

REVELL – ISSN: 2179-4456 - 2020 – v.2, nº.25 – agosto de 2020.

[Digite o subtítulo do documento]

[Digite o resumo do documento aqui. Em geral, um resumo é um apanhado geral do conteúdo do documento. Digite o resumo do documento aqui. Em geral, um resumo é um apanhado geral do conteúdo do documento.]

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Susylene Dias de Araujo

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Marlon Leal Rodrigues

José Barreto dos Santos

Antônio Carlos Santana

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

COMITÊ CIENTÍFICO

Alessandra Correa De Souza – UFS
Altamir Botoso - UEMS
Andre Rezende Benatti - UFRJ
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis
Ary Pimentel - UFRJ
Danglei De Castro Pereira - UnB
Daniel Abrão – UEMS
Elanir França Carvalho – UFPA
Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California
Gustavo Costa - Texas Tech University
Gregório Foganholi Dantas – UFGD
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio
Leoné Astride Barzotto - UFGD
Livia Santos de Souza - UNILA
Lucilene Soares da Costa - UEMS
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS
Magdalena González Almada – UNC – Argentina
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai
Milena Magalhães - UFESBA
Monica Barrientos - UTEM - Chile
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ
Ramiro Giroldo - UFMS
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS
Silvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ
Susanna Busato - UNESP/IBILCE
Susylene Dias Araujo - UEMS
Wellington Furtado Ramos - UFMS
Zélia Ramona Nolasco dos Santos Freire – UEMS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

EDITORES DO NÚMERO

Professora Doutora Susanna Busato – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil

Professora Doutora Sandra Assunção - Université Paris Nanterre - França

CAPA

Renan Dalago

DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

Apresentação

Susanna Busato

Sandra Assunção.....11

Parte 1 | Corpo e interseccionalidade

Sujeitos racializados em *La(s) Habana(s)* de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría

Julieta Karol Kabalin Campos

Katia Viera Hernández.....19

As doenças e os corpos dos escravizados doentes falam em *A menina morta*, romance de Cornélio Penna

Antônio Batalha

Josalba Fabiana dos Santos.....49

A estrangeiridade dos corpos sem órgãos no conto abreuliano

Roniê Rodrigues da Silva

Natã Yanez de Oliveira Rodrigues de Melo.....65

A representação da mulher na construção da nação moçambicana em *O alegre canto da perdiz*

Pauline Champagnat.....88

Parte 2 | Corpo feminino e representação

Corpos subalternos: domínio e opressão dos corpos de mulheres angolanas na poesia de Paula Tavares

Érica Patrícia Rodrigues de Sousa.....102

***A casa da água*, de Antonio Olinto: mitos e corpos femininos no espaço da diáspora africana**

José Ricardo da Costa.....123

Hadewijch d’Anvers e Elizabeth B. Browning ao encontro do bem-amado: uma análise comparativa da mística feminina na baixa Idade Média e na Modernidade

Maria Letícia Macêdo Bezerra

Yasmin de Andrade Alves.....145

Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal": o ideal de abnegação materna em *A caolha*

Érica Schlude Wels.....173

Corpo da mulher, corpo do poema: metamorfoses de Luiza Neto Jorge

Carolina Alves Ferreira Abreu.....196

Literatura, autoritarismo e corpo das mulheres: a ditadura brasileira através dos romances de Heloneida Studart

Alessia Di Eugenio.....215

Entre a reinvenção do passado e o possível futuro: o feminino em trânsito em *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie, e em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

Luana Silva Borges.....234

Creeping into freedom: woman's body in *The yellow wallpaper*, by Charlotte Perkins Gilman

Leticia Rocha Duarte

Cynthia Beatrice Costa.....261

Parte 3 | Corpo e educação

Meninos negros na literatura infantil e juvenil: corpos ausentes

Débora Cristina de Araujo

Geane Teodoro Damasceno

Regina Godinho de Alcântara.....284

(Des)alienação dos corpos desviantes: a dialética da in/exclusão e seus desdobramentos no contexto escolar

Vanessa Goes Denardi

Carolline Septimio Limeira

Letícia Carneiro da Conceição.....311

Escritas de si juvenis em *Stories do Instagram*: espaço virtual, virtualização do corpo e cultura digital

Douglas Pereira da Costa.....332

Parte 4 | Corpo e espaço: trânsitos e memória

No meio do mar, em meio às terras: representações da migração contemporânea

Stefania Chiarelli.....355

Cartografando a São Paulo de Cassandra Rios: entre espaços urbanos e de circulação em *Mutreta* (1971)

Marcelo Branquinho Massucatto Resende.....370

Identidade, corpo e espaço no romance *Algum lugar*, de Paloma Vidal

Loiva Salete Vogt.....388

| | |
|---|-----|
| Cenas paulistanas: uma vivência corporal pelos paradoxos de São Paulo | |
| Bruna Araújo Cunha..... | 406 |
| | |
| O caleidoscópio espacial no romance histórico <i>Cabocla</i> (1949), de Ribeiro Couto | |
| John David Pelicieri da Silva..... | 432 |
| | |
| Memória e pós-memória: exílio e outros traumas em <i>Relato de um certo Oriente</i> | |
| Thays Lima Silva..... | 454 |
| | |
| Parte 5 Corpos desviantes | |
| | |
| O retrato e a representação grotesca em <i>Retrato de rapaz</i>, de Mário Cláudio | |
| Joana Palha..... | 476 |
| | |
| Espaço-corpo e heterotopia desviante em o remorso de Baltazar Serapião, de Valter Hugo Mãe | |
| Silvana Pantoja dos Santos..... | 497 |
| | |
| A potência do reconhecimento como resistência na poesia lesboafetiva | |
| Gabrielle Forster..... | 512 |

**Corpo em explosão na literatura cearense: uma análise de discurso
pornográfico em *A gota delirante*, de Moreira Campos**

Antônio Edson Alves da Silva.....531

**A fúria do corpo e sua potência grotesca: incursões no romance de João
Gilberto Noll**

Sayonara Amaral de Oliveira.....554

**“Pela décima vez”: prostituição, marginalização social e o corpo das
travestis em um poema de Amara Moira**

João Gomes Junior.....572

Parte 6 | As linguagens do corpo

**Os lacres rompidos e a terra que treme: as desmarginações de Elena
Ferrante entre o corpo que colapsa e o devastador de fora**

Iara Machado Pinheiro.....594

**O selvagem no corpo desfigurado de Hermógenes em *Grande sertão:
veredas*, de Guimarães Rosa**

Fabrcio Lemos da Costa

Slvio Augusto de Oliveira Holanda.....620

Corpo dançante ou da tradução em *Lavoura arcaica*

Wanessa Gonçalves Silva

Luciana Wrege Rassier.....638

Violência, corrupção e poder: performance política em Berna Reale

Joseane Maytê Sousa Santos Sousa.....663

Slam das Minas – Bahia: A performance poética de corpos de resistência

Natielly de Jesus Santos.....682

Nas margens do corpo e da escrita

Terezinha Taborda Moreira.....698

**Algo de inteiramente novo: a linguagem deslocada do amor na
excedência do corpo finito**

Susana Vieira.....715

Reflexões sobre autoria e corporeidade em *Laerte-se*

Lucas Piter Alves Costa

Jean Carlos Duarte Pinto Coelho.....734

DOS ESPAÇOS DO CORPO AO CORPO NO ESPAÇO: LITERATURA E CULTURA

É com satisfação que publicamos o Dossiê “Dos espaços do corpo ao corpo no espaço: literatura e cultura” para o volume 2, nº 25 da Revista de Estudos Literários – Revell, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS.

