES, Adauto. Mundos possíveis. In: (org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia (orgs). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

PERLOFF, Marjorie. Do que não falamos quando falamos de poesia: algumas aporias do jornalismo literário. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-45, 1º semestre, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leituras de poesia. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018.

SIMON, Iumna Maria. A retraditionalização frívola: o caso da poesia. *Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB*, Brasília, v. 24, n. 39, p. 212-224, 2015a. Disponível

<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25710>. Acesso em: 26 out. 2022.

SIMON, Iumna Maria. Situação de “Sítio”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 335-351, 2015b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104968>. Acesso em: 7 nov. 2022.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

Recebido em: 16/08/2024

Aceito em: 10/04/2025

Daniel José Gonçalves: graduado e mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Professor no Instituto Federal do Paraná (IFPR).

Você não pode me pegar agora: A representação da metamorfose em “Entre as Folhas do verde O” de Marina Colasanti e “A Noiva do Tigre” de Angela Carter

You can't catch me now: the representation of the metamorphosis in "Between the Leaves of green O" by Marina Colasanti and "The Tiger's Bride" by Angela Carter

Alyne Maria da Silva Melo
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
alyne.maria@estudante.ufcg.edu.br
<https://orcid.org/0009-0001-0968-7174>

Tássia Tavares de Oliveira
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
tassia.tavares@professor.ufcg.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-8705-1681>

RESUMO

Os contos de fadas, narrativas milenares, fazem parte do imaginário popular desde antes da sua consagração para o público no século XVII, com a publicação das obras da francesa Madame d'Aulnoy (1652-1705). Essas histórias andam de mãos dadas com a fantasia e a imaginação, utilizando elementos fantásticos para construir seus enredos. Dessa forma, a metamorfose, com seus diversos significados e representações ao longo da história, também se faz muito presente nesses contos. Logo, o objetivo deste trabalho é discutir como a metamorfose é apresentada nos contos “Entre as Folhas do Verde O”, de Marina Colasanti e “A Noiva do Tigre”, de Angela Carter, entendendo como as autoras utilizam essas transformações como forma de libertação e defesa do corpo feminino.

Palavras-chave: metamorfose; Angela Carter; Marina Colasanti; contos de fada.

ABSTRACT

Fairy tales, millenary narratives, have been part of the popular imagination since before their consecration to the public in the seventeenth century, with the publication of the works of the French Madame d'Aulnoy (1652-1705). These stories go hand in hand with fantasy and imagination, using fantastic elements to build their plots. Thus, the metamorphosis, with its various meanings and representations throughout history, is also

very present in these tales. So, the objective of this work is to discuss how the metamorphosis is presented in the short stories "Between the Leaves of green O", by Marina Colasanti and "The Tiger's Bride", by Angela Carter, understanding how the authors use these transformations as a form of liberation and defense of the female body.

Keywords: metamorphosis; Angela Carter; Marina Colasanti; fairy tales.

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas, narrativas milenares, fazem parte do imaginário popular desde antes da sua consagração para o público no século XVII, com a publicação das obras da francesa Madame d'Aulnoy (1652-1705). Essas histórias andam de mãos dadas com a fantasia e a imaginação, utilizando elementos fantásticos para construir seus enredos. Dessa forma, a metamorfose, com seus diversos significados e representações ao longo da história, também se faz muito presente nesses contos. Oriunda de histórias milenares, essas transformações aparecem em narrativas como "A Bela e a Fera" (1754), "O Gato de Botas" (1697), "Chapeuzinho Vermelho" (1697) e chegam as narrativas contemporâneas com autoras como Angela Carter e Marina Colasanti.

As personagens femininas apresentadas pela britânica, Carter, e pela ítalo-brasileira, Colasanti, representam a metamorfose de diferentes formas, enquanto nas narrativas mais conhecidas o personagem masculino é quem se transforma e a protagonista é aquela que espera e redime, nas histórias das escritoras são as mulheres que assumem uma forma animal. Nessa perspectiva, percebemos através dessas novas representações como a esfera literária está em constante mudança e estão em consonância com as diferentes perspectivas da atualidade, uma vez que "a obra literária tem a capacidade de intervir no mundo, nas diferentes estruturas sociais e na literatura existente." (Santos, 2007, p. 64).

Por essa razão, a (re)escrita de Carter e Colasanti permite a reescrita da mulher e de papéis consagrados no imaginário. Nas histórias selecionadas para análise, "Entre as Folhas do Verde O" e "A Noiva do Tigre", as personagens se transformam em Corça e Tigre, respectivamente, desprendendo-se do corpo humano e abraçando o seu lado mulher-animal, não grotesco – como muitas vezes associado às mulheres – mas sensual e livre. Ambas são conhecidas pelo seu trabalho de desconstrução do corpo feminino nos

contos de fadas, com ou sem príncipes as protagonistas de suas histórias buscam se desprender de rótulos que caracterizam as mulheres como passivas e frágeis. Por meio da desmitificação e recriação de conceitos comuns, Carter e Colasanti utilizam do místico, da conexão com a natureza e do monstruoso feminino para dar às mulheres de suas narrativas a chance de lutar de volta.

Logo, o objetivo deste trabalho é discutir como a metamorfose é apresentada nos contos “Entre as Folhas do Verde O”, parte da coletânea *Uma Ideia Toda Azul* (2006) de Marina Colasanti e “A Noiva do Tigre”, parte da coletânea *A Câmara Sangrenta* (2017) de Angela Carter, entendendo como as autoras utilizam essas transformações como forma de libertação e defesa do corpo feminino. Além disso, para uma melhor compreensão, ressaltamos que este artigo expõe uma pesquisa inicial, que será ampliada na minha dissertação de mestrado em andamento. O recorte aqui presente discorre acerca de um, dentre vários, elementos trabalhados pelas escritoras, explorando o protagonismo feminino e dando novos sentidos aos contos de fadas.

Ademais, a elaboração foi dividida em cinco partes. Além dessa seção introdutória, contamos com mais quatro tópicos que sustentam nosso trabalho. Em primeiro lugar, explicitamos a nossa metodologia e aporte teórico. Logo após, breve argumentação sobre a metamorfose e seus significados, bem como o papel das mulheres nessas transformações. No próximo momento, focamos na análise e interpretação das autoras e dos contos escolhidos. Em seguida, apresentamos nossas considerações finais acerca das noções discutidas. Por fim, também expomos as referências utilizadas para a produção.

METODOLOGIA

Para a produção deste trabalho recorreremos a uma pesquisa de cunho bibliográfico, ampliando nossos estudos a respeito da metamorfose, dos contos de fadas e da representação feminina. Desse modo, para alicerce da discussão, utilizamos no primeiro momento as reflexões de Chevalier e Gheerbrant (2008), no que se refere a significações, e Coccia (2020), Barreto (2020) e Viveiros de Castro (1996) para às interpretações da metamorfose na literatura e na cultura. Já para as discussões acerca das simbologias e transformações do corpo feminino, Adriano Denovac (2016), Warner (1999) e Silva

(2021), além disso, Estés (2018) e Silva (2018), na leitura das personagens femininas de Angela Carter e Marina Colasanti nos contos de fadas.

Na seção de análise, exploramos as pesquisas de Ortnner (2017) e Funck (2016), relacionadas à escrita de Colasanti, e Batista (2016), referente a escrita de Carter. Por fim, em relação às discussões de gênero, Garcia (2009) e Cohen (2000).

DO TIGRE À CORSA: AS MULHERES RESISTEM ATRAVÉS DA METAMORFOSE

De origem grega, *meta* (mudança) e *morphe* (forma), a palavra metamorfose percorre a mitologia, a ciência e a literatura. Na ciência, podemos falar de uma das mais conhecidas, a metamorfose da borboleta, na mitologia, podemos citar vários deuses que se transformam — Zeus em cisne e boi, Hermes em pastor —, e na literatura, é possível apontar as personagens dos contos de fadas que se transformam em velhas senhoras e animais. São diversas as formas de transformação, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008) além dos deuses — que se transformam em árvores, flores, nascentes, animais estátuas — a metamorfose também aparece em textos irlandeses e galeses, que transformam seus heróis em peixes e pássaros ou os druidas que aceitavam serem transformados em vacas para sacrifício.

De acordo com os autores, esses “processos”,

revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando forma na imaginação criadora (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 608).

Ou seja, no que concerne às crenças, a metamorfose é um símbolo poderoso, podendo ser algo definitivo, como punições e sacrifícios, ou passageiro, como uma recompensa ou de acordo com alguma finalidade. Já nas simbologias do “mundo real” é possível relacionar essa transfiguração com o nascer, crescer e morrer do ser humano, segundo Emanuelle Coccia (2020),

A metamorfose é a adesão e a coincidência com um corpo estranho —o corpo de um outro que adotamos, que domesticamos pouco a pouco. Atravessar uma metamorfose significa poder dizer ‘eu’ no corpo do outro. Todo ser metamórfico -todo ser nascido -é composto e habitado por essa alteridade que jamais poderá se apagar (Coccia, 2020, p. 52).

O autor não compreende o nascimento como um começo, mas sim uma continuidade da existência, e a morte não como um fim, mas uma metamorfose, um ciclo da vida que se repete e se transforma. Nesse viés, a literatura indígena também entende a metamorfose como parte do ser humano e principalmente dos animais, segundo os estudos de Mêrivania Rocha Barreto (2020) essas histórias podem ser analisadas a partir do perspectivismo defendido pelo antropólogo Viveiros de Castro (1996), uma vez que ela é:

Uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, [...], é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem (Viveiros de Castro, 1996, p. 116-117).

Conforme o autor, existe uma percepção de que os animais eram/são humanos e os que diferencia da espécie humana é apenas a “roupa”, ele traz a onça como exemplo “quando está sozinha na floresta, tira sua ‘roupa’ animal e se mostra como humana. Todos os animais têm uma alma que é antropomorfa: seu corpo, na realidade, é uma espécie de roupa que esconde uma forma fundamentalmente humana” (Viveiros de Castro, 2008, p. 95), sendo assim, os animais possuem uma “capa”, que pode ser trocada ou substituída a qualquer momento. Nessa mesma linha, Coccia (2020) também aponta que os seres humanos nunca deixaram de trocar de roupa, e por isso, estamos sempre em metamorfose.

Já entrando na interpretação dos contos de fadas, essa transformação acontece de diferentes formas para homens e mulheres, enquanto as feras masculinas são amaldiçoadas por alguma força maior, as heroínas submetem-se de boa vontade aos encantamentos. Warner (1999) defende que essa diferenciação acontece pois, geralmente, as protagonistas estão fugindo do assédio sexual do próprio pai ou de alguma outra figura masculina, como em “A Pele de Asno”, do escritor francês Charles Perrault. Nesse contexto, de acordo Silva (2021, p. 62), “as mulheres resistem às violências impostas a partir das conexões que mantêm com a natureza mais-que-humana, por meio de metamorfoses”, logo, a bestialidade animal é interpretada de outra maneira quando se

trata da metamorfose feminina, por essa razão, focaremos na representação mulher-animal no próximo espaço.

Ainda nesse espaço, podemos apontar a relação da metamorfose com a natureza e o monstruoso feminino. Ambos casos são vistos como uma ameaça menor, apesar da rivalidade entre as mulheres ser o tema central e sempre ser incentivada, a personagem que caracteriza a vilã é facilmente derrotada pelo homem. Tomamos como exemplo “Branca de Neve” (1812), “A Bela Adormecida” (1812) e até mesmo “A Pequena Sereia” (1837), em todas essas histórias as mulheres nunca são interpretadas como um ser poderoso, por consequência, o príncipe/rei/marido sempre enfrenta e vence a antagonista rapidamente. A motivação para essa característica em comum pode ser explicada como uma tentativa ocidental de diminuir a força ligada às mulheres, visto que no mundo pagão a imagem feminina estava ligada à natureza, que é forte, poderosa e incontrolável.

De acordo com Adriano Denovac (2016), nas crenças cristãs “o feminino, ser lascivo, usa o corpo para seduzir e angariar almas ao diabo, promovendo a noção de medo da corporalidade feminina.” (Denovac, 2016, p. 177), a igreja se sentia ameaçada pela sabedoria feminina em relação ao corpo e a mente, os conhecimentos passados de geração em geração por meio de histórias, medicina medicinal e cultura representavam um obstáculo para o controle em massa. Por isso, as chamadas bruxas do período medieval foram queimadas e anos mais tarde os contos de fadas passaram a descrever personagens mais velhas, sem companhia masculina e que tinham poderes sobrenaturais como madrastas, esposas ou rainhas. Dessa forma, a metamorfose dessas mulheres está diretamente ligada ao monstruoso feminino, uma vez que todas elas se transformam em versões opostas da “mocinha”, e logo, precisam ser eliminadas.

À vista disso, como o conceito de monstruoso foi definido por uma visão patriarcal, a monstruosidade feminina nos contos de fadas está atrelada a transformações/metamorfoses referentes à aparência e ao corpo. Tal como a bruxa de “João e Maria” (1812) e as irmãs de “A Bela e a Fera” (1756), caracterizadas como velhas e feias, não maternais ou doces, geralmente ignoradas pelos homens e punidas de formas cruéis. O termo monstruosidade feminina enfatiza a importância do gênero na construção da sua crueldade, a metamorfose aqui é sinal de punição e as mulheres que ousarem ocuparem esse espaço reservado para os homens são consideradas bruxas ou feiticeiras.

Já a ligação com a natureza vem de uma cultura céltico-bretã que também foi modificada com a invasão cristã. Para sobreviverem, os celtas modificaram figuras místicas muito poderosas e ligadas às forças da natureza, como as grandes fadas, as magas e as sacerdotisas. Essas mulheres foram transformadas em personagens secundárias, como as fadas madrinhas, seres poderosos, mas não centrais ou vitais para as histórias, são elas que ajudam príncipes ou princesas a realizarem alguma tarefa. Essas modificações ocorreram, pois, apenas a Virgem Maria era considerada modelo de perfeição e pureza, a única figura realmente poderosa e maternal. Segundo Denovac (2016) essas figuras,

[...] pode ter reforçado ainda mais a visão negativa do feminino e seu corpo, pois somente aquelas que se enquadravam no modelo Mariano, de pureza e castidade e portanto da negação do seu corpo e de seus prazeres eram vistas socialmente como 'boas mulheres' (Denovac, 2016, p. 176).

Neste âmbito, a metamorfose feminina não era vista com bons olhos por estar relacionada ao poder de controlar elementos naturais, transformar-se em animais ou objetos, envenenar frutos. Por essa razão, a transformação nos contos de fadas versa muito sobre o direito de controle sob os corpos femininos, pois as mulheres se transformam para fugir de pais incestuosos, maridos violentos ou pretendentes incisivos. Já os homens, tem a sua "bestialidade" colocada como parte inata a ele, cabendo a sua companheira a tarefa de suportar e superar.

De qualquer forma, seja na literatura, ciência ou mitologia, a metamorfose possui diversos significados e pode representar várias analogias. Sendo assim, abordaremos no tópico seguinte como é possível interpretar essa transformação como forma de resistência e liberdade nas narrativas de Angela Carter e Marina Colasanti, entendendo a mulher-animal como a culminação da ligação feminina com a natureza e com o monstruoso.

MARINA MANDA LEMBRANÇAS E ANGELA FAZ A CORTE: A METAMORFOSE PRESENTE NAS NARRATIVAS DE COLASANTI E CARTER

Marina Colasanti nasceu em 1937, na Eritreia, país do continente africano. Posteriormente, residiu em Trípoli, na Líbia, onde morou durante dois anos e em 1941

mudou-se para a Itália, país que morou até os seus 10 anos. Em 1948, após o final da Segunda Guerra Mundial, chegou ao Brasil com sua família e se instalou no Rio de Janeiro, cidade que residiu até a sua morte, em janeiro de 2025. É no cenário nacional que Colasanti descobre-se artista e começa sua vida literária.

De acordo com as reflexões levantadas por Alyne Melo e Rita de Cássia (2023) a autora apresenta diversos aspectos em suas narrativas, por isso, podemos citar a metamorfose mulher-animal como um dos traços encontrados em sua escrita, como, por exemplo: a mulher que se transforma em corça, em “Entre as folhas do verde O” (1979); em loba branca, em “Vermelho, entre os troncos” (2009); em cisne, em “Por duas asas de veludo” (1979). Assim, utilizando personagens consagrados nos contos de fadas, “[...] Colasanti se apropria, de forma inusitada, de personagens-tipo e de motivos da tradição, como príncipes, princesas, aldeãs, caçadores, e, especialmente, metamorfoses [...]” (Silva, 2018, p. 125). A literatura de Colasanti redefine as narrativas tradicionais e acrescenta uma simbologia incomum a esses personagens.

Nesse cenário, os contos colasantianos criticam e questionam uma estrutura de dominação masculina, um sistema que incentiva a caça, a perseguição e o extermínio a qualquer “ameaça” que perturbe a ordem patriarcal estabelecida. Por isso, para Silva (2021), é justamente através da relação com a natureza e o selvagem que as mulheres conseguem lutar por sobrevivência nas histórias da autora, a personagem resiste através da metamorfose, ela transforma-se em corsa, loba e cisne. Para a psicóloga Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos* (1992), “[...] o termo selvagem neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora de controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis.” (Estés, 2018, p. 21).

Marina, assim como Clarissa, entende o selvagem como parte da natureza e essência feminina, pois, enquanto o lado bestial masculino não precisa necessariamente de uma forma animal — sua humanidade é cruel por si só — a imagem mulher-animal necessita de uma metamorfose para ser utilizada como um escudo de defesa. O instinto e a ligação com essa forma sobre-humana é uma arma poderosa contra as transgressões masculinas, visto que, “é a partir da vinculação com o ambiente natural, realinhado, por meio de movimentos transcorpóreos, que as mulheres — e, igualmente, a natureza mais-que-humana — (re)age” (Silva, 2021, p. 75). As mulheres nas narrativas da autora tentam

tomar de volta, através da transformação e da resistência, os que lhe foram roubados pelos homens.

Partindo dessa perspectiva, Angela Carter utiliza desse mesmo artifício em suas narrativas. Angela Carter, registrada Angela Olive Pearce e nascida em 1940, foi uma autora inglesa com uma intensa e variada produção literária, contando com romances como *The Magic Toyshop* (1967), *The Passion of Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), como também contos, histórias infantis, poesias, entre outros. Contudo, suas obras mais conhecidas foram *The Bloody Chamber* (1979), coletânea de contos de fada publicada no Brasil como *A Câmara Sangrenta* (2017), e o ensaio *The Sadeian Woman: an exercise in Cultural history* (1979), trabalho em que autora discorre sobre os tipos de mulheres que aparecem nas obras do Marquês de Sade.

Nesse contexto, pensando na metamorfose, principalmente a mulher-animal, como um dos aspectos utilizados por Carter para a subversão de contos de fadas conhecidos, a autora — assim como Colasanti — compreende o “selvagem” como parte das personagens. Zombando de aspirações convencionais das histórias, como o casamento, a britânica faz com que suas protagonistas ocupem lugares geralmente reservados para os homens, como em “A Loba Alice” (1979), no qual a protagonista é o próprio lobo, ou “O Lobisomem” (1979), em que a menina é a caçadora. Para Marina Warner (1999) Carter recria “numa prosa espinhosa e caudalosa que adota ao mesmo tempo, elementos do Simbolismo, [...] para invocar a atração pelo selvagem.” (Warner, 1999, p.346), ou seja, a autora também conecta as mulheres com essa natureza e entende a transformação como uma parte necessária para a libertação.

A arte de Angela Carter provoca desconforto no discurso hegemônico quando a “bestialidade” não está mais somente a serviço do personagem masculino, não sendo visto necessariamente como algo ruim e fazendo parte da essência dos personagens. Não existe maldição ou castigo, a metamorfose acontece quase como algo natural, progressivo, neste ponto – divergindo de Colasanti, as protagonistas carterianas não fogem dos homens ou utilizam a mulher-animal como um escudo de defesa e sim abraçam a sua natureza, o desconforto é logo substituído pela aceitação.

Logo, as protagonistas das narrativas de Carter relembram que a conexão com elementos da natureza, muitas vezes associadas às mulheres, é uma forma de retomar e também de ocupar um espaço dominado por personagens masculinos, deixando de lado

a violação feminina que acontece através da captura e controle da mulher-animal. Em suma, é possível interpretar que ambas autoras utilizam a metamorfose como representação de libertação e resistência, apresentando novas facetas para os contos de fadas.

No próximo tópico discutiremos como essas discussões aparecem nos contos de fadas “tradicionais” e contemporâneos através da análise dos contos de Carter e Colasanti.

A menina de uma só pele: Entre as folhas do verde O colasantiano

Como discutido no tópico acerca de Marina Colasanti, a simbologia da mulher-animal na literatura tradicional está atrelada ao prazer que a violação feminina proporciona aos homens. Nessa perspectiva, “a mulher, como os animais nas sociedades patriarcais, foi objetualizada e fragmentada, ou melhor, perfurada.” (Silva, 2018, p. 133). Em “Entre as Folhas do Verde O”, Colasanti reformula essa estrutura com o desfecho da narrativa, acompanhamos uma protagonista que após ser perseguida e aprisionada encontra a libertação em sua forma animal.

A história da escritora começa com um príncipe se preparando para a caçada, o reino estava em festa e as trompas tocavam a todo vapor. Esse era o sinal da partida, os animais na floresta se escondiam como podiam, menos a moça, metade mulher e metade corça, o príncipe a encontra debruçada no regato. É importante apontar que os protagonistas não são nomeados, sendo referenciados por seu título, príncipe, e estado, corça-mulher. Essa diferenciação torna-se significativa quando percebemos a raiva do protagonista direcionada ao lado animal desde o princípio, “A mulher tão linda. A corça tão ágil. *A mulher ele queria amar; a corça ele queria matar.* Se chegasse perto será que ela fugia?” (Colasanti, 2006, p. 36, grifo nosso).

Assim como a natureza, o corpo feminino sempre foi visto pela cultura patriarcal como objeto a ser controlado, os homens “[...] são identificados não somente com a cultura, no sentido de toda criatividade humana, mas como se opondo à natureza; eles são identificados em particular com a cultura no sentido antigo da manifestação mais elevada do pensamento humano – arte, religião, leis, etc.” (Ortner, 2017, p. 109). Por essa razão, a relação das mulheres com a natureza, como vimos na discussão acerca do “ser selvagem”, é tratada inferiormente.

Seguindo a narrativa, após encontrar a corça-mulher, o príncipe a flecha e a tranca em um quarto do castelo. Só ele tinha chave e todos os dias ia visitá-la, estava cada vez mais apaixonado, “mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (Colasanti, 2006, p. 37), e assim se apaixonaram, sem dizer uma palavra. É interessante perceber como ambos preenchem o silêncio de maneira diferente, enquanto ele “queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e jóias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher” (Colasanti, 2006, p. 37), ela “queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho.” (Colasanti, 2006, p. 37).

Ele não compreendia de maneira alguma que a corça *fazia parte* da mulher, aquela era ela toda. Já ela não compreendia que ele detestava sua metamorfose e qualquer aspecto relacionado a floresta. De acordo com Edilane Silva (2021),

Essa incomunicabilidade, que, metaforicamente, pode ser chamada de interespecie, num contraponto ao manifesto das espécies companheiras de [Donna] Haraway, é provocada pela dissonância “só falava” e “só sabia ouvir”, relacionada aos extremos floresta – espaço livre, longe do controle da cultura, habitat da mulher-corça – e palácio – espaço controlado, patriarcal (Silva, 2021, p. 72).

Logo, a protagonista sabia falar, mas o príncipe *não queria* escutar, ele considerava — como percebemos a partir do momento que ele a caça — o seu lado mulher-animal “coisa” a ser dominada. O narrador complementa, “mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra” (Colasanti, 2006, p. 37), é a maneira de lembrar ao leitor de que ele a mantinha presa e enquanto ela não se adaptasse ficaria ali para sempre, a própria personagem se dá conta desse impasse após os encontros silenciosos, e chorar. “E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro.” (Colasanti, 2006, p. 37), ela é mais uma vez excluída do discurso que só o príncipe “entende”, ela é irracional, animal, não fala a língua dos homens então cabe a ele interpretar como bem deseja. A narrativa continua,

Quando a corça acordou, já não era mais corça. Duas pernas só e compridas, um corpo branco. Tentou levantar, não conseguiu. O príncipe lhe deu a mão. Vieram as costureiras e a cobriram de roupas. Vieram os joalheiros e a cobriram

de jóias. Vieram os mestres da dança para ensinar-lhe a andar. *Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher* (Colasanti, 2006, p. 40, grifo nosso).

A protagonista sempre foi mais corça do que humana, e de acordo com Susana Funck (2016) Marina Colasanti representa na história a dualidade natureza/cultura que perpassa os estudos de gênero, no qual a linguagem verbal é vista como masculina e a mulher, que fica no território pré-simbólico, é ignorada. *Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher* representa justamente isso, ela foi ignorada desde o momento que foi tirada da floresta sem o seu consentimento, apesar de se apaixonar pelo príncipe, o mesmo parece esquecer que a encontrou como metade corça e *morando* na natureza.

No fim, a jovem corça utiliza dos artifícios que lhe foram impostos como ferramenta para escapar, “sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura da sua Rainha” (Colasanti, 2006, p. 40). Animais selvagens não podem ser domesticados, a corça é a mulher e a mulher é a corça, ela aprendeu a linguagem do palácio e por isso conseguiu fugir.

“O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, *só corça, não mais mulher*. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio.” (Colasanti, 2006, p. 40, grifo nosso), para Funck (2016, p. 336), “ao rejeitar seu corpo de mulher, a personagem feminina prefere o risco de ser morta pelo príncipe-caçador, a ser transformada em mulher conforme o desejo de um homem”, a personagem volta para onde foi arrancada, retornando apenas como corça é possível interpretar que o corpo violado — o príncipe se encantou pela metade mulher — se torna um só com o animal. Em suma, interpretamos que Marina Colasanti utiliza da metamorfose, em especial a mulher-animal, como forma de libertação, livrando as suas personagens da cultura patriarcal, que sempre as caçam e perseguem.

À vista disso, discutiremos na próxima seção como Angela Carter utiliza da mesma temática para, assim como Colasanti, libertar suas protagonistas de situações opressivas.

Resistência e Revelação: A Noiva do tigre de Angela Carter

A narrativa de Angela Carter faz parte da coletânea *A Câmara Sangrenta* e foi publicada em 1979. Tomando notas da versão resumida de “A Bela e a Fera” (1756)¹, escrita pela francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), “A Noiva do Tigre” inicia a história com a personagem principal, que não é nomeada, sendo vendida por seu pai. Diferente da história de Marina Colasanti, nesta versão acompanhamos durante toda a narrativa o descontentamento da “Bela” com a sua realidade e com o seu novo “companheiro”, à vista disso, analisaremos três momentos cruciais para a culminação da metamorfose mulher-animal da personagem: Ser vendida pelo pai; A solidão na nova casa e a adaptação aos desconhecidos em sua vida; A descoberta da verdadeira face da Fera.

Pensando nessa ordem, Carter começa a história com a frase, “Meu pai me perdeu para A Fera num jogo de cartas” (Carter, 2017, p. 89), e assim como a menina, o personagem principal não tem nome, ele é descrito e chamado apenas por “A Fera”. Logo, somos apresentados a uma bestialidade e metamorfose desde a primeira linha, um homem descrito como um ser mais-que-humano e uma personagem vista apenas como uma mercadoria. Diferente da Bela conhecida dos contos de fadas, a personagem da escritora britânica demonstra descontentamento desde o início com o seu pai, que nunca a considerou como alguém.

Chamada apenas como *Che Bella*, a protagonista descreve os tormentos de viver com um homem alcoólatra e viciado em cartas, “Que fardo todas aquelas posses deviam ser para ele, porque ele ri como se de alegria enquanto se transforma num mendigo; parece arder de desejo de doar tudo para A Fera” (Carter, 2017, p. 90). Como também, o culpado pela morte da mãe, “Minha mãe não floresceu por muito tempo; trocada por seu dote com um rebento tão fútil da nobreza russa que ela logo morreu, de tanto que ele jogava, metia-se com prostitutas e dava demonstrações agoniantes de arrependimento” (Carter, 2017, p. 91).

¹A primeira versão foi escrita pela francesa Madame de Villeneuve (1685-1755) e publicada anonimamente em 1740 no livro de contos *La jeune américaine et les contes Marins*. Essa versão conta com cerca de 200 páginas.

Ser vendida foi o último golpe, e mesmo estando em uma situação vulnerável devido ao egoísmo e irresponsabilidade do seu pai, ela resiste. Isso fica claro quando conhecemos A Fera, percebemos pela visão da jovem o quanto é repugnante, e ela desdenha,

Há uma bruta falta de jeito no seu corpo, *que se assemelha ao de um gigante atrapalhado*; e ele tem um estranho ar de autoimposto controle, como se travasse uma batalha consigo mesmo para permanecer na posição vertical *quando preferia mil vezes cair de quatro*. Ele põe as nossas aspirações humanas para o divino tristemente de lado, *pobre coitado*. *A Fera não é muito diferente de qualquer outro homem*, embora ele use uma máscara com o belo rosto de um homem pintado. Ah sim, um belo rosto; mas com demasiada simetria nas feições para ser inteiramente humano: um perfil de sua máscara é a imagem espelhada do outro, perfeito demais, *estranho* [...]. *E luvas de pele de cabrito tão grandes e desajeitadas* que não parece haver mãos por baixo (Carter, 2017, p. 92, grifo nosso).

O jogo passa, o pai perde a aposta e as rosas brancas deixadas pela Fera, em uma tentativa de amenização, são esmagadas pela jovem, “como se receber flores de presente fosse capaz de fazer uma mulher aceitar qualquer humilhação” (Carter, 2017, p. 95), nem todas as características animais descritas acima fariam a mulher dar para trás, “meu rancor era afiado como um caco de vidro” (Carter, 2017. p. 96)”. Diferente do esperado, não é comum nos contos de fadas que a protagonista demonstre raiva, é preciso que ela aceite a estranheza do seu noivo-animal² e não questione.

Na narrativa a autora faz o sentido contrário, observamos uma jovem obrigada a viver com um homem mais animal do que humano e que aponta a morbidez da situação desde o princípio. Neste ponto, podemos interpretar que a própria animosidade da mulher estava “aflorando”, ela se volta para o seu instinto de sobrevivência e através do “selvagem” – diferente do demonstrado pela Fera – luta de volta.

Nesse contexto, de acordo com Loreley Garcia (2009, p. 12), “a definição da natureza como selvagem, incontrolável, ameaçadora, responsável pelos desastres “naturais”; foi associada ao caráter supostamente “emocional” arbitrariamente imputado às mulheres em oposição e contraste à “racionalidade” masculina.”, por muitos anos esse lado “animalesco” foi considerado parte vital das mulheres, era uma forma de poder e conexão com a terra, entretanto — como visto na narrativa de Colasanti —, com o tempo

² Para Bettelheim (2022), em alguns contos de fadas o noivo-animal é aquele personagem que possui seu lado Fera e que se transforma em humano.

o corpo e o comportamento feminino passaram a ser controlados por homens, que consideravam a mulher e a natureza propriedade. Além disso,

A Terra sempre esteve simbolicamente conectada ao corpo feminino, produtor de vida. Todavia, com o desenvolvimento da agricultura do arado e a escravidão, a relação mulher/natureza adquiriu outro caráter. Embora sejam dois suportes dos quais os homens dependem, mulher e natureza tornaram-se “coisa” a ser dominada através da coerção (Garcia, 2009, p. 12).

O “homem-tigre”³ tenta a todo custo mascarar sua aparência animal, ao contrário da personagem feminina, que desde pequena buscou seu lado selvagem como parte de sua própria natureza, “pois eu era uma coisinha selvagem e ela não conseguia me domar ou subjugar com o franzir da testa ou com uma colher de geleia como suborno” (Carter, 2017, p. 96) e que a seguem até mais tarde, quando se vê diante da Fera, “Soltei uma gargalhada estridente; nenhuma mocinha ri desse jeito!, minha velha ama costumava me repreender” (Carter, 2017, p. 100), por isso a necessidade de “coisa” a ser domada. Voltando a narrativa, observamos a dificuldade da jovem em se ver sozinha após ser perdida no jogo. A personagem chega em um ambiente solitário, hostil e longe de tudo, com mobílias cobertas com lençóis, janelas e portas quebradas, quadros fora de enquadramento, o dinheiro da Fera comprou a solidão e um lugar totalmente desabitado.

A inquietação de trocar uma jaula por outra a mantinha em alerta, à vista disso, assim que é “convidada” para caçar e andar a cavalo, não facilita, “permiti vesti-la como se estivesse relutante, embora estivesse *quase louca de vontade de sair ao ar livre, para longe daquele palácio imortal*, mesmo em tal companhia.” (Carter, 2017, p. 106, grifo nosso). Assim, durante todas as negociações a Bela carteriana continua fiel à sua natureza impulsiva, faz até mesmo a própria Fera chorar⁴, quebrando qualquer expectativa de uma protagonista dócil e complacente.

Nesse sentido, conforme Cohen (2000, p. 35) afirma, “a mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma *Weird Sister*, uma Lilith [...]”, por essa razão, além da sua “relação” turbulenta com o Milord como forma

³ De acordo com a história escrita por Angela Carter, o “homem-tigre” era uma figura criada para espantar crianças desobedientes. “Se você não parar de incomodar as criadas, minha bela, o homem-tigre” vai vir e levá-la embora. Eles o trouxeram da Sumatra, nas Índias, ela disse; suas partes posteriores eram todas peludas e só na cabeça e na parte superior do corpo ele se assemelhava a um homem.” (Carter, 2017, p. 96)

⁴ Nas duas vezes da qual recusou despir-se para a Fera.

de resistência, é possível apontar a conexão da jovem com a natureza, ela entendia que ambos eram subjugados, “uma vez que todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem os animais e nem as mulheres eram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais” (Carter, 2017, p. 107), “eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como a negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles” (Carter, 2017, p.107), a personagem sentia que todos ao redor da casa estavam presos A Fera.

Seguindo essa linha de pensamento, para Garcia (2009, p. 12) “Na lei patriarcal, as mulheres, escravos, animais e terras estão simbólica e socialmente ligados entre si. Todos são propriedades e instrumentos de trabalho possuídos e controlados pelo senhor de tudo e todas.”, a protagonista refletia sobre sua própria natureza, “como tinha sido comprada e vendida, como passara de mão em mão [...]” (Carter, 2017, p. 107). É nessa mesma caminhada que chegamos à revelação da verdadeira face da Fera, já que ela se recusava a despir-se para ele, ele iria se despir para ela. “Uma imensa forma felina, amarelo-acastanhada, cujo pelo era coberto com uma geometria selvagem de barras da cor da madeira queimada. Sua cabeça pesada e abobada, tão terrível que tinha que escondê-la.” (Carter, 2017, p.108), é apenas quando o protagonista se revela com a sua verdadeira forma que a protagonista encontra a coragem de fazer o mesmo, “O tigre nunca vai se deitar com o cordeiro; ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. *O cordeiro deve aprender a correr com os tigres*” (Carter, 2017, p. 108, grifo nosso).

De acordo com Viveiros de Castro (1996, p. 117), “A noção de ‘roupa’ é uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, um processo onipresente”, pensando nesta interpretação, a jovem tira todas as suas roupas e revela “senti que estava em liberdade pela primeira vez na vida” (Carter, 2017, p. 110), longe do vício do pai, da solidão do castelo e perto da natureza, ela finalmente se enxergou.

Entretanto, A Fera liberta a protagonista após esse episódio, enchendo o pai de dinheiro e a cobrindo de joias. Mas, a mulher não se reconhecia mais naquela pele humana, “estava tão pouco habituada à minha própria pele que tirar todas as minhas roupas envolveu uma espécie de esfolamento” (Carter, 2017, p.111), ela matou o seu cordeiro para apropriar-se do tigre. É a partir dessa decisão, de ficar, de se libertar, que

tudo ao redor do castelo transforma-se, o criado da narrativa tinha pelos cinzas, a manta na qual estava coberta eram ratos pretos e o próprio castelo ganhou vida.

A “Bela” se despede de sua pele humana, encontra A Fera em sua forma real e se aproxima. O homem, agora tigre, começa a lamber todo o seu corpo, “Ele vai arrancar minha pele com a língua” (Carter, 2017, p. 114),

E a cada vez que passava a língua ele arrancava, camada após camada de pele, todas as peles de uma vida no mundo, e deixava no lugar uma pátina nascente de peles brilhantes. Meus brincos se transformaram novamente em água e escorreram pelos meus ombros; sacudi as gotas de cima da minha pelagem tão bonita (Carter, 2017, p. 114).

Durante toda a sua vida a jovem sempre pertenceu a alguém, o seu dinheiro nunca foi de fato seu, a sua vida sempre seguiu os vícios do pai. Podemos interpretar que a metamorfose não acontece apenas na transformação em si, mas também no papel que a menina desempenhou a vida toda e que agora, pôde finalmente livrar-se da encenação. Segundo os estudos de Camila Batista (2016), a decisão de Angela Carter pela metamorfose se dá pois,

A metamorfose da jovem, tematiza a desconstrução da personagem tradicional diante de uma nova construção da mesma, em que a ideologia marcada na narrativa de antes já não serve para satisfazer as bases [...]. Pensemos que, na reescrita de Carter, a metamorfose espelha a identidade fragmentada que apresentada na modernidade, devido às transformações sociais, políticas, culturais, entre outros, não enxergamos a mulher de antes na mulher de hoje (Batista, 2016, p. 122).

A protagonista afasta-se do final conhecido, já que não quer esperar ou transformar A Fera, *ela* deseja a transformação e a liberdade. No conto de Carter nenhuma Fera vira príncipe, pelo contrário, a princesa vira Fera e aprende a não só correr com os tigres, mas a se tornar um. Conseguimos analisar como a jovem “flertou” com sua mulher-animal durante toda a vida, com a inquietação, o riso alto, o comportamento não podado, no fim, ela utiliza da metamorfose para finalmente encontrar a saída da jaula.

Em suma, pensando nas análises e reflexões apresentadas nos contos de Carter e Colasanti acerca da metamorfose e da mulher-animal, é possível perceber que as autoras utilizam a transformação de maneiras distintas, em situações diferentes, mas com um mesmo propósito, a liberdade e o desejo das protagonistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fada, histórias que ficam sob o guarda-chuva da infância, apresentam diferentes versões ao longo dos anos, mudando conforme os autores e a realidade em que estão sendo publicados. Enquanto escritoras contemporâneas, Angela Carter e Marina Colasanti utilizam dessas narrativas consagradas para construir suas próprias versões, apresentando aos leitores personagens, enredo e características que instigam e inspiram. Além disso, a interpretação da metamorfose representada nos contos escolhidos, assim como a coragem, coloca uma nova camada em cima de estereótipos de protagonistas já conhecidas.

A metamorfose é um processo de renascimento do ser, é a morte do antigo eu para o outro, se concilia na manifestação do inconsciente, na própria libertação do ser (Chevalier, Gheerbrant, 2008, p. 608). Os corpos femininos seguem até hoje aprisionados nas garras de concepções patriarcais, por isso a metamorfose, especialmente a mulher-animal, desperta a estranheza mas também a compreensão, é uma forma de libertação, de um antigo eu para outro completamente novo.

Em suma, os contos de fadas, escritos por mulheres e interpretados a partir de uma visão feminista, apresentam novas modelagens para roupas vestidas pelas mesmas personagens e usadas em direção a um mesmo destino. Angela Carter e Marina Colasanti despertam a Bela que queria correr com a Fera e a princesa que nunca quis permanecer no castelo, por meio da metamorfose as protagonistas encontram a liberdade que lhes fora retirado desde o princípio.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Mêrivania Rocha. Metamorfose, alteridade e identidade nas narrativas do Circum-Roraima: a história do Timbó?. In: *XIV Congresso Linguagens e Identidades Amazônicas*: Caderno de Resumos. Rio Branco: Nepan Editora, 2020. p. 103-104.

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio. *Corpo que se (des) constrói*: a metamorfose em “A companhia dos lobos” de Angela Carter. Universidade Federal de Goiás–Regional Catalão 18 a 20 de maio de 2016: 112.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CARTER, Angela. *A Câmara Sangrenta*. Título original: The Bloody Chamber. Tradução: Adriana Lisboa. 1.ed. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Vários tradutores. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006.

DENOVAC, Adriano. A natureza é a igreja de Satã: e o feminino que nos olha por entre no filme Anticristo de Lars Von Trier. In: *Cinema e Corpo*. Soraia Chung Saura & Ana Cristina Zimmermann (orgs.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Editora Laços, 2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Tradução: Waldéa Barcellos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica Literária Feminista: uma trajetória*. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2016. v. 1. 432p.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminist Literary Utopias*. Florianópolis, SC: Palotti, 1998. 86p.

GARCIA, Loreley Gomes. *A Relação Mulher e Natureza: laços e nós enredados na teia da vida*. Gaia Scientia (UFPB), v. 3, p. 13-21, 2009.

MELO, Alyne Maria da Silva; MONTEIRO, Rita de Cássia Fernandes. Perfeito é feito até o fim: a simbologia do cisne negro no conto Por duas asas de veludo de Marina Colasanti. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 22, n. 01, p. 198-215, 2023.

ORTNER, Sherry Beth. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?. Tradução: Cila Ankier e Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel *et al.* (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017 [1974]. p. 91-123.