Os recentes estudos sobre o corpo revelam a complexidade desse que é, antes de tudo, uma incógnita. Descrevê-lo é lidar com a experiência de ser corpo, um organismo que ocupa um lugar e vive uma experiência. Esse corpo pensa e sente. Esse corpo escreve e é inscrito na cultura. Não se aparta da história porque é fruto da história; seu tempo é seu silêncio; seu espaço é seu grito. Na literatura, o corpo é a expressão de uma linguagem, de um gesto, de uma experiência. Ocupar o espaço desenhado na palavra é sair do anonimato e ganhar a linguagem. É na literatura que esse corpo-cultura se apresenta como palavra a ser lida e inscrita na experiência do leitor.

Os artigos deste Dossiê apontam para vários desenvolvimentos dessa proposta e, nesta edição, se articulam em núcleos de interesse. Cada um deles compartilha com o leitor um traço desse corpo estranho e familiar, que desafia e ecoa sua história e suas potencialidades.

A seção **Corpo e interseccionalidade** reúne artigos que exploram, na análise de seus objetos literários, elementos de ordem social e cultural, em posição de submissão e de resistência. Assim, o artigo de Julieta Karol Kabalin Campos e Katia

Viera Hernández, “Sujetos racializados en La(s) Habana(s) de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría”, analisa na narrativa romanesca as representações literárias e culturais dos corpos sob a lógica colonial moderna. Antônio Batalha e Josalba Fabiana dos Santos, em seu artigo “As doenças e os corpos dos escravizados doentes falam em *A menina morta*, romance de Cornélio Penna”, procuram investigar a possibilidade de os corpos e as vozes dos oprimidos poderem ser vistos/ouvidos a partir da compreensão das enfermidades e suas metáforas. O artigo de Roniê Rodrigues da Silva e Natã Yanez de Oliveira Rodrigues de Melo, “A estrangeiridade dos corpos sem órgãos no conto abreuliano”, tece reflexões que buscam analisar, no conto de Caio Fernando Abreu, a representação dos corpos das personagens masculinas sob a ótica da teoria dos filósofos Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michael Foucault. Por fim, a proposta de Pauline Champagnat, em “A representação da mulher na construção da nação moçambicana em *O alegre canto da perdiz*”, recai no enfoque sobre a compreensão dos mecanismos imagético-estilísticos que atuam no processo de construção da identidade nacional moçambicana, a partir de uma apropriação, pela literatura, da voz do passado colonial, sob uma perspectiva feminina e descolonial.

A seção **Corpo feminino e representação** propõe um rol de oito artigos que contemplam, entre poesia, romance e conto, analisar as formas (imagísticas, históricas e culturais) pelas quais, poética e literariamente, se fazem representar o corpo feminino. O artigo de Érica Patrícia Rodrigues de Sousa, “Corpos subalternos: domínio e opressão dos corpos de mulheres angolanas na poesia de Paula Tavares”, a partir da tríade “gênero, corpo e sexualidade”, volta-se à compreensão das representações de mulheres em processos diversos de anulação da autonomia sociopolítica e afetiva, em termos dos comportamentos naturalizados e estabelecidos para mulheres e homens na sociedade angolana. Ainda no contexto do continente africano, o artigo de José Ricardo da Costa, “*A casa da água*, de Antonio Olinto: mitos e corpos femininos no espaço da diáspora africana”, evidencia, no romance do autor mineiro, a figura da matriarca como elemento fundamental “à descolonização

dos países africanos e à reorganização das sociedades que surgiram e resistiram a partir dos escravizados e seus descendentes”, reportando-se à memória das imagens de deusas e rainhas da cultura orixaísta. O universo da Baixa Idade Média e da Modernidade, a partir do conceito de “mística cortês (mystique courtoise ou minnemystique) influenciada pela tradição do Amor Cortês dos séculos XI ao XII”, é o foco de atenção do artigo “Hadewijch d’Anvers e Elizabeth B. Browning ao encontro do bem-amado: uma análise comparativa da mística feminina na baixa Idade Média e na Modernidade”, de Maria Leticia Macêdo Bezerra, Yasmin de Andrade Alves. Já o artigo de Érica Schlude Wels, ““Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal’: o ideal de abnegação materna em *A caolha*”, explora, na obra de Júlia Lopes de Almeida, a imagem grotesca do defeito físico da personagem como metáfora da condição de opressão vivida pela mulher em termos dos protótipos de maternidade e sexualidade, sujeitos à corrente positivista na época. O artigo “Corpo da mulher, corpo do poema: metamorfoses de Luiza Neto Jorge”, de Carolina Alves Ferreira Abreu, volta-se à discussão dos estereótipos condicionantes femininos e, analiticamente, propõe uma leitura com base na ruptura com tal pensamento hegemônico a partir da poesia da autora portuguesa. No contexto ainda da resistência ao policiamento e ao controle, o tema da visibilização do poder do corpo da mulher e dos abusos e torturas sobre os corpos é foco do artigo de Alessia Di Eugenio, “Literatura, autoritarismo e corpo das mulheres: a ditadura brasileira através dos romances de Heloneida Studart”, que evidencia, na obra da autora, um olhar para a construção de uma memória feminina sobre o período de autoritarismo da história brasileira. O estudo das personagens femininas, nas obras da autora brasileira Clarice Lispector e da nigeriana Chimamanda Adichie, é o assunto do artigo de Luana Silva Borges, “Entre a reinvenção do passado e o possível futuro: o feminino em trânsito em *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie, e em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”, cuja análise explora a problemática que envolve a existência das personagens e seus deslocamentos e, no percurso, a resignificação de suas próprias vidas. As considerações sobre o corpo da personagem feminina a partir da sua experiência da repressão patriarcal estão presentes no artigo “Creeping into freedom:

woman's body in "The yellow wallpaper", by Charlotte Perkins Gilman", de Leticia Rocha Duarte e Cynthia Beatrice Costa, que procuram explorar na performance da personagem as relações entre o controle do corpo e o controle da mente; e os modos como a personagem usa a mente para libertar-se desse controle.

A seção **Corpo e educação** revela-se especial no alcance da pesquisa em contexto escolar sobre os modos como crianças e adolescentes têm sua representatividade evidenciada pelo outro e por elas mesmas. O artigo "Meninos negros na literatura infantil e juvenil: corpos ausentes", de Débora Cristina de Araújo, Geane Teodoro Damasceno e Regina Godinho de Alcântara, concentra-se no contexto da literatura infantil e juvenil para questionar em que nível a representatividade do menino negro tem sido apresentada no mercado editorial brasileiro. Já o artigo de Vanessa Goes Denardi, Carolline Septimio Limeira e Letícia Carneiro da Conceição, "(Des)alientação dos corpos desviantes: a dialética da in/exclusão e seus desdobramentos no contexto escolar", propõe, a partir da leitura da obra "O alienista", de Machado de Assis, um caminho de compreensão dos modos como o enquadramento social constrói a segregação de corpos considerados desviantes em ambiente escolar. Com o enfoque voltado para uma ferramenta de publicação temporária do *Instagram*, o *Stories*, a cultura digital e as formas de autorrepresentação dos jovens, o artigo de Douglas Pereira da Costa, "Escritas de si juvenis em *Stories* do *Instagram*: espaço virtual, virtualização do corpo e cultura digital", procura compreender a complexidade da versão digital dos diários de jovens escritos à mão.

O corpo em sua relação com o espaço - urbano ou marítimo, idílico ou imanente, privado ou público - guia as diferentes reflexões da seção **Corpo e espaço: trânsitos e memória** que consideram os deslocamentos das personagens em sua dimensão social, identitária e ontológica. O artigo de Stefania Chiarelli, "No meio do mar, em meio às terras: representações da migração contemporânea", aborda a questão das migrações contemporâneas dentro do espaço marítimo, problematizando a água como lugar de segregação, a partir da análise dos longas-metragens *Bem-*

vindo (2009, Philippe Lioret) e *Terra firme* (2011, Emanuele Crialese). Partindo de uma perspectiva cartográfica acerca da noção de espacialidade narrativa, Marcelo Branquinho Massucatto Resende, em “Cartografando a São Paulo de Cassandra Rios: entre espaços urbanos e de circulação em *Mutreta* (1971)”, estabelece relações entre os espaços frequentados pelas personagens do romance *Mutreta* (1971), os espaços de circulação das obras de Cassandra Rios e da própria escritora dentro do cânone literário. O estudo “Identidade, corpo e espaço no romance *Algum lugar*, de Paloma Vidal”, de Loiva Salette Vogt, apresenta uma reflexão sobre a constituição identitária da protagonista de *Algum lugar* (2009), de Paloma Vidal. A relação entre o espaço-corpo feminino reflete uma busca de identidade marcada por mobilidade espacial e o vir à tona de uma memória afetiva. A partir da análise de algumas cartas do escritor Mário de Andrade, em “Cenas paulistanas: uma vivência corporal pelos paradoxos de São Paulo”, Bruna Araújo Cunha propõe compreender a relação entre sujeito e rua, esse espaço do vivido, ao mesmo tempo físico e social. Em “O caleidoscópio espacial no romance histórico *Cabocla* (1949), de Ribeiro Couto”, John David Pelicieri da Silva convoca a noção de caleidoscópio do belo para compreender e definir sua presença e recorrência discursiva na narrativa. O conceito hisrchiano de pós-memória e noções tais como pertencimento, exílio, território, servem de embasamento teórico a Thays Lima Silva para compreender o caráter intergeracional do trauma do exílio no romance de Milton Hatoum, em “Memória e pós-memória: exílio e outros traumas em “Relato de um certo Oriente””.

A seção **Corpos desviantes** tem como enfoque o caráter carnavalesco e grotesco dos corpos transgressivos ou subalternizados que resistem e se opõem aos valores e às normas sociais estabelecidos. Em “O retrato e a representação grotesca, em *Retrato de rapaz*, de Mário Cláudio”, Joana Palha observa a relação mestre e discípulo a partir da temática do retrato literário e da representação grotesca. A noção foucaultiana de heterotopia é utilizada por Silvana Pantoja dos Santos, em “Espaço-corpo e heterotopia desviante em *O remorso de Baltazar Serapião*, de Valter Hugo Mãe”, para entender o espaço-corpo como lugar de confrontação social. Já em “A

potência do reconhecimento como resistência na poesia lesboafetiva”, Gabrielle Forster analisa quatro poemas de poetisas latino-americanas expondo o caráter político da poesia de temática lésbica. O artigo de Antônio Edson Alves da Silva, “O corpo em explosão na literatura cearense: uma análise de discurso pornográfico em *A gota delirante*, de Moreira Campos”, aborda as práticas sexuais dissidentes, em um conto de Moreira Campos, através de novas categorias do discurso pornográfico propostas por Maingueneau. Em “*A fúria do corpo* e sua potência grotesca: incursões no romance de João Gilberto Noll”, Sayonara Amaral de Oliveira analisa a imagem do corpo no romance, pela ótica bakhtiniana, como modo de carnavalização utópica da existência. As imagens dos corpos desviantes de travestis, em um poema de Amara Moira, é o objeto do estudo de João Gomes Júnior, em “‘Pela décima vez’: prostituição, marginalização social e o corpo das travestis em um poema de Amara Moira”.

A seção **As linguagens do corpo** reúne contribuições que se debruçam sobre o caráter performático do corpo e da linguagem que o traduz. À luz de teorias sobre a decolonialidade negra, a experiência da temporalidade, a identidade transgenérica, a necropolítica, a tradução sígnica, dentre outras, os oito artigos que compõem a sexta parte deste dossiê refletem sobre a riqueza das relações entre corpo, linguagem(ns) e performance, nas diversas expressões artísticas analisadas (prosa, quadrinística, documentário, performance corporal, e *slam poetry*). A força e o sentido do neologismo desmarginação – lacuna entre o tempo de fora e o de dentro - é o fio condutor da reflexão tecida por Iara Machado Pinheiro, sobre a tetralogia de Elena Ferrante, em “Os lacres rompidos e a terra que treme: as desmarginações de Elena Ferrante entre o corpo que colapsa e o devastador de fora”. Fabrício Lemos da Costa e Sílvia Augusto de Oliveira Holanda, em “O selvagem no corpo desfigurado de Hermógenes em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa”, buscam compreender a personagem Hermógenes – (des) figura de corpo híbrido, selvagem e informe - como representação do herói moderno passível de ser comparado à própria obra, indomesticada e inclassificável. À luz da semiótica peirceana, Wanessa

Gonçalves Silva e Luciana Wrege Rassier, em “O corpo dançante ou da tradução em Lavoura arcaica”, consideram a dança como tradução sígnica, capaz de expressar ideias, sentimentos e traços culturais, e o corpo como tradutor, por meio de suas funções mediadora e comunicativa, e de seu poder de expressão maior que o do signo linguístico. O corpo e a voz de artistas contemporâneos em performance são também contemplados por dois artigos do dossiê. Em “Violência, corrupção e poder: performance política em Berna Reale”, Joseane Maytê Sousa Santos se volta às temáticas centrais do trabalho da artista paraense Berna Reale, em cinco de suas performances corporais, sob a ótica da necropolítica e da subalternidade. Já em « Slam das Minas – Bahia: a performance poética de corpos de resistência », Natielly de Jesus Santos analisa a performance poética da *slammer* Carol Cerqueira - trabalho emblemático do coletivo Slam das Minas-BA - e ressalta o papel desempenhado por esta prática artística no processo de resistência e empoderamento da mulher negra. Em seu artigo “Nas margens do corpo e da escrita”, Terezinha Taborda Moreira observa as relações entre corpo e escrita em *Um sopro de vida* (1994), de Clarice Lispector, questionando os limites da criação literária em sua relação com a realidade representada e considerando a reelaboração estética como ato de insurgência. Ao problematizar o amor como eixo que movimenta a existência e supera a finitude, em sua leitura de dois contos de Maria Velho da Costa, Susanna Vieira, em seu artigo “Algo de inteiramente novo: a linguagem deslocada do amor na excedência do corpo finito”, considera os textos como espaço de existência do sujeito em processo de individuação e de inscrição do corpo dissemelhante em seu devir enquanto texto-corpo não finito.. No tocante ao campo quadrinístico, a tensão entre corporeidade e autorialidade é a questão central sobre a qual se debruçam Lucas Piter Alves Costa e Jean Carlos Duarte Pinto Coelho, ao analisarem os posicionamentos da cartunista Laerte no documentário *Laerte-se*, de 2017, em seu artigo “Reflexões sobre autoria e corporeidade em *Laerte-se*”.

Que os artigos do Dossiê possam ser motivadores para uma reflexão guiada pelas formas do corpo na cultura e na literatura, por meio de seus desvãos, trajetos e

silêncios; por meio de sua clandestinidade; e por meio, ainda, de suas coreografias e desejos. Tenham uma ótima leitura!