SANTOS, Carmem Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. 64p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SILVA, Edilane Ferreira da. A (re)visão dos contos de fadas de Marina Colasanti. *Estudos Linguísticos e Literários*, v. 1, p. 124-136, 2018.

SILVA, Edilane Ferreira da. *Quem tem medo do essencialismo?: o ecofeminismo estratégico dos contos de fadas de Marina Colasanti*. 2021. 161 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Mana, 2 (2), pp.115-144. Rio de Janeiro, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO. *Eduardo Viveiros de Castro: Entrevistas*. Sztutman, Renato (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 30/08/2024

Aceito em: 30/02/2025

Alyne Maria da Silva Melo: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE), Universidade Federal de Campina Grande- Paraíba.

Tássia Tavares de Oliveira: doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora de Literatura na Unidade Acadêmica de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande- Paraíba.

A confirmação do poeta Oswaldo de Camargo em *30 poemas de um negro brasileiro*

*Confirmation of the poet Oswaldo de Camargo in 30 poemas de
um negro brasileiro*

Ricardo Silva Ramos de Souza
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
risoatellie@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5895-6046>

CAMARGO, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Nos últimos anos, a editora Companhia das Letras começou a publicar obras literárias de nomes históricos entre as autorias negras brasileiras, casos de Carlos de Assumpção (1927), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Cuti (1951) e Oswaldo de Camargo (1936). Para Carolina, criou-se até um conselho editorial formado por sua filha, Vera Eunice, a escritora e crítica literária Conceição Evaristo, entre outras pesquisadoras de sua obra. Já Oswaldo de Camargo foi contemplado, até o momento, com três obras: *O carro do êxito: contos* (2021), a novela *A descoberta do frio* (2022) e *30 poemas de um negro brasileiro*, este objeto desta resenha.

Todos esses autores, com o devido mérito e a relevância de suas obras para a Literatura Brasileira, merecem constar no catálogo da editora de maior sucesso comercial do país. A respeito de Oswaldo de Camargo, o autor possui uma longa trajetória literária iniciada em 1959 com o livro de poesia *Um homem tenta ser anjo*, quando já estava envolvido com a Associação Cultural do Negro (ACN), instituição do movimento negro paulistano com militantes que atuavam desde as décadas de 1920-1930, como José Correia Leite. Mais à frente, Camargo se juntaria a jovens escritores negros no final dos anos 1970, sendo respeitado por sua experiência, conhecimento cultural, militância, erudição e de ideias para a elaboração de uma vertente literária brasileira considerando o

ponto de vista negro. Nesse período, participa do primeiro volume da série *Cadernos Negros* (1978), do surgimento do Quilombhoje Literatura, seus poemas integram antologias de poesia negra brasileira e, desde a década de 2010, publica livros de diferentes gêneros literários, como poesia, novela e autobiografia, e se consagrando como pesquisador, ensaísta e crítico literário com ênfase nas autorias negras brasileiras e sua relação com a imprensa e o associativismo negros. Trabalhou como revisor, redator e editor, desde jornais do grupo *O Estado de São Paulo* a impressos da imprensa negra, principalmente os vinculados à Associação Cultural do Negro, onde foi, apesar de sua juventude, um quadro importante para a instituição durante os anos 1950-1960, exercendo diversas funções ligadas a essas publicações.

30 poemas de um negro brasileiro, publicado pela Companhia das Letras em 2022, reproduz na íntegra *15 poemas negros*, seu segundo livro de poesia, e inclui mais quinze poemas recolhidos de *O Estranho* (1984) e de *Luz & breu: antologia poética 1958-2017*. O livro *15 poemas negros* foi editado pela Associação Cultural do Negro em 1961 como terceiro volume da “Série Cultura Negra”, originalmente chamada “Cadernos de Cultura da ACN - Série Cultura Negra”. Na época, o livro alcançou alguma repercussão para além do reduzido ciclo de militância negra devido ao prefácio do sociólogo Florestan Fernandes, então frequentador dos eventos comemorativos da ACN (Camargo, 2022, p. 28).

Qual seria a importância de uma reedição ampliada de *15 poemas negros*, agora em uma nova obra intitulada *30 poemas de um negro brasileiro*? Primeiro, pelo seu valor histórico, de uma obra rara, sob a chancela da Associação Cultural do Negro e fora de catálogo desde 1961, com alguns poucos poemas circulando em antologias, além de conter o prefácio de Fernandes. Segundo, possibilitar o contato com mais 15 poemas de Camargo incluídos no livro *O Estranho* e de poemas integrantes da série *Cadernos Negros*. Terceiro, talvez o grande trunfo da edição atual, uma “Carta a Florestan Fernandes”, de autoria do poeta, relatando com humildade, sensibilidade, reverência e aproveitando-se da distância temporal para resgatar as memórias iniciais com o sociólogo, comentando o prefácio da primeira edição e fazendo confidências sobre aquele livro e de sua vida particular, com foco nas incertezas de um jovem ainda inseguro com a sua produção. Trata-se de uma carta que se configura como importante documento para pesquisadoras/res da obra camarguiana e do movimento negro, especialmente da ACN.

Em *15 poemas negros*, Camargo reitera a condição do sujeito lírico com a sua subjetividade negra e traz, segundo o poeta, “as marcas do que eu captava da alma da Associação” (Camargo, 2022, p. 30). Já nesse novo livro, o título *30 poemas de um negro brasileiro* acrescenta a dupla condição de ser negro e brasileiro, o que pode ser, em muitos momentos, condições inconciliáveis em razão do racismo e do que as classes dominantes projetam para a identidade do país, em que a mestiçagem é sedimentada no ideal de embranquecimento, conforme Munanga (2008), mas que remete, principalmente, à dupla consciência de W. E. B. Du Bois, formulada no início do século XX, quando demonstra a inquietação do cidadão de ser negro e americano, drama ampliado para a diáspora negra nas Américas:

É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a sentir sua duplicidade – americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroe. A história do negro americano é a história desta luta [...]. Ele simplesmente deseja que alguém possa ser ao mesmo tempo Negro e americano sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus camaradas, sem ter as portas da Oportunidade brutalmente batidas na cara (Du Bois, 1999, p. 54).

O sujeito lírico de Camargo vivencia esse conflito de forma intensa e angustiante nos quinze poemas da edição original. Para tanto, o poeta busca a chave para amenizar a inquietação do sujeito lírico que é, por conseguinte, a inquietação da pessoa negra consciente de sua condição racial em uma sociedade projetada para o sucesso do homem branco e da mulher branca. Nesse sentido, as portas da Oportunidade, citadas por Du Bois, são restritas, e cabe aqui o diagnóstico de Frantz Fanon (2008) a respeito da desalienação do negro a partir da sociogenia, pois esta implica tomada de consciência de sua condição histórica, econômica e social.

Nessa perspectiva, a poesia de Camargo vai se concentrar em recursos metafóricos, como o grito e o contraste entre dia e noite, identificando-se com esta (Fillipo, 2007); os diferentes questionamentos sobre a existência do sujeito lírico cindido entre a cultura ocidental, a sua herança africana e pele negra em um mundo projetado para o grupo racial dominante; o apoio na espiritualidade católica para confortar o ser; o uso constante de anáforas para valer-se da repetição como forma de reiterar formulações de

seu pensamento; e o uso vário de reticências, que ajudam a deixar em aberto as reflexões propostas pelos poemas.

Assim, a abertura do livro com “Canção amarga” evidencia o conflito do sujeito lírico a partir de seu corpo negro nesse poema-devir:

Eu venho vindo, ainda não cheguei...
Mas vive aqui meu velho pensamento,
que se adiantou, enquanto demorei...

Na mornidão de um solo bem crestado
(é o território estreito de meu corpo) [...]

E, preso ao ser que sou, soluço e babo,
na terra preta de meu corpo amargo...
Porém na hora exata cantarei...
Eu venho vindo, ainda não cheguei... (Camargo, 2022, p. 41)

“Canção amarga” traz uma leitura potencializada pelo ritmo circular da repetição do verso que inicia e encerra o poema. A indeterminação dos verbos que indicam movimento e tempo reforçam o drama desse sujeito lírico negro em sua introspecção, instigando leitores/as a questionar de onde vem e aonde quer chegar, mas isto se trata de um movimento da consciência negra, o qual o sujeito lírico está ciente de que virá, “Porém na hora exata cantarei...”.

Essa relação corpo-consciência vai se repetir com outras imagens dramáticas em “Grito de angústia”, este o mais celebrado poema de Oswald de Camargo quando recitado na Associação Cultural do Negro:

Dê-me a mão.
Meu coração pode mover o mundo
com uma pulsação...
Eu tenho dentro em mim anseio e glória
que roubaram a meus pais. [...]

Eu conheço um grito de angústia,
e eu posso escrever este grito de angústia,
e eu posso berrar este grito de angústia,
quer ouvir?
“Sou um negro, Senhor, sou um... negro!” (Camargo, 2022, p. 67-68)

Em “Grito de angústia” revela-se um recurso comum na poesia de Camargo, no qual o poema parte de uma situação individual para tratar de um problema da coletividade negra com o uso de imagens sofisticadas. Do acolhimento e solidariedade do verso inicial,

curto e carregado de suspense, pois não se sabe qual a intenção do sujeito lírico, parte-se para uma afirmação surreal que demonstra a força de vontade de mudança: “Meu coração pode mover o mundo/ com uma pulsação...”. Essa mudança está relacionada com o histórico de injustiças sofrido pela população negra brasileira. A tormenta do que foi tirado, os seus valores enquanto pertencente ao grupo racial negro, são as angústias do poeta. Por isso, não dá mais para ficar calado, pois o sujeito lírico quer ser por inteiro, rompendo as estruturas sociais que causam esse conflito e criam dificuldades devido à sua cor (Fanon, 2008). Daí, ele utiliza uma gradação que começa na sua subjetividade, o conhecer, e parte para a sua comunicação, os atos de escrever e de berrar o seu “grito de angústia”: “Sou um negro, Senhor, sou um... negro!” (Camargo, 2022, p. 68). Com isso, o sujeito lírico segue a afirmação fanoniana (2008) de restituir ao outro a sua realidade humana, de transformação da certeza subjetiva em verdade objetiva, na busca de um mundo com um novo humanismo, de reconhecimentos recíprocos entre brancos e negros.

Já no poema “Meu grito”, o sujeito lírico procura se voltar para a sua herança africana, dispersa em sua memória, quase um território desconhecido (Fillipo, 2007), negada na história do Brasil por estereótipos e preconceitos. Mais uma vez, o conflito entre a cultura que se deseja no Brasil, vinculada à Europa, e o pertencimento do sujeito lírico à sua raça:

[...] Meu grito é um espasmo que me esmaga,
há um punhal vibrando em mim, rasgando
meu pobre coração que hesita
entre erguer ou calar a voz aflita:
Ó África! Ó África!

Meu grito é sem cor, é um grito seco,
é verdadeiro e triste...
Meu Deus, por que é que existo sem mensagem,
a não ser essa voz que me constrange,
sem eco, sem lineios, desabrida?
Senhor! Jesus! Cristo!
Por que é que grito? (Camargo, 2022, p. 43)

Este poema está próximo das idealizações do continente africano presentes na poesia do Harlem Renaissance, como em “O Negro fala dos rios”, de Langston Hughes. Assim, Camargo não africaniza sua poesia com religiões, vocábulos e ritmos de origens africanos como utilizados pelo negrismo, vertente do modernismo brasileiro, mas demonstra o seu conflito existencial ao mencionar algo que pouco conhece: a sua origem;

busca uma África distante, desconhecida, recorrendo à sua fé católica para procurar respostas às suas tormentas.

Dentre os outros quinze poemas selecionados, destaque para “Em maio”, poema lançado no volume de estreia da série *Cadernos Negros* em 1978. Neste poema, diante da efemeridade dos noventa anos da abolição da escravatura no Brasil, o sujeito lírico propõe a revisão histórica do 13 de maio de 1888 e traz outro ponto de vista para a protagonista registrada pela história oficial, mostrando o descompasso com a celebração oficial e a situação de abandono de maior parte da população negra brasileira:

[...] Em maio uma tal senhora Liberdade se alvoroça,
e desce às praças das bocas entreabertas
e começa:
"Outrora, nas senzalas, os senhores..."
Mas a Liberdade que desce à praça
nos meados de maio,
pedindo rumores,
É uma senhora esquelética, seca, desvalida
e nada sabe de nossa vida. [...] (Camargo, 2022, p. 111)

Neste poema há uma mudança na escrita do poeta, pois, ao participar de um coletivo literário negro, o poema revela uma linguagem mais incisiva, diferindo dos quinze poemas iniciais. Embora aqueles poemas demonstrassem problemas comuns à população negra, a sua forma direcionava-se para a subjetividade do indivíduo, dos seus conflitos internos e espirituais, e a linguagem era mais branda. Com a geração surgida em *Cadernos Negros*, poetas como Cuti, Jamu Minka, Miriam Alves, entre outros, aparece, de fato, uma dicção mais próxima da Negritude francesa, movimento político e cultural iniciado na década de 1930, de enfrentamento ao racismo, de valorização da autoestima de negras e negros, entre muitos outros assuntos relacionados à experiência da população negra brasileira e da diáspora negra.

Após a leitura desse livro, destaca-se a importância de reedições de obras de autorias negras do passado, algo raro no mercado editorial brasileiro, principalmente dessa geração que surgiu em torno da Associação Cultural do Negro. Por fim, revisitar parte dos mais de sessenta anos de vida literária de Oswaldo de Camargo, proporcionado pela publicação de *30 poemas de um negro brasileiro*, auxilia na compreensão dos dilemas e desafios das autorias negras brasileiras para desenvolver uma literatura focalizada no ativismo negro, na luta contra o racismo e no pertencimento a uma

identidade negra e brasileira. Porém, em nenhum momento se entrega a imagens fáceis ou militantes, construindo um caminho de depuração da palavra, reinventando a linguagem para exercitar o desafio de assumir sua identidade, sem negar as contribuições do mundo ocidental branco para a formação de seu ser.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução: Heloísa Toller Gomes. 1. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

FILIPPO, Thiara Vasconcelos de. *Imagens poéticas: o negro, a África e a noite na literatura de Oswald de Camargo*. 2007. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Recebido em: 27/01/2025

Aceito em: 17/03/2025

Ricardo Silva Ramos de Souza: Doutorando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Relações Étnico-Raciais pelo Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ. Graduado em Letras pela Universidade Estácio de Sá/RJ.

breve ato de descascar laranjas e a coragem de se reconhecer na finitude

breve ato de descascar laranjas and the courage of recognizing our own finitude

Milena Martins Moura

Universidade Federal Fluminense (UFF)

milenamartinstradutora@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9034-8558>

GARCIA, Bianca Monteiro. *breve ato de descascar laranjas*. Rio de Janeiro: Macabéa Edições/ 7Letras, 2023.

breve ato de descascar laranjas, livro de estreia de Bianca Monteiro Garcia pelas editoras Macabéa Edições e 7Letras, é uma obra que abraça a diversidade temática, mergulhando, no entanto, em todos os eixos trabalhados, numa perspectiva pessoal que aponta para questões universais da existência humana, a qual é aqui exposta como indissociável da dor.

Seria impossível tratar a poética deste livro sob uma perspectiva meramente analítica, já que, pela palavra, sempre permeada de referências claras à vida da autora, atinge-se um ápice de emoção que chega a todos os leitores, vivam eles ou não realidade semelhante. *breve ato de descascar laranjas* é um livro no qual não se mergulha sem deixar um pouco de si e umas lágrimas demoradas. Em uma força poética que usa o luto, a melancolia da perda e dores fortes e irremediáveis advindas desse processo como fomento poético, Bianca trabalha temas universais por uma perspectiva própria que, justamente por estar ao rés do chão, sem grandiosidades rebuscadas, chega a cada leitor com a mesma força, independentemente de seus contextos diferentes de vida.

Um breve ato de enfiar o dedo nas feridas mais dolorosas da existência humana e expô-las a céu aberto, para que se expurguem pela dor, mas tudo isso com o sublime da poesia e uma genialidade ímpar na sua geração.

Alguns aspectos fazem do livro um artefato especial, não apenas por seu conteúdo, mas também pelo objeto físico: produzido na técnica de cianotipia, processo de impressão fotográfica em tons de azul, o livro traz fotografias do acervo pessoal de Bianca, demonstrando caráter autobiográfico forte. Curiosamente, é justo essa técnica que faz com que os rostos de personagens como o pai e a avó, tão essenciais a essa obra, sejam borrados e pouco visíveis, o que é por si bastante simbólico, deixando uma névoa sobre a realidade da corporeidade daqueles que se foram.

Nesse ensejo, o azul auxilia inclusive na ironia contradizente do título, no qual o elemento “laranja” se destaca: a fruta laranja, que o pai usa para ensinar à filha o movimento de rotação da Terra em um dos poemas, mas também a cor laranja, que é o oposto do azul no espectro cromático.

Reforçando um caráter autobiográfico bastante caro à construção dessa obra, muitas referências à cultura apreciada por Bianca, como músicas, filmes e poemas de outros autores, aparecem ao longo do livro, havendo inclusive, ao final da obra, uma seção chamada “nota da autora”, na qual tais referências são explicitadas. Essa escolha editorial é mais um passo de aproximação entre os sujeitos que escreveu e que está lendo.

breve ato de descascar laranjas se divide em quatro partes, simbólicas pela interdisciplinaridade com as ciências naturais, o que poderia dar ao leitor uma sensação de distanciamento e frieza, remetendo às chamadas “ciências duras”; mas simbólica também por ser justamente essa referência a que mais se aproxima do afeto paterno, dessa lembrança de pai que, no luto, deixa de ser presença física e passa a presença psíquica, suscitando o apego a lembranças fundantes. São elas: “descontinuidade de mohorovicic”, que trata do luto pela perda precoce do pai; “crosta”, que trata do luto pela perda da avó; “manto”, que trata de um período de internação em uma instituição psiquiátrica; e “núcleo”, que trata do isolamento pandêmico.

Todas essas seções fazem menção à constituição geológica do planeta Terra: descontinuidade de mohorovicic diz respeito à fronteira que separa a crosta terrestre do manto, sendo as demais partes cada uma mais profunda, até chegarmos ao núcleo.

A parte chamada “crosta” pode estabelecer uma dupla leitura: tanto a crosta terrestre quanto uma referência à pele idosa da avó em processo de morte. É importante frisar a presença do corpo ao longo de todo o livro: um corpo que pode ser a lembrança de quem morreu quando ainda se encontrava em vida, um corpo morto, o corpo do sujeito enlutado, corpos considerados divergentes socialmente pela dimensão da neuronormatividade, o corpo encarcerado. Assim, as partes do livro também podem fazer menção ao aprofundamento das dores e do luto nesse corpo que escreve, bem como à tentativa de chegar ao cerne do processo de lidar com a perda irreversível de um ente amado.

A parte chamada “manto” também pode ensejar uma leitura múltipla: o manto terrestre, mas também o manto como espaço seguro sob o qual se protege o sujeito divergente para não perder sua identidade quando da tentativa de adequação à neuronormatividade; o manto de uma pretensa sanidade-padrão que deseja ser imposta a esse sujeito; ou mesmo o manto de uma loucura que seria vista socialmente como incapacitante em vez de potencializadora.

Já em “núcleo” chega-se ao tempo presente da escrita do livro: o isolamento social. A poeta sai do isolamento na instituição para o isolamento doméstico provocado pela pandemia da Covid-19. Nessa parte, encontramos poemas que remetem à intimidade e autognose, o que coaduna bem com o termo que a nomeia.

breve ato dá imenso destaque à temática do luto, permeada não apenas pelas perdas de pessoas queridas, mas também da liberdade e do controle sobre o estado de coisas. O luto como privação remete à dimensão da ausência em todos esses casos.

No entanto, quando falamos sobre o luto em *breve ato*, não estamos falando da representação do corpo morto, paralisado e inerte, que vai ser obliterado pelo processo de apagamento que a morte enseja. Falamos, sim, desse corpo como lembrança da criatura viva que ele foi. Assim, o pai morto é rememorado em diversas ocasiões emblemáticas, inclusive no poema já citado, no qual o foco principal é o *movimento* de virar a laranja. O movimento, algo que é da esfera da vida, já que se mover é negar a paralisia irremediável da morte.

A dimensão da lembrança pode ser vista como mecanismo de *coping* para uma ausência perpétua, colocando o corpo já obliterado na condição de retorno à existência. Pode ser também percebida como maneira de lidar com a perspectiva do próprio

perecimento, pois existir como criatura viva é justamente estar em processo de morte e consequente apagamento. Rememorar a criatura que partiu é forma de manter sua memória, que é uma manutenção da sua presença, prova de que aquele ser existiu – algo que nós próprios esperamos daqueles que nos sobreviverem, para que mantenham, ainda que por tempo limitado, nossa memória.