Organizadoras:

Susanna Busato – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" -
câmpus de São José do Rio Preto

Sandra Assunção - Université Paris Nanterre

Dos espaços do corpo ao corpo no espaço: literatura e cultura

SUJETOS RACIALIZADOS EN LA(S) HABANA(S) DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ Y AHMEL ECHEVARRÍA

RACIALIZED SUBJECTS IN HAVANA(S) OF PEDRO JUAN GUTIÉRREZ AND
AHMEL ECHEVARRÍA

SUJEITOS RACIALIZADOS NAS HAVANA(S) DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ AND
AHMEL ECHEVARRÍA

Julieta Karol Kabalin Campos¹

Katia Viera Hernández²

RESUMEN: En este trabajo, proponemos como ejercicio crítico la lectura relacional de *El Rey de La Habana* (1990), de Pedro Juan Gutiérrez y *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echevarría - dos textos que, con veinte años de distancia escritural, convocan, en principio, un mismo territorio urbano, pero que se distancian en el modo en el que sus personajes lo viven y habitan. Partimos de algunas reflexiones en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad que surgen de la lectura de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (2000). Este movimiento nos lleva a considerar la variable racial como un elemento central para pensar la inscripción de los cuerpos en las ciudades que fueron configuradas bajo la lógica moderno-colonial (Mignolo, 2000). Desde allí, nos abocamos al trabajo con las novelas, entendidas como integrantes de la dinámica habanera y, por lo tanto, capaces de ofrecer indicios de las disputas que giran en torno a la ciudad y los sujetos (cuerpos racializados también por el discurso ficcional) que la ocupan.

PALABRAS CLAVE: Raza; Ciudad; Narrativa Cubana Contemporánea; Pedro Juan Gutiérrez; Ahmel Echevarría

¹Doutoranda em Letras na Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Bolsista CONICET – Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1616-8815>. E-mail: julietakabalin@gmail.com.

² Doutoranda em Letras na Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Bolsista CONICET – Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7476-3586>. E-mail: katiaviera4@gmail.com.

ABSTRACT: In this article, we propose as a critical exercise the relational reading about *El Rey de La Habana* (1990), of Pedro Juan Gutiérrez and *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), by Ahmel Echevarría -two texts that, with twenty years of distance, convene, in principle, the same urban territory, but they distance themselves in the way in which their characters live and inhabit it. We start from some reflections on the relations between city-text and body-city that emerge from the reading of the theoretical proposals by Margulis (2009) and De Certeau (2000). This movement leads us to consider the racial variable as a central element to think about the inscription of the bodies in the cities that were configured under the modern-colonial logic (Mignolo, 2000). From there, we focus on working with these novels, understood as a part of Havana's dynamics and, therefore, able to offer clues of the disputes that revolve around the city and subjects (bodies also racialized by fiction) that occupy it.

Keywords: Race; City; Contemporary Cuban Narrative; Pedro Juan Gutiérrez; Ahmel Echevarría

RESUMO: Neste trabalho, propomos como exercício crítico a leitura relacional de *El Rey de La Habana* (1990), de Pedro Juan Gutiérrez e *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echevarría - dois textos que, com vinte anos de distância escritural- convocam, a princípio, o mesmo território urbano, mas se distanciam da maneira como suas personagens o vivenciam e o habitam. Partimos de algumas reflexões sobre as relações entre cidade-texto e corpo-cidade que emergem da leitura das propostas teóricas de Margulis (2009) e De Certeau (2000). Esse movimento nos leva a considerar a variável racial como um elemento central para pensar a inscrição dos corpos nas cidades configuradas sob a lógica colonial moderna (Mignolo, 2000). A partir daí nos concentramos em trabalhar com os romances, entendidos como partícipes da dinâmica de Havana e, portanto, capazes de oferecer sinais das disputas que giram em torno da cidade e dos sujeitos (corpos também racializados pelo discurso ficcional) que a ocupam.

Palavras-chave: Raça; Cidade; Narrativa Cubana Contemporânea; Pedro Juan Gutiérrez; Ahmel Echevarría

La literatura de Pedro Juan Gutiérrez ha sido leída por parte de la crítica como una escritura alternativa -e incluso contestataria- ante ciertos discursos imperantes sobre la nación -Cuba- y la ciudad -La Habana- (BIRKENMAIER, 2001, 2004; WHITFIELD, 2002 y 2010; CASAMAYOR, 2002; LUDMER, 2004; BASILE, 2010a y 2010b; FUDACZ, 2010; CAMEJO, 2017). La distinción otorgada a su obra suele estar asociada al reconocimiento de una incorrección política que le permitiría mostrar aspectos de la vida y del espacio habanero que no han sido mostrados hasta entonces. La focalización sobre personajes y contextos marginalizados a partir de un lenguaje directo y, muchas veces, soez han promovido una concepción de cierta literatura que tiene la pretendida

capacidad de espejar la realidad social. Los personajes de Pedro Juan suelen estar atravesados por marcas raciales y de clase como distintivos del mundo explorado por su obra. Sin embargo, queda para el lector la tarea de descubrir que se trata de sujetos mayoritariamente negros, mulatos y mestizos que fácilmente encajan en el estereotipo que los acorrala en existencias hipersexualizadas, marginales, animalizadas e irracionales.

En los años 2015 y 2017, el joven escritor cubano Ahmel Echevarría se sumó a la fortuna crítica de la obra de Pedro Juan al firmar dos breves notas. En ellas, reconoce y pone en valor algunas de las características de la producción de Gutiérrez, al tiempo que proporciona algunas pistas sobre sus propias búsquedas y preocupaciones estético-políticas. Entre ellas, subraya ese espacio liminar entre literatura y vida configurada por el autor matancero como “una estrategia casi perfecta” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 1), una “zona diabólica” (ECHEVARRÍA, 2015, p. 1), que le permite colocarse como mediador incuestionable de la vida marginal que relata: “Esquirlas de Juan o carne de Pedro, un tipo que se pregunta si todas las vidas son tan vertiginosas y caóticas comparadas con la suya, es decir, la del Pedro Juan del Ciclo de Centro Habana, o aquellas cuyo contexto es el extrarradio de la ciudad: Guanabo y El Calvario, entre otros” (ECHEVARRÍA, 2015, p. 1).

En un repaso por algunas de las obras de Pedro Juan, desde su afamado ciclo centrohabanero hasta otras más recientes (tales como *El nido de la serpiente*, *El hijo del heladero*, *Fabián y el caos*, *Viejo loco*), Ahmel destaca la insistente exploración/exposición del cuerpo (en su versión más descuidada y escatológica) como recurso literario privilegiado. Para Ahmel, es a partir de estas incursiones que la obra de Pedro Juan puede leerse como “un viaje desde la madurez a la juventud, a saltos, a lo largo de una ficción dispuesta a incrustar en la literatura escenas y personajes omitidos por el discurso oficial” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 1). Sin embargo, su lectura desliza, casi como una crítica, una falta:

El nido... no es la novela que salvarías de un naufragio, pero la podrías llevar contigo si tienes por delante una larga espera. No es una novela donde el lector necesite emplearse a fondo por lo arduo del mundo existencial del personaje, por las ideas puestas sobre el papel, pero en sus ratos de mayor sosiego el sátiro que miente, da cabilla, fuma marihuana, se emborracha, pelea contra ladillas y se bate a piñazos en la calle, es capaz de sentarse frente a sí mismo a dibujar, escuchar música clásica o escribir un poema. Y cuando toma distancia de su afición por la carroña puede inocular en amigos o adversarios frases con el efecto similar al del Troyano en una PC (ECHEVARRÍA, 2017 a, p. 1).

Para Ahmel, las novelas de Pedro Juan son de pasatiempo, esas que se llevan para leer en las salas de espera o en los tiempos vagos de una escala de avión. No porque carezcan de contenido político o crítica social, sino porque sus personajes son, justamente, de “pura carne”. El plano de las “ideas” se manifiesta, en todo caso, como un efecto colateral de un tipo de narrativa que tiene al cuerpo como su centro. Estas consideraciones resultan iluminadoras cuando son puestas a dialogar con la propia producción de Ahmel, ya no como crítico, sino como escritor. Su obra impacta en el panorama literario reciente con una escritura que desvirtúa el realismo de los espacios, elemento tan socorrido en la mayor parte de la literatura cubana anterior, en la que ubicamos a Pedro Juan. De modo general, sus textos parten de lo fragmentario y combinan elementos del absurdo y lo fantástico, con otros, propios de la autoficción (sus tres primeros libros están narrados por un joven negro llamado Ahmel), con un narrador en primera persona (alter ego) que se confunde con la voz del autor y crea un espejismo entre lo real, lo biográfico y lo ficcional. Como veremos, sus textos interrogan nociones tan universales como la soledad, la memoria, la distancia, el amor y, sus personajes (en muchas ocasiones, sujetos racializados) suelen ser complejos, solitarios y estar repletos de preguntas existenciales que los lanzan a un universo de profunda reflexión.

En este trabajo, proponemos como ejercicio crítico la lectura relacional de *El Rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez y *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echevarría - dos textos que, con veinte años de distancia escritural, convocan, en principio, un mismo territorio urbano, pero que se diferencian en el modo en el que sus personajes lo viven y habitan. Partiremos de algunas reflexiones en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad que surgen de la lectura de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (2000). Este movimiento nos llevará a considerar la variable racial como un elemento central para pensar la inscripción de los cuerpos en las ciudades que fueron configuradas bajo la lógica moderno-colonial (MIGNOLO, 2000).

1 LA CIUDAD, UN TEXTO

En “La ciudad y sus signos”, Mario Margulis (2009) propone, desde una perspectiva sociológica, “leer la ciudad como si fuera un texto” (Margulis, 2009, p. 87), una especie de escritura colectiva donde quedan registradas las marcas de los procesos culturales y sociales que han dado lugar a su formación. El paralelismo propuesto por el autor resulta de definir ambas materialidades como fenómenos culturales “significantes” y “descifrables”, donde se libran y pueden ser leídas las luchas por los sentidos legítimos de una sociedad. En esta dirección, el autor defiende que “[l]a ciudad no sólo funciona, también comunica, y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social” (MARGULIS, 2008, p. 87-88).

A partir de un punto de vista diferente, De Certeau (2000) también propone pensar texto y espacio como fenómenos vinculables. Sin embargo, su estrategia no consiste en compararlos en sus cualidades significantes, sino en

reconocer un vínculo que las torna interdependientes. Es que, para De Certeau, “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (DE CERTEAU, 2000, p. 127). A diferencia del mapa, que tendería a borrar sus itinerarios en su pretensión totalizante, el texto expone las operaciones de la experiencia espacial, configurando modos de vincularse con él: creándolo, fundándolo, deslindando sus límites, afirmando modos de atravesarlo o inventando nuevos modos de recorrerlo.

Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un "suplemento" de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan (DE CERTEAU, 2000, p. 128).

Esta dimensión práctica del discurso y del lenguaje es la que le permite a De Certeau concebir relatos y narraciones como acciones que afectan y transforman el espacio, e incluso lo crean. En diálogo con este planteo, proponemos considerar al discurso ficcional como integrante de la dinámica urbana descrita por Margulis en tanto práctica, proceso y producto participante de la configuración social de la ciudad. Como veremos, las novelas de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría no sólo son capaces de proponer itinerarios y formas particulares de habitar La Habana, reproduciendo o cuestionando imaginarios previos, imaginando y creando nuevas maneras de ser y estar en común. También constituyen un territorio -un “espacio practicado”, en los términos de De Certeau- de flujos e intercambios materiales y simbólicos permanentes; un espacio de y en disputa y, por lo tanto, de constantes tomas de posición y fuerzas en tensión; un lugar donde los cuerpos (que habitan y transitan la ciudad, pero que también la leen y la escriben) dejan inevitablemente sus huellas y señales. Por lo tanto, el ejercicio propuesto en

este trabajo busca reconocer en las novelas analizadas dos modos de narrar la ciudad habanera, de interpretarla, de configurarla.

La ciudad como materia semiótica debe ser pensada como una configuración fundamentalmente dinámica, diversa y sujeta a modulaciones permanentes sobre los sentidos que la definen. El espacio urbano y sus variados componentes son objeto de constantes conflictos e interpretaciones que lo tornan un “texto infinito, un texto compuesto no sólo por la configuración de edificios, vehículos y objetos, también por sus habitantes en movimiento, sus prácticas e itinerarios, sus acciones y la regulación de éstas por códigos que no son visibles y evidentes” (MARGULIS, 2008, p. 96). Entendida en estos términos, la ciudad se torna múltiple, tanto en sus modos de habitarla y significarla, como en los modos de leerla y descifrarla. Por ello, el entramado urbano -no sólo su diseño y arquitectura, sino los modos en que estos espacios son/pueden ser recorridos y habitados- comunica las desigualdades y jerarquizaciones inherentes a su organización social. Las distinciones sociales pueden ser leídas en diversas señales y signos que la ciudad proporciona: disposiciones y valoraciones (positiva y negativa) de sus barrios, restricciones y permisos (explícitos e implícitos) de circulación, características de los espacios y de los sujetos que los transitan y ocupan, etc. En otras palabras,

La diferenciación social es portada en los cuerpos y las vestimentas, las costumbres y los hábitos de consumo. Son signos que revelan la pertenencia de clase, de nacionalidad y de cultura de los habitantes de la ciudad; estos signos los identifican: son registrados y decodificados en su tránsito por la ciudad. De ahí que haya señales de bienvenida o de disuasión que son particularmente inteligibles para sus destinatarios, y ello regula sus itinerarios y sus consumos del espacio urbano. En todo esto incide la ‘racialización de las relaciones de clase’, que habla de antiguos procesos de discriminación y exclusión. (...) Características de los cuerpos y de la cultura están asociadas con la distribución espacial de los habitantes en el territorio urbano. Las fronteras de la ciudad, algunas obvias, otras invisibles, son también muchas veces fronteras de clase y de características corporales” (MARGULIS, 2008, p. 97-98).

En este punto, la relación cuerpo-ciudad (pero también la relación cuerpo-relato) se torna primordial en tanto que las normas que rigen los tránsitos y el uso del espacio están mediadas por las maneras en que los sujetos y sus corporalidades son concebidos en esos contextos. Los procesos de racialización, consignados por Margulis en su texto, refieren a uno de los principales mecanismos de distinción social operantes en las sociedades latinoamericanas y caribeñas. Se trata de una dinámica de desigualdad (discriminación, descalificación, estigmatización y exclusión) que tiene origen y fundamento en distinciones raciales configuradas en lo que Mignolo - retomando reflexiones de Quijano y Wallerstein (1992)-, denominó "mundo moderno/colonial". Este concepto, que parte de la categoría de sistema-mundo propuesto por Wallerstein, busca enfatizar dos aspectos constitutivos de esta particular configuración geopolítica de alcance global. Por un lado, la necesidad de considerar la colonialidad de poder (QUIJANO, 1998) como estrategia inherente a la modernidad. Por otro, reconocer la diferencia colonial (MIGNOLO, 2000) como resultado del mecanismo de periferización y subalternización de la parte no occidental del mundo (sus regiones, saberes, modos de ser y estar) que derivan de la lógica colonial. A pesar de su reconocido estatuto ficcional y su nulo correlato natural o biológico, la raza funciona en la práctica como una forma de categorización real que atraviesa y sostiene el ordenamiento de las ciudades, sus espacios y los sujetos que las habitan.

Para De Certeau, el relato es una forma de delincuencia, una alternativa al orden disciplinario, que "comienza con la inscripción del cuerpo en el texto del orden" (DE CERTEAU, 2000, p. 142). Por ello, trabajar con discursos literarios implicará pensar en las focalizaciones enunciativas particulares que éstos proponen - o en otras palabras, en los "signo[s] del cuerpo en el discurso" (DE CERTEAU, 2000, p. 129). Cabría preguntar, entonces, qué movimientos proponen los textos de Ahmel y de Pedro Juan en relación con la raza, este "criterio básico de clasificación social universal de la población del mundo"

(QUIJANO, 1999, p. 141), que ha funcionado como parámetro rector en la distribución y organización social y espacial desde finales del siglo XV en adelante, y los específicos procesos de racialización presentes en el espacio habanero.