Essa dimensão se mostra não apenas na lembrança do corpo que partiu, mas em se citarem seus pertences: a casa, eventos de sua vida anteriormente ao nascimento daquela que lembra (ou seja, uma memória de contação, não de vivência), além, é claro, das fotografias que aparecem ao longo do livro, as quais dão ao leitor um rosto e um corpo para esses sujeitos que estão sendo lembrados, bem como uma contextualização para sua presença no mundo e no livro. Por causa da aplicação da cianotipia, as fotografias, como já dito, ficam pouco inteligíveis, deixando aí um espaço não preenchido completamente – uma figura que não é completa.

Outra característica importante de *breve ato* é a constante menção ao silêncio, um silêncio que não apenas permeia o vazio deixado aos vivos pela ocasião de uma morte, mas também o silêncio daquele corpo morto que não mais fala ou se move e, consequentemente, não pode mais estar nos locais pelos quais passou em vida e marcar ali a sua materialidade sonora, deixando casa, quarto, carro que foram seus silenciados pela sua inexistência.

Diferentes processos de morte aparecem no livro. Enquanto a perda do pai é repentina, o que pode ser sentido no teor dos poemas da primeira parte (um luto enfático e que parece ainda tentar se ajustar à nova condição), na segunda parte a morte da avó é lenta e dolorosa para todos os envolvidos, mas não surpreende, o que parece oferecer tempo para o enfrentamento se dar quando do momento do óbito.

E aqui frisamos que, apesar de haver um momento datado de óbito, a morte é um processo que se inicia no nascimento: dadas possíveis diferenças, a morte é o processo de degradação do corpo que o leva ao não funcionamento total, momento do óbito, e à completa obliteração pela decomposição. O luto é uma dimensão que acompanha os últimos momentos desse processo como forma de adequação ao espaço deixado pela recente inexistência de um sujeito que estava ali antes e não vai estar nunca mais. O luto é o enfrentamento à ausência mais extrema.

Também acessamos, de maneira muito enfática na terceira parte de *breve ato*, a dimensão do corpo: corpos vivos, porém considerados desajustados socialmente. Corpos privados de liberdade e desautorizados de si, os quais, para recuperarem seu status de sujeito autônomo, precisam de cura, a qual, por sua vez, apenas virá pela intervenção de outrem (outros sujeitos, com outros corpos, esses sim vistos como adequados ao convívio social – daí também a dimensão da privação de liberdade).

Essa parte coloca em embate a sanidade vs. a loucura numa arena em que o sujeito dito louco consegue discernir o desajuste dos sujeitos ditos sãos. Percebe-se uma voz que se agarra a tudo aquilo que lhe representa para manter-se em si mesma, na sua identidade como criatura humana, criativa e com uma personalidade e uma potência próprias, um modo próprio de existir no mundo. Assim, de certa forma, esse sujeito, que deveria ser corrigido para retomar a sanidade, busca justamente manter-se são pela negação do ajuste que lhe desejam impor.

No todo do livro, o mergulho corajoso que Bianca faz traz à tona toda uma bagunça emocional que é de todo sujeito vivo, aquele cujo único futuro é morrer.

Recebido em: /01/2024

Aceito em: 12/04/2024

Milena Martins Moura: bacharel em Letras e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É editora da revista *cassandra* e da Macabéa Edições.

Do Pulp Ao Ex-Sistere Metafísico: *Búfalos Selvagens*, De Ana Paula Maia

*From pulp to metaphysical ex-sistere:
Búfalos Selvagens, by Ana Paula Maia*

Rodrigo Fonte

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

r.jill@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0961-4028>

MAIA, Ana Paula. *Búfalos selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

Já virou lugar comum mencionar, nos estudos acerca da ficção de Ana Paula Maia, as malhas da brutalidade, da violência, do desamparo social a partir das quais seus personagens são constituídos. Que a linguagem dos textos é seca, objetiva, coloquial, marcada por uma expressividade quase cinematográfica, demonstrando em perspectiva tais traços dos personagens, também é insistentemente repetido. Ao que parece, não temos como desviar dessa inscrição que, afinal, coloca a autora entre os mais singulares e lidos da literatura brasileira contemporânea.

Os nove livros que compôs até o presente trazem, enfim, a violência como estrutura e componente da narrativa; os homens que encenam verdadeiros dramas trágicos, criaturas em constante exploração sinestésica com o devir-bestial, têm como horizonte apenas a sobrevivência, reduzidos que estão à materialidade mais crua da existência e da subsistência, à medida que tentam alcançar uma espécie de sublimação da selvageria. Entre eles, a morte é, contraditoriamente, banalizada diante da visão apocalíptica da vida – e nessa estranha conjunção das forças da vida e da morte acontecem, desdobradas por passagens comoventes, a fé e a resignação diante das adversidades, bem como a relação fraterna entre os indivíduos masculinos (evidenciando, inclusive, a quase ausência de figuras femininas nas narrativas).

Semelhantes dados nos levam a verificar que Ana Paula Maia “desvela homens apagados aos olhos da sociedade” (Silveira, 2011, p. 192) e ilumina os “anônimos que nossas vistas não percebem ou se esquecem de enxergar” (Silveira, 2011, p. 192). São eles os abatedores de animais, os lixeiros, os desentupidores de esgoto, os coletores dos cadáveres acidentados nas estradas, os mineiros – criaturas que lidam, de acordo com a autora na apresentação do seu livro *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos* (2009), com “toda imundície de trabalho que nenhum de nós quer fazer” (Maia, 2009, p. 7).

Mesmo urdidos na mais dolorosas das condições de trabalho, esses homens grosseiros conseguem deixar vestígios de sensibilidade – o que nos leva a crer que Ana Paula Maia parece intentar o registro do processo de purificação de alguns deles, como Edgar Wilson, protagonista da maioria dos seus romances e da novela “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”.

No romance *Búfalos selvagens* (2024) acompanhamos precisamente esse momento de diluição da crueza do personagem. Uma vez sobrevivido à catástrofe que por pouco erradicou a vida humana no planeta, Edgar Wilson retorna ao matadouro de Milo, cenário do romance *De gados e homens* (2013), para experienciar a reconstrução da sua própria realidade, bem como do mundo nos parâmetros em que ele e seus amigos, Bronco Gil e Tomás, o compreendem. Dessa vez criando e abatendo búfalos, os três confrontam tramas que envolvem misticismo e assassinato vindos do misterioso Circo das Revelações com o qual compartilham o terreno do matadouro.

Em uma disposição de eventos beirando o *pulp* e o suspense, *Búfalos selvagens* de alguma forma radicaliza o que Ana Paula Maia vinha produzindo até então. Nesse romance ela perde um pouco da dicção que fez muitos teóricos relacionarem o seu estilo ao do diretor de cinema Quentin Tarantino, fazendo-nos sentir, agora, se quisermos estabelecer conexões em geral nada agregadoras, um pouco da anatomia literária de um Larry McMurtry com doses generosas de sobrenatural.

Ainda que dê continuidade aos livros *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), fechando a chamada “trilogia do fim”, por extensão, graças ao protagonismo de Edgar Wilson, *Búfalos selvagens* também está conectado aos livros *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *Carvão animal* (2011) – que encerra a “saga dos brutos” – e *De gados e homens* (2013) – com este conectado sobretudo pela recuperação do cenário onde a trama se desenvolve.

Em todos, a associação homem-animal está no centro dos eventos; e, como fios que costuram uma grande colcha de retalhos, há a “cisão metafísica entre os homens e os animais” (Ribeiro, 2024, p. 87) – segundo interessante análise de Natália Lima Ribeiro em artigo a propósito da humanização dos animais e da animalização dos humanos em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *De gados e homens*. Nas palavras da pesquisadora, Ana Paula Maia

engendra a presença do animal de maneira visceral e humana, ao mesmo tempo e em ressonância, ao tratar o humano na sua evisceração e animalidade. Ao trazer as vísceras, tanto humanas quanto animais, Maia crava sua literatura no limiar entre o absurdo e a realidade, transplantando para as páginas dos seus livros o universo brutalizado da vida (Ribeiro, 2024, p. 80).

Percebemos assim o interesse da escritora em demonstrar o quanto os animais estão submetidos a uma condição utilitarista, sempre em situação de submissão, justamente para aumentar a carga de brutalidade dos homens. Seria, além disso, uma forma de esses personagens expurgarem toda a sua indignação ressentida. Por outro lado, a ficcionista nos acena com um dado curioso e irônico ao colocar homens e animais vivendo (n)o mesmo problema social, submetidos a um sistema exploratório, de uma opressão capitalista que lança os indivíduos menos favorecidos a uma arena de sobrevivência dentro da qual não cabem movimentos como a reflexão a propósito dos problemas enfrentados e uma consequente revolução – embora haja alguma consciência de classe.

Os operários da morte de Ana Paula Maia, para satisfazer suas necessidades materiais mínimas, são obrigados a produzir bens de consumo que só enriquecem os donos das terras e das minas; estão invariavelmente condicionados ao meio – nisto, um segundo ponto de conexão com os animais. São sujeitos que se creem construtores da própria história (talvez porque se prendem, apenas, às exigências de sobrevivência, sem um vínculo fixo com um padrão), mas na verdade atuam como engrenagem de uma organização política e social que procura dissolver o organismo popular para produzir miséria e manter o lucrativo estado de opressão.

Nesse aspecto, os personagens das sagas de Maia representam os oprimidos proletariados contemporâneos, que parecem não se importar tanto com o lugar para o qual foram designados. Trata-se de homens e mulheres concentrados em concretizar um tipo de experiência social que mimetize, mesmo que de modo canhestro, um estilo de vida

condizente ao de uma parcela da sociedade que disfarça eufemisticamente sua informalidade em pequenos negócios próprios, aos quais alguns chamam de empreendedorismo.

Em *Búfalos selvagens*, por exemplo, Edgar Wilson sai do lugar de mero abatedor de animais e coletor de cadáveres para tornar-se sócio do criadouro de búfalos – negócio projetado por Espartacus, sujeito que usa de meios criminosos para constituir a empresa. No entanto, apesar dessa reviravolta do destino, Edgar Wilson

gosta de ser abatedor. Detesta ser chamado de magarefe. Como um homem de sangue, estar diante de um coração selvagem e pulsante é estar diante do ponto alto da vida. O calor que emana do gado na hora da morte, a pulsação dos batimentos acelerados empurrando o sangue pelas veias, quase provocando um infarto, lhe causa um prazer imenso.

Matar, dentro dos termos legais ou não, é o que sempre moveu Edgar. Talvez por isso a morte ronde seus passos, porque estar perto dele é estar perto das coisas finais. Matar para comer ou para extirpar algum mal não lhe pesa na alma ou na consciência. Seu entendimento é raro e obscuro, assim como seus caminhos; e invisíveis são suas intenções, assim como o vento que assola sem se revelar (Maia, 2024, p. 73).

Auscultar emocionalmente as pulsações dos irracionais faz de Edgar Wilson um potencial profanador do *status quo* estabelecido pelos donos dos animais a serem abatidos. É como se a cisão entre homens e animais, necessária ao sucesso capitalista, fosse constantemente ameaçada por ele. Na verdade “Edgar Wilson só gostaria de algum tempo de paz, mas o tempo de matar e de morrer é prolongado e o fim nunca termina. Todo dia, as horas de trevas avançam em direção à luz, porém, essa luz é cada vez mais mirrada e inútil” (Maia, 2024, p. 102).

Vontade de sossego é a razão pela qual julgamos coerente o vínculo, em termos simbólicos, entre os homens e os animais em toda trajetória literária de Maia. Na interação harmoniosa dos contrários ambas as categorias procedem o padrão quase melodramático da negação do exercício da liberdade; porcos, bois ou búfalos representam, em última instância, a servidão à condição de vida, a negação do exercício da liberdade, a subordinação ao pensamento alheio. São produtos do controle, segundo o qual há um interesse genuíno dos oprimidos pela servidão. Os búfalos, portanto, são mansos, cordatos à sua razão de estar no mundo, que é doar sua carne e seu sangue.

Em termos comparativos – justamente porque os nove livros da autora carioca se interligam – é importante atentar para o fato de que as vacas criadas, anos atrás, no

matadouro de Milo, não se submeteram à exploração. Uma vez percebida a crueldade da qual eram vítimas, essas personagens cruciais de *De gados e homens* se lançaram à morte, se atirando do alto de um penhasco diante dos olhos de Edgar Wilson e dos demais capatazes.

A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar e Helmut, que decidem apenas assistir ao espetáculo do horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido.

À beira do despenhadeiro eles espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. Somente pela manhã, quando o sol se levantar, é que poderão contemplar o suicídio coletivo das vacas (Maia, 2013, p. 111).

As vacas, no sentido mais estrito, ficam em um lugar-entre o rigor animalesco dos porcos da novela “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” e a projeção mística dos búfalos de *Búfalos selvagens*. No primeiro caso temos uma cena terrível, na qual

o animal debate-se desesperado, correndo angustiado, esbarra na mesa com a bacia de miúdos e joga tudo no chão. Um dos ganchos deixado sobre a mesa por Edgar cai sobre o animal e finca-se em sua rosada carne, enterrando-se numa de suas costelas. Ainda assim, o bicho consegue fugir pela cerca de arame farpado, ainda que se cortando, espreme-se e, pouco antes de atravessar, o gancho prende-se na cerca, e os grunhidos de dor e angústia ficam cada vez mais altos (Maia, 2009, p. 21-2).

No segundo sentimos que os búfalos são concebidos de acordo com sinistros atavios divinos:

Edgar Wilson olha para o curral e um dos búfalos olha para eles, como se participasse da conversa, como se pudesse escutar seus batimentos e suas respirações. Edgar Wilson deixa Rosario sozinha ao acenar um boa-noite e se levanta. Caminha na direção do curral. Olha o búfalo de frente e toca em sua fronte. Na escuridão dos olhos, o reflexo de si. Edgar Wilson olha fixamente para o reflexo em forma de borrão que se aproxima aos poucos. Desvia o olhar e mira sobre os ombros o que está atrás de si – não há ninguém (Maia, 2024, p. 75).

A julgar pelo desempenho de Edgar Wilson nas narrativas que protagoniza, podemos afirmar que ocorre uma espécie de rito, no decorrer de uma longa jornada através da qual se estabelece a montagem, a desmontagem e a remontagem do horizonte humano desse personagem. Por força das experiências que ele sofre, há uma mudança de conduta em relação aos animais e à vida. Enquanto n’*A guerra dos bastardos*, por

exemplo, Edgar Wilson se nos apresenta como um quase delinquente, em *De gados e homens* “não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais” (Maia, 2013, p. 13). E quando realiza o seu desejo de abandonar a lida com os ruminantes para trabalhar com porcos, em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, sofre um retrocesso no comportamento – corrigido, portanto, mediante as circunstâncias caóticas e desoladoras do romance *De cada quinhentos uma alma*.

Vivendo, em *Búfalos selvagens*, “a morte das coisas como conhecia e o recomeço a partir dessa suspensão das emoções, do decorrer dos dias e das noites” (Maia, 2024, p. 91), Edgar Wilson aprofunda o seu processo de autorremissão. Aqui e ali sente rasgos de compaixão, sobretudo na tentativa de resgatar a alma de Azalea, a enigmática advinha morta-viva do Circo das Revelações, e do seu galo degolado – ambos aprisionados, como zumbis, na Terra para satisfazer a ambição maligna e sobrenatural do dono do circo.

Uma vez que “todos queriam viver, todos queriam se redimir” (Maia, 2024, p. 108), em um microcosmos do mundo pós-pandêmico, onde “tudo está morto, ainda que pareça vivo” (Maia, 2024, p. 130), o que resta aos sobreviventes da onda apocalíptica é a missão de reconstruir o seu pequeno universo da mesma maneira como ele era. Logo, o processo de devenida sofrido pelos personagens de *Búfalos selvagens* explora o embate da experiência temporal e o ato de digerir a própria história, as escolhas que por fim os conduzem ao retorno a si, ao estado resignado que se faz condição da renovação. O ser selvagem, que em nada está relacionado aos búfalos, mas, antes, aos homens (já que os animais são concebidos sob aura mística), deixa de determinar a performance desses indivíduos para poetizar, numa flutuação categorial, o seu itinerário de saída do drama da vida nas tramas da morte. Pois o movimento empreendido por Edgar Wilson, Bronco Gil e Tomás é, precisamente, o da fratura do eu-com-o-outro, ou da passagem do *ex*, da existência, para o *sistere*, promovendo o movimento de transcendência singularizada pela insurreição contra o mundo telúrico em prol da legitimação dos vestígios fantasmagóricos.

Ana Paula Maia promove, portanto, no seu mais recente romance, uma interessante reflexão acerca do sentido da vida e da sobrevida – da morte, da quase-morte e da ressuscitação (não nos termos religiosos, evidentemente). Mais do que isso: o livro trata da segunda chance que cada ser humano espera ter quando tudo parece perdido. Para

compor tal repertório, a autora intensifica o seu flerte com o terror sobrenatural, com o fantástico – algo que começou a experimentar com a série televisiva que roteiriza, intitulada *Desalma* (2020) –, e, de alguma maneira ainda não muito bem delineada, se afasta um pouco do padrão *pulp* para demarcar uma estranha curva lírica e metafísica na sua ficção.

REFERÊNCIAS

MAIA, Ana Paula. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MAIA, Ana Paula. *Búfalo selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

RIBEIRO, Natalia Lima. “Humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de Ana Paula Maia”. *Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*. São Paulo, ano 13, n. 24, jan/jun. 2024, pp. 77-92.

SILVEIRA, Rodrigo Carvalho. “Uma visita ao Naturalismo e aos valores humanistas, em Ana Paula Maia”. In: NETO, Godofredo de Oliveira (org.). *O pós-pós moderno: caminhos da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011, pp. 187-202.

Recebido em: 30/12/2024

Aceito em: 19/03/2025

Rodrigo Fonte: doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Frutas estranhas: a poética antirracista de Oswaldo de Camargo

Strange fruits: the anti-racist poetics of Oswaldo de Camargo

Cesar Casella

Universidade Estadual de Goiás (UEG/Campus Sul, Sede Morrinhos)

cesar.casella@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0058-8935>

CAMARGO, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. 1 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.

*Black bodies swinging in the southern breeze/ strange fruit hanging from the poplar trees*¹, termina a primeira estrofe da canção *Strange fruit*, letra de Abel Meeropol e mundialmente conhecida na voz de Billie Holiday, gravada em 1939. A letra, como se sabe, é um protesto contra o linchamento de negros estadunidenses e marca o início da luta por direitos civis para a população negra dos Estados Unidos. A canção é também um clássico do *blues*.

Em *The uses of the blues*, James Baldwin (2010) escreve sobre aquilo que o *blues* diz da cultura negra e afrodiaspórica nos Estados Unidos de sua época, um ambiente cultural diferente do brasileiro, obviamente, embora também marcado pelos horrores do regime escravocrata e pela diáspora africana. Como o autor explica, o título do ensaio não remete ao gênero musical exatamente, pois “it does refer to the experience of life, or the state of being, out of which the blues come” (Baldwin, 2010, p. 57).² Além disso, Baldwin (2010) escreve que usa o termo “as a metaphor” (p. 57). O *blues* como uma metáfora, como resultante de experiências de vida, como um estado do ser, uma música da comunidade, das experiências comuns, de coro, auxilia na compreensão da arte e da poesia. Da poesia negra brasileira, inclusive.

¹ Em tradução livre: Corpos negros balançando na brisa do sul/ fruta estranha pendurada nos álamos.

² Em tradução livre: Refere-se à experiência de vida, ou o estado de ser, pelo qual o *blues* emerge.

A publicação de *30 poemas de um negro brasileiro* pela Companhia das Letras, uma editora de grande porte, é, conforme estipula Henrique Marques Samyn (2024), o reconhecimento tardio de Oswaldo de Camargo, compreendido como um mestre negro da literatura brasileira. O articulista critica a falta de certo apuro na edição, por faltar uma recensão crítica contemporânea e uma explanação da trajetória do autor a acompanharem os poemas, apesar de elogiar a capa e a quarta capa, reproduções de obras de O Bastardo, intituladas *Assinatura dos esquecidos – Oswaldo de Camargo 2* e *Assinatura dos esquecidos – Oswaldo de Camargo 1*, respectivamente.

O volume da Companhia das Letras reúne o original de *15 poemas negros*, de 1961, mais outros 15 poemas, retirados de *O estranho*, de 1984, e de *Luz & breu*, de 2017. Configura-se, assim, uma antologia poética que registra o percurso temático e formal do octogenário poeta, bem como reintroduz a sua obra na atualidade, como escreve Edimilson de Almeida Pereira (2022). Além disto, o volume traz o prefácio de Florestan Fernandes escrito à época para *15 poemas negros* e uma carta – uma resposta ao prefácio – do próprio Oswaldo de Camargo, datada de 2022.