En los textos analizados, La Habana es el espacio en donde se desarrollan dos historias que poco tienen en común, pero que habilitan ciertos (des)encuentros desde los cuales nos permitiremos extender el diálogo iniciado por Ahmel con su predecesor. Por un lado, tenemos la narración de la trayectoria de vida de un mulato marginal que sobrevive en un espacio urbano que se torna cada vez más hostil. Por el otro, la trayectoria filosófica/metafísica de un narrador que asume como lugar de enunciación la voz dual de un hombre-negro que se quiere mujer-blanca, o viceversa. Estos personajes viven, ocupan y experimentan la ciudad, cada uno a su modo, dejando, en sus recorridos, las marcas de un tránsito vital que los configura y, a su vez, ellos, a su entorno. Teniendo en cuenta estas aproximaciones iniciales, nos preguntamos por las relaciones entre cuerpos racializados y espacios ciudadanos que estas narrativas proponen, buscando reconocer los puntos de contacto y las distancias que dan lugar a la configuración de racialidades-habanidades específicas.

2 CUERPOS RACIALIZADOS DE LA(S) HABANA(S): ESCRITURAS DE PEDRO JUAN Y AHMEL

El Rey de La Habana pertenece al grupo de novelas que componen el Ciclo Centro Habana, referencia directa al municipio homónimo de la capital cubana. Además de ella, son cuatro las obras que conforman esta serie: *Trilogía sucia de La Habana*, *Animal Tropical*, *El insaciable hombre araña* y *Carne de perro*. Los barrios trazados en estas narrativas configuran un espacio común signado por la decadencia y la marginalidad: ruinas arquitectónicas, hacinamiento, suciedad, calor, cierto halo delincencial y opresivo componen

una trama espacial compacta que define y circunscribe la vida de los personajes que la habitan. Estos sujetos, a su vez, componen el escenario en coincidencia con estas características. Los tránsitos, rutinas y acciones llevadas a cabo en los espacios descritos suelen estar vinculados con la satisfacción de necesidades primarias o de vicios que mitigan las consecuencias de un contexto de extrema precariedad. Como hemos adelantado, llama la atención la insistente marcación racial que acompaña la caracterización de sus personajes junto a generalizaciones que tienden a fijar los estereotipos y los prejuicios raciales. Basta recorrer algunas páginas de los libros del Ciclo para encontrarnos con negros y mulatos -ya sean bailarines, atletas o delincuentes- fibrosos, fuertes, pingudos y sumamente sexualizados; así como negras sabrosas -muchas de ellas putas o jinetas-, sucias y apestosas. Junto a estas descripciones no son inusuales las afirmaciones como “los negros son así” (En Trilogía... p.10; p.31) o los negros “siempre tienen...” (En Trilogía... p. 22). También son comunes las dicotomizaciones estereotipantes entre blancos acartonados y negros intensos que convocan la idea de que hay una raza más pensante y racional y otra más corpórea e irracional, explorada, por ejemplo, en la oposición entre las amantes Agneta (sueca) y Gloria (cubana mulata) de *Animal Tropical*. En este sentido, coincidimos con Casamayor-Cisneros cuando apunta que

Pedro Juan Gutiérrez escribe sobre sus personajes negros conquistado por una visión perfectamente estereotipada y no puede proyectar sobre sus vidas más que una mirada hastiada y fatalista. Todo ello no impide, sin embargo, reconocer que el mundo hostil que describe Gutiérrez es muy real. Su mirada desolada y cruel permite denunciar las miserables condiciones de vida de los negros marginales en los convulsos noventa (CASAMAYOR-CISNEROS, 2003, p. 27).

No resulta un dato menor que la denominación que habilita este conjunto proponga como eje de lectura la variable territorial. Por el contrario, creemos que es esta elección la que le permitirá a Pedro Juan Gutiérrez

construir una figura de autor distinguida en el campo editorial. Como contrapartida de su insistente presentación como autor-testigo de la vida centrohabanera, sus libros fueron vendidos como relatos alternativos al discurso utópico de la Revolución, en tanto habrían estado dispuestos a mostrar una realidad negada, el lado oscuro de la sociedad, aquello que no se quiere ver. Esta posición estético-política es reafirmada por el autor cada vez que tiene oportunidad:

Yo creo que esa tiene que ser la función del escritor: escribir lo que la mayoría de la sociedad no quiere ver. O quiere ocultar. (Gutiérrez, 2015, p. 1)

En la literatura trato de buscar el lado oscuro de la gente, lo que tratamos de ocultar: esas son las zonas más interesantes del ser humano. (Gutiérrez, 2020, p. 1)

La escritura es indagar en mis alrededores y tratar de escribir sobre todo lo que la gente no se atreve (...)Lo que yo hago es una indagación en el ser humano. (GUTIÉRREZ, 2004, p. 54).

Desde esta lógica, Pedro Juan se esfuerza por exponer lo sucio y lo despreciable de la urbe. No recurre a la imagen de la ciudad como *locus amoenus*, sino que la dimensiona como una galería en la que tiene lugar el goce, la perversidad, el desvío, la debilidad, lo apático, lo disfuncional. Certeramente, el crítico y bloguero cubano Gilberto Padilla ha reconocido que, frente al gran relato monumental y edificante de la cubanidad de muchos textos literarios, se ha colocado también un discurso perturbador y liminal, quizás hasta alternativo, que ha entendido la ciudad como espacio bastardo, como resto, como ruina (PADILLA, 2013).

El Rey de La Habana, como las otras narrativas que integran el Ciclo, sostiene esta idea a partir de un relato que explora y refuerza un imaginario que viene a contradecir premisas fundamentales del discurso revolucionario. La pobreza y la marginalidad que componen este retrato de los suburbios

habaneros se hacen cuerpo en sujetos que responden a los más estereotipados rasgos raciales que la tradición moderno-occidental ha erigido como pilares del orden global imperante. Por ello, son, en su mayoría, cuerpos negros y mulatos quienes asumen un lugar protagónico en estos escenarios desvirtuados y precarios, siendo agentes y pacientes de situaciones que los colocan al límite entre lo humano y lo animal. Recuperando palabras de Mbembe (2016), podríamos decir que Gutiérrez contribuye a la reproducción de las fantasías con las que fueron revestidas las personas de origen africano y sus descendientes incluso antes de tornarse piezas fundamentales del engranaje capitalista moderno. Esto es, un

ser humano vivaz y de formas bizarras, rostizado por la radiación del fuego celeste, el negro es dueño de una excesiva petulancia; tomado en adopción por el imperio de la alegría, pero abandonado por la inteligencia, es ante todo, un cuerpo gigantesco y fantástico: un miembro, órganos, un color, piel y carne, una suma inaudita de sensaciones (MBEMBE, 2016, p. 84).

El Rey de la Habana es la única novela del Ciclo que no tiene como protagonista al alter ego del autor. En este caso, no será el personaje Pedro Juan contando sus andanzas y aventuras de sexo, droga y alcohol por las calles de Centro Habana; sino la narración, en tercera persona, sobre la corta y trágica historia de vida de un adolescente que busca sobrevivir durante el Periodo Especial cubano. Luego de conocer el fatal episodio que terminó en la muerte de los integrantes de su familia (su madre, su abuela y su hermano), los lectores seguiremos los pasos de este joven mulato que, a partir de allí, deberá enfrentar en soledad la dura realidad que lo condena una y otra vez a la marginalidad. Si la primera condena fue haber nacido en un medio sin posibilidades y signado por la precariedad y la miseria (la vivienda derruida que habitaba con su familia, el hambre cotidiana, la falta de servicios básicos, la suciedad, así como las violencias, abusos y abandonos sufridos desde niño son algunos de los ejemplos

de este entorno), la segunda será enfrentarse a un sistema que lo juzgará y lo irá excluyendo hasta expulsarlo al basural que será su tumba. A lo largo de este recorrido vital, el personaje irá desandando los espacios de una Habana periférica que escapa a las idealizadas imágenes de la ciudad intelectual o de las paradisíacas playas destinadas al turismo. Allí se producirán encuentros entre Reynaldo y otros personajes, tan desplazados del sistema como él, con los cuales aprenderá, día a día, formas más o menos exitosas de sobrevivir: mendigos, prostitutas, travestis, vendedores callejeros, timadores, vagabundos, borrachos, hambrientos y viciados conforman esta comunidad de los márgenes.

Las primeras escenas de la novela se desarrollan en un edificio ubicado en la calle San Lázaro, una de las principales avenidas de aquella Centro Habana lúgubre y hacinada a la que nos referíamos con anterioridad. Apenas en las tres primeras páginas de este texto se traslucen dos espacios que serán sistematizados a lo largo de toda la obra: la azotea y la calle. La azotea es el lugar del descenso de los personajes hacia la calle, una especie de bajada en forma de muerte física, que advertimos en la caída de la madre y de la abuela de Reynaldo, en el cuerpo de su hermano sobre el asfalto, o de muerte simbólica que advertimos en Rey, cuando sale a la calle para experimentar un camino azaroso y desgraciado a lo largo de su vida:

Gritando como un loco corre hacia la baranda de la azotea y se lanza a la calle. Su cráneo se revienta contra el asfalto cuatro pisos abajo. Murió igual que su madre, con una expresión desfogada de crispación y terror.

La abuelita vio todo sin moverse de su sitio, sentada sobre un cajón de madera podrida. Sin hacer un gesto cerró los ojos. No podía vivir más. Ya era demasiado. Y el corazón se le detuvo. Cayó hacia atrás y quedó recostada contra la pared.

Rey no había salido de su escondite detrás del gallinero. Todo fue rapidísimo y aún tenía la pinga tiesa como un palo, la guardó como pudo. Se quedó sin habla. Fue hasta la baranda de la azotea y miró. Allí estaba su hermano, estrellado en medio de la calle, rodeado de gente y de policías, el tráfico detenido a un lado y otro de San Lázaro. (GUTIÉRREZ, 2018, p. 13).

La calle -representada en el trazado de la propia San Lázaro, en los emplazamientos de la calle Malecón, las inmediaciones del Mercado de Cuatro Caminos, el Parque de la Fraternidad, etc- se constituye en el espacio propicio para el (des) encuentro con lo otro (la ciudad) y con los otros (los cuerpos), un espacio en el que los lectores tendremos la posibilidad de reconocer las relaciones entre otros personajes tan marginados como el propio Reynaldo, otros perdedores, otros expulsados de la ciudad letrada. En este sentido, pueden servir como referencias dos momentos de la obra: por un lado, el primer encuentro entre Reynaldo y Magda (su compañera/cuidadora/rival y vendedora de cucuruchos de maní) en la escalinata de la capilla de La Milagrosa. Allí, en medio del cortejo amoroso, ambos personajes se reconocen en una miseria compartida: rostros que evidencian hambre, cuerpos sucios y vestidos con “ropa vieja, desteñida, asquerosa” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 49). De allí surgirá el acto desinteresado de Magda de regalarle a Rey uno de sus cucuruchos. Un acto de compasión y acogida que tiene lugar en ese espacio público. Por el otro, la escena en la que Reynaldo, una vez que vuelve de Varadero (ciudad litoral icónica, destinada al turismo) luego de una jornada inusual de vistas hermosas y tranquilidad, se reencuentra con su ciudad. El contraste entre aquella y La Habana, toda sucia y arruinada, con la gente desaliñada, pícara y ruidosa, las mulatas jineteras venidas de Oriente, “dispuestas a todo por tres o cuatro pesos” le harán reconocer su pertenencia. Arribar en el Mercado de Cuatro Caminos implica volver a “su ambiente” o, como dice el propio Reynaldo, a lo suyo: “Aquí está el sabor, esto es lo mío” (GUTIÉRREZ, 2018, 150). Ambas instancias nos permiten dimensionar que el sentido de la vida del personaje principal es su propio “deambular, caminar, estar aquí, allá, donde pueda comer, donde pueda ganarse unos pesos, donde pueda templar” (LÓPEZ SACHA, 2008, p. 144). La calle se convierte en el soporte del recorrido alucinante que realiza Reynaldo, al tiempo que el propio recorrido muestra un “submundo tentacular

concentrado en un barrio y extendido por toda la ciudad, que lo mismo existe en los sitios turísticos, en el puerto, en los solares, en el malecón, en las fábricas, en el cementerio, en los lugares más insospechados.” (LÓPEZ SACHA, 2008, p. 144).

La mirada a la ciudad desde arriba es solo un instantáneo enfoque de las primeras páginas del libro, que rápidamente perdemos de vista porque interesa localizar, centralizar su visión en la ciudad misma (CAMEJO, 2017). En esta novela importa, así, un emplazamiento de la ciudad desde su microlocalización en un movimiento que va desde la calle, el barrio, al personaje mismo.

Llegó a la inmensa estatua blanca del Cristo de Casablanca(...)No había nadie en los alrededores. Desde allí divisaba muy bien toda la bahía. Era una buena altura. Le gustó dominar todo, al menos de aquel modo. Estaba solo allí arriba y era el gran observador. Se sintió poderoso(...)Inconscientemente su mirada buscó un punto ligeramente más adentro en tierra. A cien metros del malecón. Allí estaba su azotea(...)Todos los recuerdos le llegaron juntos: su madre estúpida; pero era su madre. Su hermano que se arrebató y se lanzó a la calle sin pensar, su abuela que no resistió más, y él sin saber qué hacer de pie detrás del gallinero(...)Las lágrimas le salieron con fuerza y no pudo parar de llorar, como un niño. Allí se quedó horas, deprimido, sin fuerzas, pensando en su familia destruida de un golpe (GUTIÉRREZ, 2018, p. 33-34).

Junto a Reynaldo, ese personaje profundamente desdichado desde el que se desarrolla textualmente la novela, transitamos por una Centro Habana y otros espacios considerados igual de marginales (como los municipios de Guanabacoa y Regla), que nos hacen tomar nota de la desigualdad, las carencias morales y materiales, la brutalidad del ambiente urbano y ciudadano de los años 90 en Cuba. La inestabilidad económica, política, cultural y ética de estos “años duros” de Período Especial que vemos coherentemente tematizada en los caracteres de los personajes y en la propia concepción de la vida urbana, tiene un correlato con el uso de un lenguaje fuertemente racializado que sirve para marcar la desigualdad social del periodo. No resulta casual entonces que, en el

texto, tanto el narrador como los personajes recurran una y otra vez a categorías raciales como apelativos o como adjetivos calificativos que hacen evidente la predominante presencia de personajes negros y mulatos marginados en calles y recovecos de la periferia habanera.