Apesar de tantas camadas críticas posteriores, que fizeram avançar a compreensão da literatura negra brasileira, é interessante notar como Florestan Fernandes (2022) constrói uma recepção crítica inicial, em que ele: assevera a essência de poeta de Camargo (Fernandes, 2022, p. 10); afirma a produção de arte negra como “uma aberração de todas as normas e uma transgressão à rotina, num mundo organizado por e para brancos” (Fernandes, 2022, p. 11); salienta que a produção poética de Camargo foge à réplica da poesia branca e evita cair na exceção, trazendo sua condição humana, superando-se “pela consciência da dor, da vergonha e da afronta moral” (Fernandes, 2022, pp. 12-13); delineia como poesia negra o trabalho de Camargo, pois ela “expressa a condição humana do negro no Brasil”, afirmando-se “como uma poesia de ressentimento e de profunda humilhação moral” que se converte “na voz do drama psicológico de uma coletividade” (Fernandes, 2022, p. 13); nomeia a produção poética de “protesto negro” (Fernandes, 2022, p. 13); identifica a tortura do <brancor> nos poemas de Camargo (Fernandes, 2022, p. 16); anota que o plano poético que apresenta o drama psicológico e moral do negro “não consubstancia um estado de marginalidade nem uma atitude de rebelião” (Fernandes, 2022, p. 18), subsistindo um “desalento ressentido” (Fernandes, 2022, p. 19), uma revolta que “nasce de uma injustiça profunda

e sem remédio” pois “vítima de um estado extremo de negação do homem pelo homem” (Fernandes, 2022, p. 20).

Muitas destas considerações de Florestan Fernandes, decorrentes de uma perspectiva sociológica e humanística, são linhas de força incontornáveis na leitura e interpretação da poesia de Oswaldo de Camargo. Neste sentido, é importante notar a carta-resposta do poeta ao sociólogo, mormente em três pontos: o próprio remetente avalia o prefácio de Florestan Fernandes como de “uma luminosidade intelectual impossível de ser reencontrada” (Camargo, 2022, p. 28); a permanência do estado de coisas que fazia de *Grito de angústia* uma declamação obrigatória na Associação Cultural do Negro, “pois continua duro ser negro” (Camargo, 2022, p. 31) e a aceitação da interpretação da “frustração, dor e humilhação” (Camargo, 2022, p. 36) como eixos temáticos de *15 poemas negros*.

Os *30 poemas de um negro brasileiro* ressoam como frutas estranhas. Como a *Strange fruit* cantada por Billie Holliday, o *blues*, a arte negra e a poesia negra aparecem como aberração e transgressão da perspectiva branca. A poética de Oswaldo de Camargo traz a frustração da esperança na justiça dos homens, traz a dor e a humilhação que a pele e o corpo negro seguem sofrendo, traz uma pungente expiação e mortificação de si, traz denúncia social, mas traz também a afirmação da identidade negra e uma potente voz antirracista.

O volume abre com *Canção amarga*, em que o poeta projeta cantar, no devido tempo, a dor e a humilhação vivida pela população negra que reverbera em seu corpo, o qual ele chama de “território estreito”, versos antes destes:

E, preso ao ser que sou, soluço e babo,
na terra preta de meu corpo amargo...
Porém na hora exata cantarei...
Eu venho vindo, ainda não cheguei...
(Camargo, 2022, p. 41)

No poema seguinte, *Meu grito*, o corpo estreito e amargo do poeta não canta mais, porém grita e questiona a sua própria existência, clama pela África e pergunta para Deus: “por que é que existo sem mensagem” (Camargo, 2022, p. 43). Ao final, questiona: “Por que é que grito?” (Camargo, 2022, p. 43).

O questionamento identitário – formado pelo pertencimento étnico mas também pela fé religiosa – seguirá no poema *A modo de súplica*, no qual a voz poética torna-se

um coletivo em procissão, um coro lamurioso de “homens de cor,/ sonhadores e humildes,/ pobres, pobres, muito pobres” (CAMARGO, 2022, p. 51) “pranteando o não sermos nada” (CAMARGO, 2022, p. 52), e em *Pergunta*, no qual o poeta amarga-se ao contemplar-se como “a luta entre o ser nada e o ser demais...” (CAMARGO, 2022, p. 53). Em *Profundamente*, para além do canto e do grito, o poeta se expia e se mortifica, arrisca-se a “cair de testa no chão e assustar os mortais” em busca de fazer voar a alma leve, pois “é preciso sofrer para salvar meu sonho!” (CAMARGO, 2022, p. 55).

Um outro conjunto de poemas mostra a percepção do desajuste ao mundo dos brancos pelo viés estético. Em *A manhã*, o poeta desvela o desencaixe ao molde árcade e pastoril – um molde derivado da branquitude, em termos atuais – que usa para se expressar, pois “é branca a manhã” que “se espalha pelos quintais” onde “a flauta matutina do pastor/ faz desenhos no ar...” (Camargo, 2022, p. 45), porém:

Eu, no entanto, permaneço ao lado
da manhã e das cantigas...
A noite, a grande noite está pousada em mim
escandalosamente!
(Camargo, 2022, p. 46)

Em *O saudoso guardador de reses* também o bucolismo – árcade, pastoril – não aplaca a alma do poeta, que sabe que o negro é reificado pela ação dos homens citadinos, que sabe “que o moço corpo nesta sala/ é parte dos objetos: mesa, vaso,/ cadeiras e a estante de verniz...” (Camargo, 2022, p. 47). Em *Ronda* é a cidade também inimiga do poeta, que deixa restos de si pelas ruas (Camargo, 2022, pp. 65-66). Por fim, em *Relembração*, o poeta, feito mesmo pastor, deslembado de si por um átimo, no caminho se recorda: “sobre a preta face/ essa tristeza que sempre haverei...” (Camargo, 2022, p. 49).

A parte dos *15 poemas negros* é composta ainda por *4 sequências*, um encadeamento de quatro sonetos em que o poeta mais uma vez se mortifica, agora em uma ascensão aos céus, com pobres asas de papel, onde é açoitado com varas por São Francisco e torna-se “pequeno, o mínimo, um cisco...” (Camargo, 2022, p. 59), em “evidência de que eu pouco era/ para o amor” (Camargo, 2022, p. 58), alguém que dorme “o sono do estafermo/ envergonhado (o rosto preto e magro!)” (Camargo, 2022, p. 61) e que observa “aquela que é mais dona/ de mim que de seus altos ambos seios...” (Camargo, 2022, p. 63). *Grito de angústia* fecha esta parte com o estonteante verso:

“sou um negro, Senhor, sou um... negro!” (Camargo, 2022, p. 68). Neste verso, tudo se somatiza: identidade, escravidão, religião, injustiça, humilhação.

O desencaixe com o mundo dos brancos – com a poesia dos brancos – volta em *Fragmentos em prosa*, relato poético de um encontro com Hilda Hilst, onde o poeta chega, “passo a passo, ao ermo estreito onde caibo só eu” (Camargo, 2022, p. 76).

A parte que reúne poemas escritos entre 1984 e 2017, intitulada *Mais 15*, não tem a mesma rede intrincada de relações da primeira parte. Mais autônomos, alguns dos poemas podem ser situados em outras constelações da literatura negra. *Atitude*, primeiro poema desta parte, intertextualiza o *Navio negreiro* de Castro Alves: “Estamos em plena angústia!” (Camargo, 2022, p. 81). *Oferenda* é uma oferta do peito do poeta, de seus “pertences de vento, sombra e relembração” (Camargo, 2022, p. 85) à sua ancestralidade africana. *Festanção* é um poema de louvor à liberdade de voltar às raízes, para “viver na terra do Congo!” (Camargo, 2022, p. 87).

Aparecem poemas irônicos e/ou sardônicos como *Miragem*, *O estranho*, *Rumo*, *Que farás?* e *Epigrama*, que afrontam a imagem do negro construída pelo branco. No segundo da lista, o poeta convida biblicamente: “Vinde, provai do meu pão!” (Camargo, 2022, p. 100). No terceiro pergunta se Deus quer que ele “embranqueça” seu “dorso e voe” (Camargo, 2022, p. 103).

O poema *Em maio* ressignifica a liberdade, que não pode ser mais vista como uma dádiva dos brancos. *Presença* é uma afirmação da negritude, em que o poeta se apresenta, “duro de ser quebrado, pois a tristeza/ passa a enrijecer-me” e convoca “a vossa herança para um grande incêndio” (Camargo, 2022, p. 113). *A bala que matou Ninico* traz a continuidade da violência que atinge a população negra, tornando a bala perdida o instrumento do ódio contra os negros.

Outros dos poemas de *Mais 15*, retomam algo dos temas anteriores. *Disfarce* discute a cultura branca ocidental em que o negro foi introduzido. *À Senhora Aparecida* é uma invocação religiosa de proteção. *Lembro-me, sim, estive lá* é um testemunho da dor secular da escravidão. *Antigamente* talvez resuma em alguns de seus versos – metalinguística e metafisicamente – esta retomada:

Tentei viajar-me longe,
sem vã bagagem, sem mala,
ficou-me junto do rosto
a parede de minha sala;

borrões de sombras antigas,
o lembrar pegajoso,
o meu sofrer de mim mesmo,
e as vestes de umas cantigas.
(Camargo, 2022, p. 92)

A poética de Oswaldo de Camargo, como assinala Edimilson de Almeida Pereira (2022), estabelece – entretecendo linguagem e realidade – conexões éticas e estéticas que o discurso crítico hegemônico demorou a perceber. Como se os seus poemas fossem frutas estranhas para o ambiente crítico e literário brasileiro.

Como o *blues*, como *Strange fruit*, a leitura dos *30 poemas de um negro brasileiro* recupera algo – sentimento, pensamento, ação – do que Oswaldo de Camargo viveu e escreveu como sujeito negro na sociedade brasileira opressora, trazendo para a atualidade parte das demandas éticas, estéticas e políticas que fundamentam a literatura negra, de base afrodiaspórica, que não coaduna com o cânone literário nacional, nem com uma mentalidade escravista e colonial. Neste sentido, uma poética antirracista.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, James. The Uses of The Blues. In: KENAN, Randall (ed.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon, 2010, p. 57-66.

CAMARGO, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. 1 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.

FERNANDES, Florestan. Prefácio. In: CAMARGO, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. 1 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Provocações poéticas. *Quatro Cinco Um*, 65, 2022. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/poesia/provocacoes-poeticas>>. Acesso em: 27/01/2024.

SAMYN, Henrique Marques. Reconhecer um mestre negro. *Jornal Rascunho*, 285, 2024. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/reconhecer-um-mestre-negro/>>. Acesso em: 26/01/2024.

Recebido em: 24/02/2024

Aceito em: 18/10/2024

Cesar Augusto de Oliveira Casella: professor na Universidade Estadual de Goiás (UEG/Campus Sul, Sede Morrinhos) e doutor em Estudos de Literatura – Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGL/UERJ). Pesquisa e trata a literatura e a crítica literária a partir de abordagens discursivas, advindas principalmente da Análise do Discurso.

Os possíveis deslumbramentos: uma resenha de *Disritmia*, de Ronald Lincoln

*The possible dazzlements: a review of Disritmia, by Ronald
Lincoln*

Mateus Baldi

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

mateus_pinheirob@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-5305-3059>

LINCOLN, Ronald. *Disritmia*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

No primeiro conto de *Disritmia* (2022), livro de estreia de Ronald Lincoln, a diretora de um Ciep decide proteger um dos alunos durante um tiroteio. Jessé está sendo perseguido pelos homens do coronel Marchz, e encontra na escola um refúgio. O fato de estar matriculado ali apenas aumenta a dupla tensão – a busca policial e o dever que Rosana se sente inspirada a cumprir: “Ele não é aluno? Não está matriculado? Dentro desta escola ninguém vai encostar nesse menino” (LINCOLN, 2022, p. 11). A resolução desemboca em algo excessivamente triunfal, com Rosana sendo presa para garantir que o menino não sofra, mas as bases do que o autor propõe para as outras 15 histórias está lançada.

Criado na favela do Jacarezinho, Ronald Lincoln é jornalista e tem incursões pelo roteiro, algo que salta aos olhos na construção dos contos. É frequente que o leitor se depare com idas e vindas, camadas narrativas e fluxos temporais descontínuos em tramas que não se limitam a trazer o cotidiano das favelas o Rio de Janeiro; antes, iluminam o que parecia oculto nas sombras.

Herdeiro direto do caminho aberto por Paulo Lins com a publicação de *Cidade de Deus* em 1997 – o conto *Berenice*, posterior a *Disritmia* e publicado em 2023 na coleção de plaquetes *Aqui + Agora*, se hospeda no romance de 1997 –, Ronald Lincoln rejeita o uso banal da violência. Movimento semelhante vem sendo feito, no plano carioca, por seus pares Geovani Martins e Jessé Andarilho, autores das duplas *O sol na cabeça* (2018)

e *Via Ápia* (2022) e *Fiel* (2014) e *Efetivo variável* (2017), respectivamente. Curioso notar, nesta associação, como Lincoln desenvolve sua escrita na mesma toada paradigmática daquilo que cada um tem de melhor; noventa e fora a oralidade – estrondosa nos três, capaz de transportar quem os lê para o centro nervoso do Rio de Janeiro sem prejuízo de absoluta compreensão –, em *Disritmia* temos de semelhante a Martins e Andarilho o olhar arguto para as interações sociais, equilibrando-as com rara candura, ao passo que há certa compaixão no trato da vida adolescente ou jovem adulta em histórias como “Jogador caro” e “Sem tempo para homem”, por exemplo.

Leia-se aqui o uso do termo “compaixão” como algo positivo, que não desfaz a trama de possibilidades que a violência corrupta do Estado tenta impor a todo momento. Daí a beleza de “Nego gosta de chocolate no frio”, cujo título espirituoso antecipa uma forma de bailado social capaz de reivindicar um novo tratamento para tudo que está à margem das classes privilegiadas. Na batalha cotidiana dita ao pé do ouvido, em que a política mais baixa serve de alavanca para o bom-humor e o triunfo do protagonista, se inscreve na literatura uma periferia que não tem medo de se assumir como tal, sem, contudo, adentrar os estereótipos que a narrativa urbana do século XX forçou em relação ao morro.

Por sua vez, é difícil, ao se deparar com “Imperatriz furiosa”, não se lembrar do “Feliz ano novo” de Rubem Fonseca. Se em 1975 moradores da Cruzada São Sebastião invadiam o ano novo de milionários e promoviam uma chacina, agora a invasão se dá em termos simbólicos e a chacina se converte em refinada tensão coroada pelo ritmo do samba: Melissa, passista que luta para criar a filha, é assediada durante uma apresentação num casamento, disparando uma série de questões de classe que se resolvem de maneira muito distinta da barbárie vislumbrada por Fonseca.

Na leitura do autor mineiro radicado no Rio, o crítico Silviano Santiago apontou que haveria em seu mundo personagens que resolveram “fazer o jogo das aparências na sociedade burguesa”, que acaba por reprimir o “grito solitário, que transborda em revolta e desespero, gerando um desejo sádico (mas nunca ‘gratuito’, no sentido gideano) de violência” (SANTIAGO, 1982, p. 63). Ao lermos Ronald Lincoln, a impressão é que a violência sequer existe como desejo. Trata-se de uma circunstância tão natural quanto o ar que se respira numa viela.

Em Fonseca, a perpetuação da violência — simbolizada pelo estupro, pelos tiros, pelos “jogos” dos criminosos — não reparava nada e era o único meio de garantir que uma “retribuição” pudesse ser levada a cabo; em “Imperatriz Furiosa”, ao ser vítima da violência, Melissa aplica a retribuição atingindo o que supõe ser mais caro aos ricos, e consegue uma pequena reparação, por menor que seja, um “adicional de insalubridade”, como classifica o amigo Mauro (LINCOLN, 2022, p.48).

Essa mudança de tratamento, de paradigma da violência, é uma das linhas de força de *Disritmia*. Eis, portanto, o motor do impacto que uma história do porte de “Como nascem as estrelas” é capaz de provocar. Duas crianças, Romário e Giovana, chegam em casa após o último dia do ano letivo e um tiroteio, no qual o fuzil G3 “gargalha”, irrompe “bem perto da intransponível fronteira de alumínio do portão da frente” (Idem, p. 66). Sem a mãe, cabe ao menino ser o homem da casa, embora deseje que ela os proteja. É nessa função que, do alto dos seus nove anos, vai proteger a irmã. Não são tiros, ele consola Giovana, são estrelas nascendo. A partir daí, tem-se um fio a partir do qual, no olhar infantil, Lincoln aprisiona o horror do tiroteio e liberta um gesto de fábula, com singeleza brutal, capaz de abrir novos – e frescos – olhares não somente para o cotidiano da violência pura e simples nas favelas cariocas, mas dos papéis de gênero e as obrigações que se impõem tão cedo, invadindo o contaminado o território da infância e borrando fronteiras.

Não espanta encontrarmos também uma ficção científica com motivo de viagem no tempo – “Teoria da relatividade”. São apenas quatro páginas, mas manejar o afrofuturismo no contexto de uma invasão a outra comunidade revela-se uma escolha acertada: sai o relato puramente criminal, com ares de narrativa de gangsteres, e entra uma perspectiva cuja oxigenação não cessa de romper as expectativas uma vez que nos contos de *Disritmia* os tropos mais comuns da literatura sobre favelas e periferias são derrubados um a um.

É desse espírito narrativo que brota uma focalização capaz de remeter às palavras de Roberto Schwarz sobre *Cidade de Deus* e as novas dinâmicas impostas pelo crime: no interior da chegada do tráfico de drogas e de suas “exigências sem perdão, a alegria da vida popular e o próprio esplendor da paisagem carioca tendem a desaparecer num pesadelo” (SCHWARZ, 1999, p. 171). Em *Disritmia*, a paisagem não existe como índice auspicioso no sentido em que a Zona Sul cristalizou, mas a energia do Maracanã lotado,

com Flamengo e Vasco fazendo uma rinha de cânticos (LINCOLN, 2022, p.55), poderia servir como tal. Em outras palavras, mesmo com as sucessivas mudanças de perspectiva – não nos esqueçamos de que é uma cidade também assolada pelo fortalecimento das milícias –, ainda há alguma chance de driblar o que se convencionou por destino.

Ao passo que esta literatura contemporânea que trata das periferias cariocas torna cada vez mais claro que a cidade não é e não pode ser aquilo que se vê do Pão de Açúcar, como atestava o advogado Mandrake de Rubem Fonseca em 1969 (FONSECA, 2009, p. 63), faz sentido que certa quebra de expectativas venha acompanhada de uma reflexão sobre o entorno mais próximo das elites. Assim, um conto como “Nunca precisaram tanto de mim”, embora caricato em aspectos como a fala dos policiais que batem num apartamento de elite, aguça a percepção de que Lincoln construiu um projeto literário capaz de extrair das contradições o que há de mais caro nelas: a tensão entre um polo e outro. Ao ver seu patrão preso numa operação policial, com agudo contraste em relação àquela do primeiro conto, a empregada doméstica Miriam vaticina a frase-título. É uma inversão direta do ponto de vista dir-se-ia comum – a queda da elite vista de cima, dissecando suas agruras –, e ilustra o mecanismo que permite a seu autor se mover pelos novos olhares que mencionamos acima.

No saldo final, pois, *Disritmia* é o encontro feliz de um autor com imaginação prodigiosa e seu tempo, decifrado com rara liberdade, deixando para trás uma série de visões que se tornaram bambas. Ao refazer uma trama há muito esgarçada, Ronald Lincoln ilumina os nós que ainda permanecem e desata outros tantos, abrindo respiradouros que se coadunam com um movimento que vem sendo estabelecido, no plano carioca, por seus pares Geovani Martins e Jessé Andarilho: um novo paradigma para falar de uma cidade que finge não ver os possíveis deslumbramentos em meio ao que só parece mergulhado em profundo horror.

REFERÊNCIAS

ANDARILHO, Jessé. *Efetivo variável*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

ANDARILHO, Jessé. *Fiel*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- LINCOLN, Ronald. *Berenice*. Rio de Janeiro: Janela + Mapa Lab, 2023.
- LINCOLN, Ronald. *Disritmia*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MARTINS, Geovani. *Via Ápia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 16/12/2024

Aceito em: 17/03/2025

Mateus Baldi: é doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio/CNPq). É autora dos livros de contos “Os anos de vidro” (Nós, 2025) e “Formigas no paraíso” (Faria e Silva, 2022), e organizadora da antologia “Vivo muito vivo: 15 contos inspirados nas canções de Caetano Veloso” (José Olympio, 2022).

Vida por escrito, o espaço da margem em *O Escravo*, de Carolina Maria de Jesus

*Life in writing, the margin space in O Escravo, by
Carolina Maria de Jesus*

Rodrigo Felipe Veloso
Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)
rodrigof_veloso@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Somos escravos de tudo que desejamos possuir.
Ninguém é livre neste mundo
(Carolina Maria de Jesus)

JESUS, Carolina Maria de. *O Escravo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

Publicado postumamente em 2023, pela editora Companhia das Letras, *O Escravo* é um livro inédito de Carolina Maria de Jesus, autora reconhecida pela força de sua escrita e pelo impacto social de seus textos. Neste romance, ela explora as complexas dinâmicas das relações interpessoais, sociais e de interesses escusos. Embora menos conhecido do que *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (1960), este livro reforça a importância de Carolina como uma voz dissonante da literatura afro-brasileira e negro-brasileira, de empolgante verve ficcionista e, além do mais, inaugurando a forma literária experimentada pelo “romance proverbial”, pretendendo, assim, reverter o olhar colonial racista que a considera a “Mãe Preta”.

O Escravo não se passa no período da escravidão no Brasil, por mais que o título apregoe ou faz-nos acionar esse contexto escravocrata-colonial. Pelo contrário, a discussão que se apresenta é sobre a escravidão subjetiva, ou seja, “Carolina cria conexões ontológicas entre estados de liberdade e escravidão humana à cegueira dos desejos rasos de uma ilógica economia” (Carrascosa, 2023, p. 19), bem como narra a história de amor e desilusão entre dois jovens de classes sociais distintas, Roberto e Maria Emília e a *posteriori* de seus descendentes. O romance retrata o universo da “sala de visitas” e seus

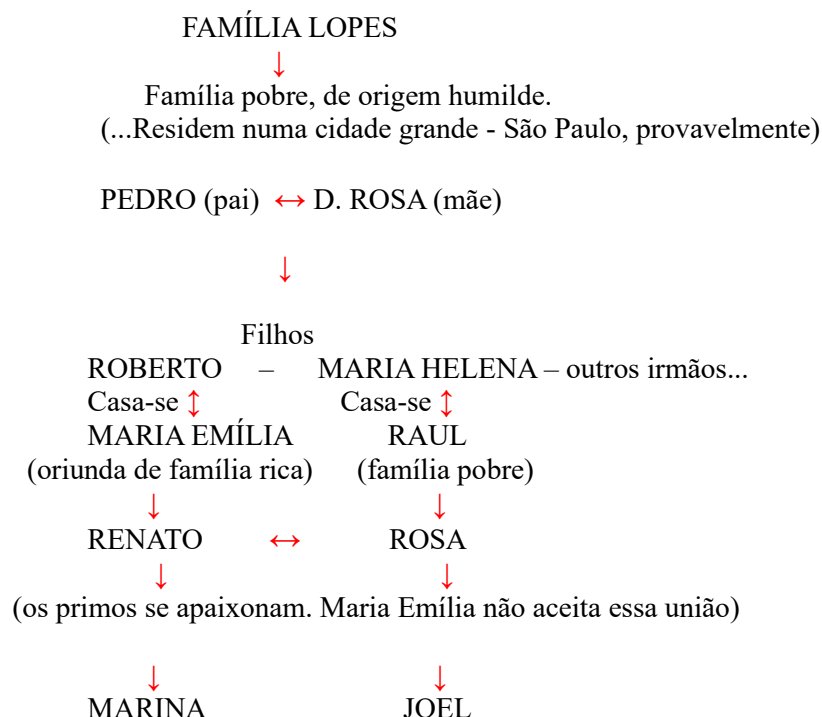
contornos, marcado por questões obscuras, ambições desmedidas e expectativas irreais, conforme enuncia Fernanda Silva e Sousa (2023).

A narrativa em questão é marcada pelas relações familiares que seguem seus ditames numa sociedade patriarcal, haja vista que a posição feminina, majoritariamente, nesse contexto é o de realizar o trabalho doméstico e tal tarefa passa-se de geração: “chorava ininterruptamente porque a perda de sua mãe havia transformado o curso de sua vida. Foi obrigada a deixar os estudos para cuidar das crianças. Três irmãos menores. Ela não sabia cozinhar” (Jesus, 2023, p. 31). E continua: “o almoço está pronto papae. A mamãe cozinhava tão bem. Eu vou aprender cozinhar igual a ela” (Jesus, 2023, p. 32).

A imagem construída em torno da menina que forçadamente se assume como mulher tem seu rito de passagem antecipado pós-morte da mãe, o que a faz imaginar uma vida inteira com suas fases passando rapidamente e quando se dá conta disso, a velhice se instala, sendo ela o último estágio de vida. “O relógio badalava as últimas baladas de sete horas. Maria Helena deixou o leito e foi abluir-se. [...] Penteou os seus cabelos notou que já estavam ficando grisalhos. [...] o cabelo branco é o início da velhice”. (Jesus, 2023, p. 31).

O ato de abluir-se surge como um rito de batismo que pelo contato com a água pode se lavar, limpar, tornar-se pura, sem mácula, viver uma nova vida. A água tem o poder da regeneração. O ato de banhar-se nas águas remonta àquilo que Gaston Bachelard (1997) descreve sobre a associação da água com o destino, isto é, um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. A água é realmente um elemento transitório, é a metamorfose ontológica entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é o ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.

Tendo em vista que no livro *O Escravo* o aspecto cronológico não é demarcadamente apresentável, bem como no texto encontram-se muitas personagens, faz-se necessário descrever por meio de um diagrama a estrutura e caracterização delas, a saber:



Os estágios e mudanças mediante experiências cotidianas na vida das personagens ressoam naturalmente condições e instituem condições e estados comportamentais distintos, visto que o interesse em se manter numa hierarquia favorável e sem outras influências vale para a conservação do sistema sociocultural e econômico, assegurando o poder na mão de poucos: “Dona Maria Emília foi repreendendo o seu filho. Não tome uma decisão sem consultar-me. Eu convidei a Marina para dançar com você. Ela é da alta sociedade. O seu pae tem vários edifícios. Não é pelada igual a sua prima.” (Jesus, 2023, p. 48).

O livro é, de início, uma narrativa que fala de amor, mas também de dor, pois os dois primos, Renato e Rosa, desejam manter juntos uma história de vida compartilhada desde a juventude. De um lado, Renato é um estudante de medicina, sendo sua mãe oriunda de família rica, abastada. Por outro, Rosa é mulher simples, que intenta ser pianista, porém percebe que seu desejo pode não se concretizar devido ao peso da realidade. “A nossa vida é igual um novelo de linha que você dessinrolou, o e depois emanhánrou-se, e nós não encontramos o início da linha”. (Jesus, 2023, p. 88). Com isso, Maria Emília projeta para o filho outra mulher, visando um casamento mais valioso para os interesses familiares.

Carolina mostra em *O Escravo* uma série de infortúnios que estão relacionados aos personagens, especialmente por parecer uma trama simples, cujo amor se mostra impossível e as consequências disso em torno na vida de todos os envolvidos. Além do mais, embates trazidos no romance criam tensões com relação às questões de gênero, classe social e patriarcado. Com efeito, o leitor caminha junto ao texto refletindo essa complexidade que o olhar da autora capta, isto é, percebe-se, pois o medo e a desconfiança masculina frente aos avanços da mudança social de emancipação feminina.

Elódia Xavier enuncia que o trabalho literário de Carolina “é mal escrito, sim; mas a própria incorreção linguística faz parte de um encontro de opressão e carência e deve ser lida como integrante do mundo marginalizado” (Xavier, 2002). Em consonância a isso, Roberto DaMatta enfatiza da relevância da produção escrita de Carolina para a sociedade, isto é,

esta pobre negra realizou um feito único na sociologia da pobreza mundial: escreveu sobre o seu dia-a-dia, objeto miserável, cru, doente, louco, marginal, revoltante e socialmente doentio. Esse cotidiano capitalista que desde os escritos de Marx, se deseja inutilmente humanizar (DaMatta, 1996).

Vale ressaltar que ao discorrer sobre vida e obra de Carolina Maria de Jesus “tudo causa incômodo em sua escrita; [...]. Mas não foram apenas as palavras que perturbaram, e sim a sua figura que assombrou a tantos literatos, leitores e à sociedade; sua face de mulher decidida, inteligente e questionadora” (Toledo, 2010, p. 4).

O olhar que Carolina possui para as questões sociais e familiares é profundo, haja vista que suas personagens, psicologicamente, retratam de maneira fidedigna os excessos e as faltas no contato com o outro. Um exemplo disso trata-se do diálogo entre Roberto e o seu filho Renato, que discutem sobre a posição austera de Maria Emília: “a nossa vida podia ser tão diferente. Temos tudo, para sermos feliz. Mas, acontece que a força maior está sempre com os insensatos. Aqui quem tem dinheiro é a tua mãe. Porisso ela ha de ser a rainha e nós os suditos” (Jesus, 2023, p. 43).

Renato se mantém frequentemente obediente à mãe Maria Emília e tal posição o deixa cada vez mais angustiado e doente, porque o amor que nutre pela prima Rosa não pode ser vivenciado. Com o passar do tempo, mesmo contra os princípios de sua mãe, ele resolve ficar noivo de Rosa. Renato, durante a organização de suas coisas para ir morar com Rosa, é acometido por uma forte dor de cabeça e desfalece; desse modo, não

consegue ir ao encontro dela, que o esperava sem notícias. Diante disso, sentindo-se abandonada pelo futuro marido, ela se desilude e também fica doente. Joel, com quem manteve um relacionamento, continua ao seu lado, consolando-a e cuidando de sua saúde.

Marina classifica seu casamento com Renato da seguinte forma: “igual um tecido que compramos e ele descora e encolhe está perdido. E o que descora faz mal a vista. E fica inutilizado. [...] Eu penso: ter um filho de Renato. Quem sabe ele passava a estimar-me” (Jesus, 2023, p. 156).

O período de problemas mentais acometidos por Renato continua quando sua mãe, depois de muita insistência, o convence a se casar com Marina. Alguns meses se passam e Renato compreende que Marina tem o mesmo temperamento controlador, dominador de sua mãe e atenta-se para o quanto é infeliz no matrimônio. Com base nisso, ele adoece e seu rendimento nos estudos piora. Renato é informado pelo diretor da faculdade que ele teve um “abalo mental tremendo” e que está “neurótico”, bem como “o seu mal é Moral. Mal da alma” (Jesus, 2023, p. 87).

A mãe de Renato reflete sobre o estado do filho, que se mostra pálido e triste e sua ação dominadora perdia força: “ela não esperava um encontro com a fatalidade. Porque pretendia encontrar-se com a felicidade. Mas o destino desviou-a para outro roteiro, e ela estava conturbada porque não é nada agradável, receber uma chibatada da ironia” (Jesus, 2023, p. 87-88).

O surto de Renato advém da notícia de que o seu “verdadeiro amor” se casará com Joel, formado em medicina, enquanto ele segue longe dos estudos, impedido de se formar como médico devido à saúde mental. Ademais, Rosa engravida de Joel e tal situação deixa Renato ainda mais desvanecido. O seu estado de saúde complica e o diagnóstico é de que ele é acometido de uma neuropira, uma febre de causa nervosa.

Rosa teve duas crianças e o estado de saúde de Renato piora mais uma vez. Posteriormente, ele é internado na casa de saúde. A sua mãe Maria Emília é informada que foi ela a grande responsável pela enfermidade do filho, ao contradizer seus anseios: “– A senhora contrariando seu filho preparou-lhe o pior desastre de sua vida. Enfraquecendo-lhe a mente” (Jesus, 2023, p. 126). O médico do manicômio relata o estado de saúde de Renato: “tristezas acumuladas que convergiram para a loucura” (Jesus, 2023, p. 129).

Por fim, Marina engravida de Renato e ele retoma sua vida ao trabalhar em uma farmácia. Ele está preparando o enxoval do filho que está prestes a nascer e diante da desculpa de ter muito trabalho, acaba não almoçando em casa com a esposa e com a mãe. Ele resolve visitar a tia, jogar xadrez com o tio e presenteia e brinca com os filhos de Rosa. Mesmo com as coisas indo bem, percebe-se triste, pois ainda ama a moça. Ele reflete tal condição dizendo: “somos escravos de tudo que desejamos possuir. Ninguém é livre neste mundo. Há diversas espécies de escravidões. Meu Deus, meu Deus!” (Jesus, 2023, p. 178).

Nesse sentido, o romance *O Escravo*, de Carolina Maria de Jesus, revela o mito do amor materno sendo um instinto de proteção ao filho e ou um comportamento social de manutenção hegemônica e dominação na condução e vida dos herdeiros, no caso das famílias abastadas, como é o caso da “família sagrada” de Maria Emília.

Então, a posição financeira e familiar de Renato é favorável, especialmente porque o coloca em um lugar privilegiado, frequentando espaços requintados e fazendo um curso de elite, como é o caso da medicina; porém, a sua posição social (indivíduo inserido na coletividade e tendo possibilidade de escolha) e psicológica o coloca à margem de todo o processo ritual experimentado, haja vista que ele segue as orientações da mãe e quase nunca seu desejo é respeitado, sentimentos individuais são abalados e as patologias diante desse percalço se tornam latentes.

É interessante observar que dentro do discurso e contexto do patriarcalismo, a mãe é quem tenta proteger e cuidar da filha prometida para que faça um casamento valioso e de interesse; entretanto, no caso da narrativa de Carolina, é o contrário: por ser filho único, é o homem quem se mantém dominado pela mãe e é ela que escolhe com quem ele deverá se casar, causando frustração e infelicidade a Renato, que, mais tarde, adoece. Portanto, há uma inversão de papéis, e o homem é quem se sente frágil e enlouquece pelo amor não vivido, mas intensamente desejado e idealizado.

O tema do amor em *O Escravo*, além de representar um elemento central e de continuidade da vida, significa a parte mais elevada do homem, sua verdadeira riqueza, e, sobretudo, é o sentimento que condiciona o homem a viver sua escravidão diante do outro, uma prisão e enclausuramento por não experimentar esse “amor verdadeiro”, seu ideal maior. Todavia, a escolha de um amor proibido pelo discurso conservador e patriarcal revela-se como uma paixão desmedida e ilimitada, que se encontra em conflito

com a vida. Com isso, a morte surge como a única forma de dar um fim a essa vida de negações e recomeços constantes. A morte eternizava o amor verdadeiro, que não seria substituído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carolina Maria de Jesus faz um essencial e importante estudo de distintas possibilidades que a palavra escravidão suscita, uma vez que todo homem pode se ver representado nos fatos e histórias narradas em *O Escravo*. Isso acontece porque existe a escravidão do amor, dos desejos, do dinheiro, da hegemonia pelo poder e da imaginação e devaneio devotada pela imagem do outro. Por fim, o romance em estudo atesta e consolida que: “Somos escravos de tudo que desejamos possuir. Ninguém é livre neste mundo. Ha diversas especies de escravidões. (...) Todo homem no mundo é um caçadôr de coleções. Todos procuram algo neste mundo” (Jesus, 2023, p. 178).

O Escravo é um romance impactante, que combina sensibilidade literária e denúncia social. Carolina Maria de Jesus, com sua linguagem direta e emocional, transporta o leitor para uma época de opressão, nesse caso dita “subjativa”, amorosa, mas também de resistência e esperança. O livro é um convite para refletir sobre a história do povo brasileiro, seus ditames e condições inseridos no contexto patriarcal, bem como das marcas deixadas pela “escravidão subjativa”, ao mesmo tempo em que reafirma a força e a resiliência das vozes silenciadas oportunamente por aquelas que lhes são próximas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARRASCOSA, Denise. Carolina Maria de Jesus, nossa Preta Mãe, inventa o romance proverbial. In: JESUS, Carolina Maria de. *O Escravo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

DAMATTA, Roberto. *Carolina, Carolina, Carolina de Jesus*. São Paulo: Jornal da Tarde, 11 de novembro de 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *O Escravo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SOUSA, Fernanda Silva e. Ninguém é livre na sala de visitas. In: JESUS, Carolina Maria de. *O Escravo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

XAVIER, Elódia. *Quarto de despejo*: literatura de testemunho? In: ANAIS do VIII Congresso Internacional da ABRALIC. Belo Horizonte, 2002.

Recebido em: 17/03/2025

Aceito em: 17/03/2025

Rodrigo Felipe Veloso: é pós-doutor em Letras: Estudos Literários na UFMG; doutor em Letras: Estudos Literários pela UFJF; docente no departamento de comunicação e letras da Unimontes. Faz parte como membro permanente nos projetos literários sobre as vozes portuguesas, o mito e a construção do imaginário português em Teolinda Gersão e sobre a diáspora e memória na literatura de escritoras judias no Brasil. Vem publicando textos em diversas revistas literárias de renome nacional e tem publicação na Revista Internacional de Crítica Literária Latinoamericana, da Universidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos.

O problema do “poder”: implicações metacríticas da aetonormatividade para a pesquisa em literatura infantil e juvenil

The Problem of ‘Power’: Metacritical Implications of Aetonormativity for Children’s Literature Research

Célia Maria Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
celiamag@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8494-6084>

Clémentine Beauvais
Universidade de York
clementine.beauvais@york.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-5854-4866>

RESUMO

Este artigo toma como ponto de partida o conceito de aetonormatividade (a normatividade adulta pertinente ao discurso da literatura infantil e juvenil), cunhado por Maria Nikolajeva (2010), na tentativa de unificar as teorias da crítica da literatura infantil e juvenil, cada vez mais orientadas para o poder nas últimas décadas. Reconhecendo a utilidade deste conceito, mas cautelosa com o fato de que ele poderia implicar uma transferência fácil da teoria do poder “adulto” para o estudo da literatura infantil e juvenil, argumento que um sistema de crítica da literatura infantil e juvenil centrado na aetonormatividade precisa crucialmente reconceitualizar a noção de “poder” que está no seu cerne. Qualquer ligação automática entre a normatividade adulta e o “poder” adulto seria, portanto, questionada e criticada. Proponho uma primeira divisão conceitual de “poder” em “autoridade” e “capacidade”, e uma consequente redistribuição desses dois conceitos para as partes adulto e criança/jovem no livro infantil ou juvenil. Em seguida, investigo as implicações críticas e metacríticas de uma sutileza crescente no uso e tratamento do conceito de poder quando nos referirmos ao complexo meio do texto infantil ou juvenil, no quadro teórico de uma crítica da literatura infantil e juvenil centrada na aetonormatividade.

Palavras-chave: aetonormatividade; metacrítica; poder; autoridade; literatura infantil e juvenil.

ABSTRACT

This article takes as its starting point the concept of aetonormativity (the adult normativity germane to the discourse of children's literature), coined by Maria Nikolajeva (2010) in an attempt to unify the increasingly power-oriented theories of children's literature criticism within the past few decades. Acknowledging the usefulness of this concept, but wary of the fact that it could imply an easy transference of "adult" power theory to the study of children's literature, I argue that an aetonormativity-centred system of children's literature criticism crucially needs to reconceptualise the notion of "power" which lies at its heart. Any automatic connection between adult normativity and adult "power" would thus be questioned and critiqued. I propose a first conceptual split of "power" into "authority" and "might", and a consequent redistribution of these two concepts to the adult and child parties in the children's book. I then investigate the critical and metacritical implications, within the framework of an aetonormativity-centred criticism of children's literature, of an increased subtlety in the use and handling of the concept of power when referring to the complex medium of the children's text.

Keywords: aetonormativity; metacriticism; power; authority; children's literature.

INTRODUÇÃO

A cunhagem do termo "aetonormatividade", o reconhecimento de uma "normatividade adulta que governa a forma como a literatura infantil e juvenil foi modelada desde o seu surgimento até os dias atuais", por Maria Nikolajeva (2010, p. 8), condensa em um simples axioma as décadas de crítica da literatura infantil e juvenil subsequentes a Jacqueline Rose (1984). Afirmando a normatividade relacionada com a idade como a característica essencial do texto infantil ou juvenil, o conceito inclui um paradigma teórico com implicações críticas e metacríticas de longo alcance. Em primeiro lugar, indiretamente, opõe-se à forma como os textos infantis e juvenis são frequentemente confiscados pela crítica literária "adulta", independentemente de os "enobrecer" ou não no processo. Afirma delicadamente que os críticos têm a responsabilidade de reconhecer que a poética do livro infantil ou juvenil é inseparável (por mais que isso possa parecer um truísmo) da problemática contemplação da criança ou jovem pelo adulto; o conceito de aetonormatividade destaca essas especificidades irreduzíveis da nossa disciplina. Implica também uma depreciação latente dos estudos míopes que, omitindo o reconhecimento das crianças e jovens e dos adultos na imagem, ficam obcecados pelas minúcias do pano de fundo. Contudo, com o reconhecimento gradual da aetonormatividade como seu centro de gravidade, os estudos críticos da

literatura infantil e juvenil deveriam tornar-se mais orbitais, capazes de explorar a curta ou longa distância, as múltiplas dimensões do meio, sempre conscientes do que lhes confere movimento, escopo e velocidade.

O conceito de Nikolajeva sintetiza as conclusões das obras mais proeminentes da crítica da literatura infantil e juvenil pós-roseana: aquelas que discutem suas dimensões ideológicas (e.g. Sutherland, 1985; Hollindale, 1988; Hunt, 1991; Stephens, 1992; Sarland, 2005), seus aspectos narratológicos (McGillis, 1996; Trites, 2000; Nodelman, 2008; Tatar, 2009; Nikolajeva, 2010), sua estética (Shavit, 1986; Lesnik-Oberstein, 1994) e sua história (Zornado, 2001; Zipes, 2001). O livro infantil ou juvenil apresenta representações da relação adulto/criança-jovem do ponto de vista do adulto. Assim, reforça eficazmente tanto a hegemonia da idade adulta como a outridade da infância e juventude de diversas formas opressivas, afetando múltiplos aspectos da sua coexistência. O conceito de aetonormatividade resume esse acordo crítico – variando desde aqueles que denunciam mais firmemente o “poder” adulto sobre crianças e jovens, como Nikolajeva ou Roberta Seelinger Trites, até as vozes mais moderadas, como David Rudd – e, evidentemente, ancora o discurso da literatura infantil e juvenil dentro do campo mais amplo da teoria do poder.

Mas a garantia de ter à nossa disposição este ponto de ancoragem conceitual não deve esconder os problemas metacríticos que poderiam surgir do uso indevido do termo. Esses são, nomeadamente, a incômoda transferibilidade da teoria do poder “adulto” para o estudo das produções culturais para crianças e jovens e, conseqüentemente, a necessidade crucial de examinar o conceito de “poder” de acordo com eixos cuidadosamente delineados quando se trata do assunto estética e poética particulares do livro infantil e juvenil. Este artigo, embora não rejeite de forma alguma o conceito de aetonormatividade – na verdade, endossa-o como um desenvolvimento teórico muito útil no nosso campo – procura investigar as conseqüências potenciais a que uma normalização gradual da sua utilização poderia levar. Este questionamento, que emerge da minha própria investigação sobre obras de literatura infantil e juvenil politicamente comprometidas, leva-me a sugerir que necessitamos de uma definição mais matizada de “poder” na crítica da literatura infantil e juvenil. Precisamos explorar, em suma, o funcionamento global do sistema centrado na aetonormatividade dentro do qual a crítica da literatura infantil e juvenil tem se reorganizado.

A IMPOSSIBILIDADE DE UMA TEORIA DO PODER ESPECÍFICA DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

A literatura infantil não utiliza apenas valores aetonormativos: esses valores são a razão de sua existência. Como argumenta Perry Nodelman: “Não existiria literatura infantil [...] se os adultos não acreditassem que as crianças e jovens são suficientemente diferentes dos adultos para necessitarem de um grupo especial de livros e imaginarem uma categoria para os conter.” (2008, p. 139; ver também Vallone (2009) para uma explicação histórica deste argumento). O livro infantil ou juvenil, nascido da normatividade adulta, perpetua ainda mais essa normatividade. O adulto oculto de Nodelman, o inculcador opressivo (mas profundamente inseguro) de valores normativos no cerne do livro infantil e juvenil, orquestra uma forma de produção cultural que assegura aos seus produtores que eles são realmente adultos, instruindo os seus destinatários sobre a melhor maneira de serem crianças e jovens. Isto tem o efeito colateral de apresentar falsamente essas normas adultas como pacificamente fixas; contida no conceito de aetonormatividade está a assunção de que o discurso didático no cerne do livro infantil e juvenil solidifica essas “normas”. O aparente auto distanciamento de Nodelman do restante dos “adultos” e sua cuidadosa transmissão de incerteza em relação à posição dos outros adultos – “acredito”, “imagino” – sugerem um desejo de apresentar o trabalho do crítico da literatura infantil e juvenil como denunciatório e potencialmente subversivo. Ele, Nodelman, detectou como a literatura infantil e juvenil, na forma e no conteúdo, aliena e manipula a criança; e por causa desta visão ele, Nodelman, não é exatamente o mesmo adulto que aquele que acredita que as crianças ou jovens são diferentes dos adultos. Quanto a Nikolajeva, ela se reconcilia com a inelutabilidade da aetonormatividade na relação entre adultos e crianças/jovens, mesmo por parte do crítico de literatura infantil e juvenil – e nos lembra que “as crianças/jovens de ontem crescem e se tornam elas próprias opressoras” (2010, p. 9).

Da tergiversação ao reconhecimento, essas afirmações lançam luz sobre a posição desconfortável do estudioso adulto de textos infantis e juvenis em relação à denúncia de um preconceito sociocultural ou historicamente engendrado contra o encapsulamento de “crianças/jovens” dentro da mesma categoria de humanidade que “adultos”. É incômodo, porque a existência e a “missão” do crítico de literatura infantil e juvenil dependem, claro,

da existência da ficção infantil e juvenil. Então a aetonormatividade da primeira não condena a segunda a ser igualmente aetonormativa? Se houvesse realmente uma transferência fácil da teoria de poder “adulto” para a crítica da literatura infantil e juvenil, a questão poderia ser facilmente respondida: o conceito abriria uma esfera libertadora de discurso crítico em que a “norma” hegemônica e opressiva, explorada e exposta, desapareceria. A heteronormatividade, o modelo linguístico de Nikolajeva para a aetonormatividade, explica, quando usado criticamente, tanto o problema quanto a sua solução. É conquista dos oprimidos nos pensamentos feminista, queer e pós-colonial ter penetrado no discurso dominante, integrado os seus códigos e desconstruído as suas estratégias, para melhor o minar. Mas a criança e o jovem, é claro, não têm voz na denúncia de uma hegemonia adulta: o discurso crítico adulto que lamenta a outridade da infância e juventude é ainda mais impenetrável para essas crianças e jovens do que os textos que, possivelmente, perpetuam a sua outridade. Pode não haver criança ou jovem possível na literatura infantil, como Rose argumentou provocativamente, mas pelo menos o livro infantil ou juvenil é lido por crianças e jovens reais; a crítica da literatura infantil e juvenil, por outro lado, está condenada a permanecer absolutamente desabitada por crianças e jovens. Pode alguma vez haver uma denúncia violadora das normas da aetonormatividade – como tem havido de outros conceitos, como a heteronormatividade, o orientalismo e o patriarcado – quando a criança/jovem real nunca consegue armar-se com uma voz?

Possivelmente, poderia. Os ecocríticos politizados e os pós-humanistas interessados na representação dos animais falam em nome de “vítimas” igualmente sem voz. No entanto, crianças/jovens e adultos estão separados não por convenções socioculturais e históricas, mas apenas pela temporalidade: as suas diferenças não são de natureza ou estatuto, mas dependem apenas da passagem do tempo. É uma distinção única e incomparável visto que inclui uma certeza universalmente partilhada de ser um e depois o outro. Colocar a aetonormatividade no cerne de um esforço intelectual integralmente dominado por adultos leva à necessidade paradoxal de deplorar a atual hegemonia normativa contra a “outridade” passada. A aetonormatividade pode não ser um crime sem vítimas, mas é um crime que é coletivamente perpetrado e reparado pelo crescimento. Deplorá-lo é um ato de indignação crítica contra todos: contra os pais, contra si mesmo e contra os filhos. Até que o tempo possa ser congelado e às crianças e jovens de hoje seja

garantido que elas nunca crescerão, a teoria da literatura infantil e juvenil, mesmo usando a aetonormatividade como diretriz conceitual, nunca poderá ser verdadeiramente uma teoria de poder no uso convencional do termo na crítica literária “adulta”.

Contudo, se não é realmente uma teoria de poder, é certamente uma teoria sobre o poder: o poder limitado no tempo, perdido e encontrado, reforçado e transgredido. Ou, pelo menos, *potencialmente* transgredido. A literatura infantil, admite Nikolajeva, “tem o *potencial* de questionar os adultos como norma” (2010, p. 11, ênfase original) e a crítica da literatura infantil, se lermos nas entrelinhas, tem a responsabilidade de ajudar a cumprir esse potencial, destacando e analisando os exemplos que mais violam as normas e suas estratégias narrativas. É certo que muitas vezes se argumenta que isso acontece apenas temporariamente, através de meios carnavalescos, como mostra o famoso estudo de Trites (2000) sobre o romance adolescente.

No entanto, que possa haver a possibilidade de práticas discursivas contra hegemônicas na literatura infantil e juvenil é, eu diria, um pressuposto necessário do modelo centrado na aetonormatividade, para evitar que a nossa prática crítica, por assim dizer, seque em repetições inelutáveis da mesma conclusão. Explorações da literatura infantil ou juvenil “radical”, em particular, como a de Kimberley Reynolds (2007) ou a de Julia L. Mickenberg e Philip Nel (2008), sugerem que o potencial transformador ou transgressor da literatura infantil e juvenil no mundo não é uma quimera. Mas, para que esta possibilidade seja pensada, como se tornou evidente para mim quando comecei a analisar exemplos radicais de literatura infantil e juvenil que encorajam o leitor infantil e juvenil a modificar e melhorar as configurações sociopolíticas do mundo, é necessário postular que a parte “adulto” no livro infantil ou juvenil pode não ser a única ou mesmo a principal detentora do poder. Não pode haver justificativa lógica para a existência do discurso da literatura infantil e juvenil se assumirmos – como tendemos a fazer atualmente – que a criança ou o jovem é sistematicamente a parte impotente. Proponho que a literatura infantil articula de fato uma relação adulto-criança/jovem marcada por dinâmicas de poder dentro e fora do livro; mas que estas dinâmicas são de uma sofisticação que impede qualquer atribuição fácil de “empoderamento” ou “desempoderamento” a uma ou outra parte. Os diferentes aspectos do vago conceito de *poder* devem ser definidos, refinados e redistribuídos entre as duas figuras da transação que está no cerne do livro infantil ou juvenil. O adulto, mesmo quando didático, não deve

necessariamente ser visto como poderoso; a figura da criança ou do jovem, mesmo quando reificada como tela de projeção dos desejos adultos, não é automaticamente privada de potência. O paradigma aetonormativo, tal como o vejo, necessita, portanto, de um ajuste mais matizado e ele começa com uma reconceitualização completa da palavra que está verdadeiramente no centro das suas preocupações: poder.

“A IMPORTÂNCIA DE FAZER DISTINÇÕES”: DIVIDINDO O “PODER”

Embora existam muitos ângulos para abordar o meio, um paradigma teórico proeminente na crítica da literatura infantil e juvenil contemporânea gira em torno do conceito essencial de poder. Porém, apesar da onipresença deste termo, ele é quase nunca precisamente explorado e definido. Pelo contrário, é utilizado como uma chave abrangente para desvendar o significado do texto e da imagem do meio como um conflito inelutável entre adultos e crianças/jovens, em níveis simbólicos e literais, e sistematicamente em benefício do primeiro. O uso da palavra por Murray Knowles e Kirsten Malmkjær é um exemplo eloquente dessa imprecisão conceitual: “Apesar do *poderoso* domínio emocional que as crianças/jovens exercem sobre os pais, geralmente acontece que os adultos [...] são mais *poderosos* do que as crianças/jovens social, econômica e fisicamente” (1996, p. 43, minha ênfase), deixando o leitor intrigado sobre qual poder é mais poderoso. De *O poder da página* (The Power of the Page) (1993), de Pat Pinsent, e *Poder e repressão na literatura adolescente* (Power and Repression in Adolescent Literature) (2000), de Trites, até *Caçadores encantados: o poder das estórias na infância* (Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood) (2009), de Maria Tatar, e *Poder, voz e subjetividade na literatura para jovens leitores* (Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers) (2010), de Nikolajeva, a palavra raramente é usada com o mesmo significado. Enquanto o poder adulto de Nikolajeva é opressivo, o de Trites é repressivo; enquanto o poder de Tatar é uma mistura ambígua de manipulação e prazer de leitura, o de Pinsent é estético e celebratório. Todos concordam, porém, que é o adulto, tanto dentro quanto fora do livro infantil ou juvenil, o principal “detentor do poder”. A questão reside no conceito de poder, problemático, carregado de valores e de uma abundância cacofônica de significados divergentes. Usar o termo “poder” para afirmar a posição do adulto sobre a da criança, ou jovem, rapidamente se torna um mantra que se auto reforça, fazendo com que se perca a vontade ou a capacidade de desempacotar os muitos significantes diferentes desta palavra ambígua, o que poderia, na verdade, render muito mais

valor para a criança e o jovem do que se pensava anteriormente. Discutir poderes, e não poder, ajuda a extrair do termo seus significados complexos e múltiplos. E, da mesma forma, explorar a aetonormatividade na literatura infantil como a normatização de apenas alguns “poderes” adultos cuidadosamente identificados, poderia levar a um modelo mais complexo do binário normalização/outrificação, desenvolvido na literatura.

Hannah Arendt justifica a sua análise conceitual detalhada dos poderes, em “O que é autoridade?”, apelando à “importância de se fazerem distinções”. Perdemos, argumenta ela, a capacidade de perceber diferenças conceituais essenciais entre *tirania*, *autoridade*, *totalitarismo* ou *ditadura*, fazendo que “o escritor liberal” assuma que “todo poder corrompe” (1960, p. 97). Esta impressão, diz ela, é falha, baseada na falta de análise crítica no nível da palavra. E este esforço frouxo de definição também é perigoso, porque confere ao tirano, ao ditador e ao chefe de um Estado autoritário uma forma semelhante de (i)legitimidade política. Eu argumentaria que isso é basicamente o que está acontecendo na crítica da literatura infantil e juvenil. Encontramos, espalhadas por artigos e livros, derivações cada vez mais ameaçadoras do conceito de poder: o adulto, dizemos, é “repressivo” (Nodelman, 1994, p. 178), “colonialista” (Nodelman, 2008, p. 168), “outrizante” (Nikolajeva, 2010, *passim*), “domina[dor]” (Knowles e Malmkjær, 1996, p. 44), ou criador de um “público subserviente” (Hunt, 1992, p. 6), “controlado e formado” pelo didatismo (Lesnik-Oberstein, 1994, p. 38) – para não mencionar a representação colorida e apocalíptica de Joseph Zornado (2001) do “abuso” de adultos contra crianças e jovens. Um retorno à “importância de fazer distinções”, de Arendt, é necessário para reforçar a definição de poder, fazendo emergir a sua multiplicidade e potencialmente redistribuindo-o para as partes adulto e criança/jovem na troca específica da literatura infantil e juvenil.

A etimologia de *poder* indica simplesmente a capacidade de fazer algo. Mas uma breve reflexão sobre os diferentes significantes contidos no nosso entendimento comum da palavra produz uma lista assustadora. Poder pode significar autoridade, habilidade, dominação, força, impacto, influência, potencial, importância, destaque, superioridade, energia e muito mais. Atribuir tudo isso indiscriminadamente ao adulto na relação criança-jovem/adulto delineada nos livros infantis e juvenis rapidamente se torna insustentável. Um termo guarda-chuva duvidosamente usado em demasia, o *poder* tem

de ser explicado e dissecado. Especificamente relevantes para a crítica da literatura infantil são as compreensões do conceito, as quais são apresentadas a seguir.

Autoridade

A autoridade distingue-se do poder porque não é uma indicação da possibilidade de alguém agir. Em vez disso, a autoridade encapsula um conjunto de propriedades por vezes numinosas de uma pessoa ou instituição que lhe permite aconselhar, influenciar ou ordenar, a partir de uma posição que todas as partes aceitam ser de alguma forma legítima. Max Weber explora esta relação com referência às estruturas sociais e políticas em *Economia e Sociedade* (1968). A sua distinção entre força (*Macht*) e autoridade (*Herrschaft*, para a qual o tradutor inglês alterna entre dominação (*domination*) e autoridade (*authority*), e sugere liderança (*leadership* como um possível candidato)) é a que se apresenta a seguir. O poder indica a probabilidade de um agente social estar “em posição de realizar a sua própria vontade apesar da resistência” (1968, p. 53). É provável que nas sociedades democráticas contemporâneas uma compreensão tão vasta de “poder” seja quase inexistente em um nível macrocósmico. A autoridade, pelo contrário, é uma forma particular de poder que ocorre quando um agente social é dotado de um atributo por meio do qual é provável que o seu “comando de um determinado conteúdo específico seja obedecido por um determinado grupo de pessoas” (ibid.). A disciplina (*discipline*) é um atributo do grupo de pessoas que indica seu grau de obediência.

Fica claro a partir desta distinção que enquanto o “poder”, em toda a sua formidável imprecisão, é centralizado, a “autoridade” está espalhada vertical e horizontalmente por toda a estrutura de uma sociedade: a autoridade da Rainha, a autoridade de Albert Einstein e a autoridade do professor não estão em concorrência direta entre si e são realizadas em contextos restritos e sob circunstâncias específicas. Ainda mais importante, a autoridade tem um elemento de legitimidade. Como observa Weber, é exclusiva de muitos outros modos de “poder” e “influência”, porque requer “conformidade voluntária” e “interesse” em obedecer ao comando (p. 212). Este requisito constrói uma relação social ou política baseada em um grau de acordo mútuo, que por si só se baseia em uma crença na legitimidade. Essa crença é a variável que condicionará o *tipo* de autoridade a que alguém se submete.

Weber distingue três tipos de autoridade legítima: legal, tradicional e carismática. Embora todos eles sejam relevantes para a compreensão da autoridade na educação e na literatura infantil e juvenil, vale a pena focar aqui as raízes da autoridade tradicional, que Weber localiza na gerontocracia e no patriarcalismo primário, nomeadamente antigas ordens de pequenas comunidades em que a autoridade aumenta com a idade enquanto se baseia em um acordo antidiluviano com os jovens da família de que eles devem demonstrar alguma forma de disciplina. Weber observa, e destaca (p. 231), que isso não transforma os jovens em *sujeitos*, no sentido de serem “jogados sob” a figura de autoridade. A autoridade tradicional “deve definitivamente ser exercida como um direito conjunto no interesse de todos os membros e, portanto, não é livremente apropriada pelos incumbentes” (ibid.).

Delimitar a nossa compreensão ampla de “poder” ao conceito de “autoridade” é, eu argumentaria, um experimento mental importante para a nossa visão da literatura infantil e juvenil, porque nos força a considerar que a nossa compreensão do “poder” adulto nesse meio pode, na verdade, ser mais limitada e mais legítima do que alguns argumentam atualmente. Voltando à análise minuciosa do conceito feita por Arendt, encontramos mais razões para desconfiar de todas as amálgamas fáceis entre “autoridade” e uma visão mais ampla e mais conflitante de “poder”. Ligando o conceito ao pensamento grego e romano antigo, Arendt sublinha a questão de a autoridade ser incompatível tanto com a *persuasão* quanto com a *força*: a autoridade nada mais é do que uma relação hierárquica estável que encontra a sua legitimidade em si mesma, isto é, no reconhecimento por ambas as partes de que cada um encontra nessa relação uma vantagem (Arendt, 1960, p. 93). Ao contrário da tirania e do totalitarismo, a autoridade não exclui a liberdade. Não é uma relação senhor/escravo e, de acordo com a sua etimologia, o seu papel na cidade é aumentar, através do conhecimento e da experiência, os trabalhos e os empreendimentos dos mais jovens. Tal como Weber, e essa é uma questão essencial na exploração do “poder” adulto na literatura infantil e juvenil, Arendt reconhece que a autoridade reside nos mais velhos e aumenta com a idade.

É importante ressaltar que Arendt denuncia uma tendência demagógica na filosofia educacional que assimila indiscriminadamente autoridade ao “poder” na relação pedagógica. Ela se refere à criação dos filhos como uma relação “entre pessoas que são

potencialmente iguais” (p. 118). Vale a pena citar na íntegra o desenvolvimento deste argumento num outro ensaio, “A Crise na Educação”:

Essa responsabilidade [pela educação] não é imposta arbitrariamente aos educadores: está implícita no fato de que os jovens são introduzidos pelos adultos num mundo em constante mudança. Qualquer pessoa que se recuse a assumir a responsabilidade conjunta pelo mundo não deve ter filhos e não deve ter permissão para participar da sua educação. Na educação, essa responsabilidade pelo mundo toma a forma de autoridade [...].

Crianças/jovens não podem jogar fora a autoridade educativa, como se estivessem numa posição de opressão por parte de uma maioria adulta – embora até este absurdo de tratar crianças como uma minoria oprimida e necessitada de libertação tenha sido realmente experimentado na prática educativa moderna (1960, p. 189-190).

Arendt, é claro, fala aqui do ponto de vista de uma educadora conservadora, mas encontramos denunciados no seu discurso os termos fortes que recorrem na crítica contemporânea da literatura infantil e juvenil inspirada na teoria do poder em relação às crianças/jovens: *opressão e libertação*; enquanto o “poder” do adulto, como ela o vê, está restrito a uma forma de “responsabilidade” da qual deriva a “autoridade”.

A autoridade é, eu argumentaria, o aspecto mais relevante do conceito vago de “poder” que poderíamos atribuir, como críticos de literatura infantil e juvenil, ao adulto físico e simbólico no texto infantil e juvenil. Convenientemente, é claro, o termo também é primo em primeiro grau de “autoria”. A autoridade tem três características específicas relevantes para a literatura infantil e juvenil, se aceitarmos que é de fato isso que queremos dizer com “poder adulto”. Em primeiro lugar, é, até certo ponto, legítima. Em segundo lugar, não impede a liberdade de nenhum dos lados da relação. Em terceiro lugar, e de forma crítica, é tradicionalmente aumentada à medida que o tempo passa. Esses três pontos são fundamentais para compreender a troca que ocorre na relação simbólica entre adultos e crianças/jovens na literatura infantil e juvenil.

Capacidade

Mas se o que entendemos por “poder” adulto é, de fato, em grande medida, uma manifestação de “autoridade”, então alguns dos outros significantes do nosso vasto conceito de “poder” poderiam ser redistribuídos para o lado da *criança/jovem* da literatura infantil e juvenil. Ao evitar o uso indiscriminado da palavra “poder”, somos capazes de especificar mais objetivamente quais das suas propriedades estamos alocando ao adulto ou à criança e ao jovem.

Da raiz latina de poder, a língua francesa deriva dois substantivos, usados com igual frequência - *le pouvoir* (que é também a forma infinitiva do verbo “poder”) e *la puissance*, um conceito interessante que se encontra na intersecção dos termos *poder* e *potencial*, e cujas traduções aceitáveis para o inglês poderiam ser “potência” ou “capacidade”. Convenientemente, ambos expressam muito bem a propriedade principal deste conceito; isto é, que é *uma forma de poder intrinsecamente ligada à “posse” de um futuro*. Como observa Reynolds: “Grande parte do potencial simbólico da infância e juventude na cultura deriva do fato de crianças e jovens terem a maior parte das suas escolhas diante de si: elas representam potencial” (2007, p. 2). Esta não é uma observação anedótica. Muito pode ser ganho extraíndo a “capacidade” do “poder”, especialmente quando a comparamos com a nossa compreensão anterior de “autoridade”. A autoridade, como Arendt explora repetidamente, “tem as suas raízes no passado” (1960, p. 122). É diretamente complementar, no latim original, com os *artífices*, os criadores e construtores do mundo (que, reconhecidamente, são percebidos no pensamento antigo como menos transformadores que os *autores*). Mas os criadores do mundo estendem-se para o futuro. Em outras palavras, a transformação verdadeiramente construtiva emerge da relação dinâmica entre *autores* e *artífices*. Gostaria de chamar de “capacidade” o atributo do grupo de pessoas que reconhecem a autoridade dos mais velhos e respondem a ela em conformidade, o que pode ser, em certos casos, de forma construtiva e transformadora. A observação astuta de Rudd de que “a literatura infantil e juvenil ocorre no espaço entre o construído e o construtivo” (2005, p. 23) enquadra-se confortavelmente nesta definição. As crianças ou jovens são *capazes* porque a sua forma específica de “poder” depende da existência de um futuro para elas no qual vão agir. São, conseqüentemente, diametralmente opostas à autoridade, embora estejam evoluindo em direção a ela. O que se perde em capacidade, ganha-se em autoridade. Isso ocorre porque a variável essencial é o tempo, e os valores que as sociedades nos ensinaram a ver como associados ao tempo – experiência e expertise, principalmente. Ser capaz é ter mais tempo vindouro; ser autoritário é ter mais tempo passado.

Essa distinção pode parecer ridiculamente óbvia, mas na verdade nunca é articulada no discurso crítico sobre a literatura infantil e juvenil, ou pelo menos não de uma forma que realmente destaque a importância da participação da criança/jovem no “poder” ubíquo. Não basta especular que o adulto na literatura infantil e juvenil está

vagamente apostando na futura aplicação dos seus conselhos pelas crianças e jovens. Em vez disso, o adulto está submetendo-se a uma forma específica de poder que pertence à criança e ao jovem: essa forma de poder é a capacidade, e a sua moeda é o tempo. Assim, juntamente com a autoridade do adulto dentro e fora da narrativa, emerge a capacidade da criança/jovem: o futuro potente e latente a ser preenchido com ação superior. Essa distinção está no cerne da minha compreensão da literatura infantil e juvenil “radical”, para a qual não pode haver justificativa racional se não se pensar, pelo menos até certo ponto, que a figura da criança dentro e fora do livro pode substituir as figuras adultas no escopo e na duração da ação transformadora. Tal literatura, eu argumentaria, nos obriga a contemplar que, no cerne dos textos infantis, existe uma deferência não doutrinadora e não manipulativa do adulto para com a criança e o jovem, abraçando as consequências futuras e incertas do discurso didático.

Dividir o conceito de poder na literatura infantil e juvenil em “autoridade” do lado do adulto e “capacidade” do lado da criança e do jovem permite um passo em direção a uma forma mais matizada de pensar sobre a dinâmica da troca simbólica entre crianças/jovens e adultos que os livros infantis encenam e que a crítica da literatura infantil e juvenil decodifica. Isto não quer dizer, é claro, que não possa haver muitos outros significados da palavra “poder” que se encontrem refletidos no discurso da literatura infantil e juvenil. Mas esses significados devem ser extraídos e explorados de forma semelhante.

IMPLICAÇÕES METACRÍTICAS: NOS OLHOS DE QUEM VÊ?

Se a aetonormatividade não implica necessariamente a presença de um adulto oculto todo-poderoso, o valor do conceito e desse paradigma teórico torna-se plena e frutiferamente explorável. E talvez uma das suas aplicações mais urgentes – dentro da metacrítica, e não da própria crítica – seja explorar a prontidão, no discurso da pesquisa de literatura infantil e juvenil contemporânea, para afirmar e reafirmar (embora lamentavelmente) o inevitável “poder” do adulto nesse meio. A tentação de concluir um estudo de um determinado texto ou tendência literária dizendo que, em última análise, reconfirma o “poder” dos adultos sobre as crianças ou jovens é muito alta – na verdade, é difícil ignorá-lo e ao mesmo tempo evitar a armadilha de uma leitura “ingênua”, “não

sofisticada” ou “não crítica”. Ver, por exemplo, o ataque de Nodelman (2008, p. 217) à afirmação de Sara Smedman de que um sentimento de “esperança” deveria ser um atributo necessário da literatura infantil e juvenil. Esse estado de coisas, a meu ver, pode revelar de forma interessante um viés aetonormativo *dentro da própria crítica da literatura infantil e juvenil*, com importantes implicações metacríticas. Energizada por uma mosca muito foucaultiana, a pesquisa em literatura infantil e juvenil está ansiosa para encontrar poder em todos os lugares. Mas a aparente falta de análise conceitual da palavra *poder* denuncia, sem dúvida, a automatização gradual desse reflexo crítico; e com ela, a normalização e a aceitação tácita, paradoxalmente, da inevitabilidade de um “poder” adulto indefinido.

Mais uma vez, isso não quer dizer (longe disso) que *nunca* seja justificável acusar o adulto na literatura infantil e juvenil de preconceito aetonormativo, inscrito dentro e além do texto na forma de algum tipo de relação desequilibrada de “poder”. Capturar e denunciar esse preconceito provavelmente contribuiu para impulsionar a literatura infantil e juvenil em direção ao valor estético, à sofisticação narrativa e à ambivalência moral superiores. Também não há dúvida de que os primeiros textos infantis e juvenis foram particularmente marcados por uma *forma específica* de poder adulto, na forma de um didatismo extremo, o qual justificou plenamente o esforço crítico de denúncia da aetonormatividade. Aqui, novamente, porém, desde os primeiros contos de advertência até a série “Nárnia” de C.S. Lewis (1950-1956), assimilar o didatismo ao “poder” adulto é um atalho conceitual intrigante. Despojar o didatismo das suas conotações histórica e socioculturalmente adquiridas revela uma definição mais neutra, que se refere simplesmente ao conteúdo educativo ou informativo, como ainda se reflete no termo mais respeitado: “autodidata”. Na verdade, indiscutivelmente, podem ter sido em grande parte as críticas – primeiro à literatura adulta, depois à literatura infantil e juvenil – que contribuíram para revestir o didatismo com as suas indesejáveis conotações de poder abusivo, nem sempre pausando para considerar de que tipo de poder estamos falando e onde residem suas limitações de definição.

Se o suposto “poder” do adulto sobre a criança/jovem nos preocupa tanto, também pode ser porque estamos involuntariamente presos em um desconforto muito específico da literatura infantil e juvenil com a “falácia intencional”. Enquanto os críticos da literatura “adulta” são capazes, confortavelmente, de descartar intenções autorais ao

abordar textos, a aceitação da morte do autor em meio tão didático como a literatura infantil e juvenil está se mostrando mais problemática. A análise das intenções autorais pode estar ultrapassada, mas é, como argumenta David Rudrum (2006, p. 125), uma forma mais antiga e mais instintiva de envolvimento com a literatura do que alguns modos “mais puros” de crítica literária e estética. Essa afirmação é provavelmente ainda mais verdadeira quando se trata de literatura infantil e juvenil, em que as preocupações sobre a natureza ética das obras – e o impacto implícito do adulto no público infantil e juvenil – têm sido há muito tempo inextricavelmente associadas à prática crítica (Hunt, 2005).

Ansiosos por descartar intenções autorais por causa da nossa herança da Nova Crítica, e ainda assim nos vendo compelidos repetidas vezes a retornar a elas por causa da natureza didática dos textos que estudamos, talvez recorramos a lamentar-nos do “poder” adulto abusivo para nos libertarmos desta tensão crítica. Denunciar o “poder” adulto, em outras palavras, pode ser uma forma deslocada de denunciar o poder *autoral* que gostaríamos de ver excluído de nossas análises. Se a criança ou jovem eternamente “abusado” da crítica da literatura infantil e juvenil centrada na aetonormatividade é um conceito tão sedutor, pode ser porque representa, em parte, o leitor “abusado”, o “mau” leitor, o leitor que é incapaz de se desligar da inculcação intencional de valores e crenças do autor (adulto). Mesmo na crítica literária “adulta”, os filósofos da literatura reconhecem logo que a morte do autor não exclui legados de intencionalidade por vezes complicados, que apenas um crítico descuidado poderia deixar de notar. Como Wayne Booth observa astutamente:

De todos os equívocos cometidos pelos inimigos da crítica ética, o mais absurdo é não reconhecer que uma grande proporção do que chamamos de obras literárias não é apenas implicitamente ética..., mas explicitamente concebida para suscitar respostas éticas (Booth, 2001, p. 23).

Afirmo que a literatura infantil e juvenil pertence firmemente a essa “grande proporção” de obras literárias, e sua dimensão explicitamente ética significa que não podemos ignorar completamente a intencionalidade. A atual definição paradigmática da literatura infantil e juvenil pelos críticos como uma forma semipedagógica e semiestética impõe uma dimensão teleológica não negligenciável a esse tipo de esforço e, da mesma forma, orienta a nossa prática crítica. Se afirmarmos que o livro infantil ou juvenil serve sistematicamente a um propósito educativo, então ignorar deliberadamente as intenções dos instigadores, quando disponíveis, transfere a responsabilidade por esse tipo de

educação da *pessoa* para o *texto*, negando, por assim dizer, o impulso didático da raiz desse meio.

E, ainda, o fato de que a literatura infantil e juvenil podem nos requerer a consideração das intenções autorais não precisa nem tornar os críticos tão ambivalentes sobre a intencionalidade, nem confundir essa consideração da intencionalidade com o “poder” autoral sistemático. Permitir que a intenção autoral nos fale sobre o livro infantil ou juvenil não precisa ser um movimento regressivo por parte do crítico de literatura infantil e juvenil e certamente não leva, automaticamente, a conceder um “poder” mais elevado ao autor adulto implícito, seja sobre o crítico, seja sobre o leitor. Entendidas como intenções-para e não como intenções-de – em outras palavras, intenções produtivas e criadoras de significado, em vez de intenções inflexíveis e redutoras de significado – podemos introduzir no conceito de intencionalidade um aspecto mais progressista. Ou seja, até que ponto é uma forma de o autor apelar à *capacidade* do leitor infantil ou juvenil, em vez de ser uma decisão de gravar na pedra sua palavra final sobre o texto.

Vale a pena interrogar até que ponto o nosso trabalho como críticos potencialmente modifica alguns conceitos essenciais do nosso discurso, a ponto de a sua multiplicidade se tornar invisível e opor-se a eles se tornar, literalmente, *impensável*. É também importante investigar se, quando isso acontece, há a oferta de uma oportunidade sedutora de se ver numa posição de alguma superioridade, ao mesmo tempo que, na verdade, lamentar esse fato. Eu diria que, dentro do razoável, foi isso que aconteceu com uma tendência particular da crítica da literatura infantil: absortos como estamos em um ciclo de auto reforço da afirmação do *poder* adulto, cultivamos um reflexo crítico que descarta outras posições como tendo a marca precisamente desses traços que reconhecemos como infantis: ingênuos, acrílicos, indulgentes. Ao fazê-lo, temos acrescentado peso ao argumento de que a literatura infantil e juvenil tem a ver apenas com o poder adulto. Postular um adulto oculto em um livro infantil ou juvenil, como faz Nodelman, é, portanto, uma afirmação dupla: principalmente, uma demonstração sofisticada de uma mente analítica, não enganada por truques literários; mas também, talvez, uma afirmação ambigualmente celebratória de que o adulto está sempre no controle. Denunciar o próprio “poder”, com efeito, “o” reforça. Não perguntar o que esse “poder” poderia realmente esconder é uma forma de evitar a constatação desagradável de que o conceito necessita de uma séria reconsideração.

CONCLUSÃO: NEGOCIANDO A VIRADA AETONORMATIVA

Enquanto o re-centramento do discurso crítico específico da literatura infantil e juvenil em torno do conceito de aetonormatividade permite uma lente teórica revigoradamente precisa para nossos esforços disciplinares, às vezes míopes, o uso da noção de “poder”, que a aetonormatividade inclui e incentiva, deveria ser utilizado com mais precisão, seus diversos aspectos redistribuídos para permitir caminhos de investigação mais variados e, conseqüentemente, conclusões mais variadas. Em vez de uma relação adulto-criança/jovem caracterizada apenas em termos de normatividade, e que qualifica um lado como opressor e o outro como vítima vulnerável, essa desconstrução do termo “poder” permite respostas e leituras mais matizadas. Pensar em termos de um equilíbrio entre estas duas forças, moduladas e complicadas pela aetonormatividade, deveria permitir-nos conceber a literatura infantil e juvenil em termos que sejam, ao mesmo tempo, mais sensíveis às muitas sutilezas do meio e mais capazes de problematizar a sua complexidade específica no âmbito da investigação literária como um todo. O estudo das produções culturais para crianças e jovens pode, portanto, ainda ser provido em termos da teoria do poder, ao mesmo tempo que mantém a sua singularidade. Ao postular que as crianças/jovens, simbólicos e reais, da literatura infantil e juvenil podem ter uma participação nesse “poder”, um sistema de pensamento crítico centrado na aetonormatividade abre nosso campo para a área mais ampla das humanidades, à medida que suas afirmações se tornam gradualmente mais relevantes para questões relativas à filosofia da infância e da literatura.

No famoso ensaio sobre as semelhanças entre Orientalismo e aetonormatividade (embora a palavra não tivesse sido cunhada na época), Nodelman conclui seu estudo sobre a “circularidade” da opressão na literatura infantil e juvenil declarando: “A ironia disso é tão óbvia quanto deprimente: se o nosso pensamento sobre as crianças e jovens é um ato de colonização, então estamos, de fato, colonizando a nós mesmos, estamos oprimindo a nós mesmos – embora indiretamente” (1992, p. 33). Concluirei meu ensaio propondo que a única maneira de sair desse círculo vicioso de “depressão” teórica é recorrer ao conceito de aetonormatividade, mas sem ser dominado por ele, para reconceitualizar aqueles

grandes palavras usados com frequência: opressão, colonização, manipulação, repressão e, sobretudo, poder.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Between past and future: six exercises in political thought*. London: Faber & Faber, 1960.

BOOTH, Wayne Clayson. Why ethical criticism can never be simple. In: DAVIS, Todd; WOMACK, Kenneth. (Orgs.). *Mapping the Ethical Turn: a reader in ethics, culture, and literary theory*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001, p. 16–29.

HOLLINDALE, Peter. *Ideology and the children's book*. Stroud: Thimble Press, 1988.

HUNT, Peter. *Criticism, theory, & children's literature*. Oxford: Blackwell, 1991.

HUNT, Peter. Introduction. In: HUNT, Peter. (Org.). *Literature for children: Contemporary criticism*. London: Routledge, 1992, p. 1–17.

HUNT, Peter. Introduction: the expanding world of children's literature studies. In: HUNT, Peter. (Org.). *Understanding children's literature*. London: Routledge, 2005, p. 1–14.

KNOWLES, Murray.; MALMKJÆR, Kirsten. *Language and control in children's literature*. London: Routledge, 1996.

LESNIK-OBERSTEIN, Karin. *Children's literature: criticism and the fictional child*. Oxford: Clarendon, 1994.

MCGILLIS, Roderick. *The Nimble reader: literary theory and children's literature*. New York: Twayne, 1996.

MICKENBERG, Julia; NEL, Philip. (Orgs.) *Tales for little rebels: a collection of radical children's literature*. New York: New York University Press, 2008.

NIKOLAJEVA, Maria. *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. London: Routledge, 2010.

NODELMAN, Perry. The other: orientalism, colonialism, and children's literature. *Children's Literature Association Quarterly*, Vol.17, N° 1), p. 29–35, 1992.

NODELMAN, Perry. Humane ideology. *Children's Literature*, Vol. 22, p. 173–178, 1994.

NODELMAN, Perry. *The hidden adult: defining children’s literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

PINSENT, Pat. *The power of the page*. London: David Fulton, 1993.

REYNOLDS, Kimberley. *Radical children’s literature: future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction*. Basingstoke: Macmillan, 2007.

ROSE, Jacqueline. *The case of Peter Pan, or the impossibility of children’s fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1984.

RUDD, David. Theorising and theories: how does children’s literature exist? In: HUNT, Peter. (Org.). *Understanding children’s literature*. Basingstoke: Routledge, 2005, p. 15–29.

RUDRUM, David. Introduction—Literature and philosophy: the contemporary interface. In: RUDRUM, David. (Org.). *Literature and philosophy: a guide to contemporary debates*. Basingstoke: Macmillan, 2006, p. 1–8.

SARLAND, Charles. Critical tradition and ideological positioning. In: HUNT, Peter. (Org.). *Understanding children’s literature*. Basingstoke: Routledge, 2005, p. 30–49.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of children’s literature*. Athens and London: University of Georgia Press, 1986.

STEPHENS, John. (1992) *Language and ideology in children’s fiction*. London: Pearson, 1992.

SUTHERLAND, Robert David. Hidden persuaders: political ideologies in literature for children. *Children’s Literature in Education*, Vol. 16, Nº, p. 143–157, 1985.

TATAR, Maria. *Enchanted hunters: the power of stories in childhood*. New York: WW Norton, 2009.

TRITES, Roberta Seelinger. *Disturbing the universe: power and repression in adolescent literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

VALLONE, Lynne. Ideas of difference in children’s literature. In: GRENBY, Matthew Orville; IMMEL, Andrea. (Orgs.). *The Cambridge companion to children’s literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 174–189.

WEBER, Max. *Economy and society: an outline of interpretive sociology*. In: ROTH, Guenther; WITTICH, Claus. (Orgs.). Tradução de Eugene Fischhoff *et al.* Vol. 1. New York: Bedminster Press, 1968.

ZIPES, Jack. *Sticks and stones: the troublesome success of children’s literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Basingstoke: Routledge, 2001.

ZORNADO, Joseph. *Inventing the child: culture, ideology, and the story of childhood*. New York: Taylor and Francis, 2001.

Recebido em: 02/11/2024

Aceito em: 16/12/2024

Clémentine Beauvais: É Professora Assistente da área de Educação na Universidade de York, com interesse nos usos da teoria política no entendimento da literatura infantil e juvenil politicamente engajada. É também autora de livros de literatura infantil e juvenil publicados na França e no Reino Unido.

Célia Maria Guimarães: Atualmente é Professora Titular aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais. Seu interesse de pesquisa é a leitura de imagens em geral e de narrativas visuais em livros ilustrados traduzidos ou não traduzidos, além da tradução da literatura infantil e juvenil.