Así, sin necesidad de avanzar demasiado en la historia, sabemos que los hermanos Reynaldo y Nelson se masturban a diario con su vecina, una "mulata delgada" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 10); que Rey, en su primera riña dentro del reformatorio, es identificado como "mulatico" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 15) por su contrincante, "un negro dos años mayor que él" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 15); que, en el marco institucional (representado en la voz del instructor), este tipo de apelaciones pueden ser cuestionadas -"Aquí nadie es negro ni blanco ni mulato. Todos son internos" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 15)-; y que, a pesar de esas disposiciones institucionales, los compañeros del correccional son presentados como el "blanquito ganso" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 16) y el "jabao" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 18). En consonancia con esta discursividad predominante, una de las primeras caracterizaciones de Reynaldo es realizada también a partir de una identificación racial: "Rey era un mulato delgado, de estatura normal, ni feo ni bonito" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 20). La elección de esta categoría no parece azarosa cuando es cotejada con la extensa tradición literaria e intelectual que ha buscado reconocer en el mestizaje la representación pacificadora del ser nacional (pensemos, por ejemplo, en la "América mestiza" de Martí, el "espíritu mestizo" del "color cubano" guilleniano o incluso en el concepto de "transculturación" propuesto por Ortiz). Sin embargo, en la trama de la novela la revelación de una Cuba que no ha logrado despojarse totalmente de la herencia colonial racista que dio lugar a una determinada distribución de los cuerpos en la ciudad pone en crisis el pretendido efecto tranquilizador de dicha categoría. El desequilibrado uso de marcas raciales que enfatizan, en la novela, pieles oscuras, cabellos rizados y cuerpos hipersexualizados deja al descubierto

la estrecha relación que persiste entre los espacios derruidos y esos sujetos históricamente marginalizados de la ciudad.

Las fuerzas policiales, representantes del Estado y encargadas de mantener el orden establecido, ejercen un control simbólico y material sobre los cuerpos que transitan la ciudad. Por ello, Reynaldo se sabe siempre sospechado y su estatuto de “fuera de la ley” lo mantiene en alerta permanente. Las varias escenas de persecución o de controles de identificación que la obra presenta repiten, insistentemente, la división que reconoce al blanco como víctima y al negro como delincuente: “vio dos policías corriendo detrás de un negro flaco. Se perdieron por una callejuela; más atrás iba un hombre grueso, muy blanco, con aspecto de extranjero corriendo pesadamente” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 28)“. Por otro lado, los cuerpos negros también ocupan lugares precisos cuando no son objetos de persecución, control y/o reclusión. Ejercen principalmente trabajos de fuerza y, por ello, son constantemente evaluados y “medidos” por sus características y potencialidades físicas, como le sucede a Rey cuando mendigaba en la zona portuaria: “Uno de los negros estibadores se le acercó y le tocó los músculos del brazo: -Estás flaco, pero fuerte. Dale, que aquí están buscando estibadores. Deja el santico” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 32). Cargar peso como estibador, transportar a otros traccionando a sangre su bicitaxi o, cavar tumbas serán algunos de los trabajos que Rey logrará ocupar.

“Una negrita” (29). “una persona mayor, muy negra” (30), unos “negros estibadores” (32) una “mulatica jinetera” (43), un “negro fuerte” (47), “dos negritos” (49), un “negrón prieto y fuerte” (56) una “negra vieja” (89) una “negra puerca” (95), una “negrita prieta” (99), una “negrita deslechada” (100), unas “mulatas y negras sabrosas, alegres y sudadas” (126), unos “negros fuertes y sudados” (126), “Unas negras jodedoras y alegres” (192) y un “negrón grandísimo y fuerte” (195) son algunos de los muchos personajes que Rey se cruzará en sus andanzas por La Habana periférica de Pedro Juan. Estos negros y mulatos que transitan y hacen uso de los espacios cartografiados por la

narrativa son sujetos despojados, apáticos, la mayoría de las veces carentes de intelectualidad y con casi nulas posibilidades de agencia. Incluso, llama la atención la rabiosa actitud que Reynaldo asume en los pocos momentos donde su voluntad y decisión son requeridas:

Ah, odiaba tomar decisiones. Jamás pensaba en términos de coordinación, precisión, sistematicidad, perseverancia, esfuerzo. A lo lejos ladraban unos perros. Muchos perros ladrando al mismo tiempo, Su mente se fue plácidamente hacia allí. Los escuchó un buen rato. Entonces descubrió que además cantaban gallos, rugía algún camión y que, mucho más cerca, el viento movía la hierba y la hacía murmurar. Nada de eso le interesaba. ¿Qué era entonces? Nada, nada le interesaba. Todo le parecía inútil. Y de nuevo se durmió. Tranquilamente. (GUTIÉRREZ, 2018, p. 109)

La vida de Reynaldo y de sus pares parece resumirse a un simple estar en el mundo. Sus acciones son fruto de impulsos instintivos que buscan satisfacer necesidades o deseos inmediatos, siendo prácticamente incapaces de trascender lo puramente material. En este sentido, no resultan azarosas las numerosas comparaciones o relaciones entabladas con animales, tal como ocurre en la cita anterior, donde podemos advertir el efecto anestésico y tranquilizador que producen en Rey los perros que ladran y los gallos que cantan a lo lejos, en contraposición con la angustiante posibilidad de tomar una decisión. Las emociones que sirven como indicio de humanidad son reprimidas y cuando emergen lo hacen en forma de actos violentos, que una vez más lo aproximan a lo primitivo y lo salvaje.

El uso del estereotipo y la exacerbación de ciertos rasgos que se inscriben en una tradición particular de la historia cubana, caribeña y latinoamericana son los recursos que Pedro Juan elige para generar un determinado efecto de realidad. Como vimos, existe una idea, promovida por el propio Pedro Juan y avalada por algunos de sus lectores, de que su literatura conseguiría exponer una realidad oculta y poco conocida de la isla. La estrategia

discursiva consiste en mostrar estos escenarios distópicos como realidades objetivas recibidas desde un lugar testimonial privilegiado: "yo escribo de lo que veo por la ventana, de mi barrio, Centro Habana, brutal, visceral y lleno de negros pobres" (GUTIÉRREZ en Ayén, 2003, p. 1). De este modo, se propone una relación desdibujada entre ficción y realidad, que es posible por la mediación de ese cuerpo-escritor que dice ver y experimentar una ciudad otra y que asegura ser capaz de trasladarla al papel, poniéndola a disposición de los ojos lectores que tendrán que confiar en su palabra como condición de acceso a los develados suburbios habaneros donde viven y sobreviven negros y mulatos olvidados.

La estética realista de Pedro Juan (que en su momento intervino en lo real escribiendo sobre una ciudad desolada y unos cuerpos marginales) entra en fricción con la propuesta de Ahmel, quien presenta una textualidad más apegada a la introspección. *Caballo con arzones...* es un texto que busca escapar de las ataduras impuestas por géneros y categorizaciones, pues tanto en el plano formal como conceptual, la propuesta de Ahmel nos enfrenta a una suerte de experimento literario-filosófico donde los esquemas binarios tienden a colapsar. Narrativa-poesía, mujer-hombre, negro-blanco, realidad-ficción, cuerpo-mente son algunos de los binomios explorados y problematizados por la novela. Contradictoriamente, la trama es configurada a partir de un primer planteo dicotómico que emerge de la introspección de uno de los personajes de la novela, la Percanta, una mujer blanca que imagina el mundo de un hombre negro (que es a su vez el narrador de la historia). Desde las primeras páginas, somos interpelados por un ejercicio constante de trueques de puntos de vista. El movimiento propuesto por ese narrador que se quiere híbrido es un ejercicio discursivo que busca poner en cuestión, una y otra vez, al lenguaje que lo constituye:

Soy esa mujer que ha pensado una máscara.

La máscara es el rostro y el cuerpo de un hombre.
La comodidad de llevar una máscara.
La habilidad en el uso de la máscara.
Soy la máscara.
Entonces puedo decir: soy el hombre de los *dreadlocks* y las gafas.
Y el libre fluir de su conciencia.
Y su voz.
Por lo tanto soy el verbo y el extrañamiento del lenguaje.
(ECHEVARRÍA, 2017, p. 13).

En este juego poético-narrativo, la ciudad es configurada paulatinamente a partir de un relato fragmentado que apela a la memoria afectiva y sensorial de los personajes. Están presentes en la narrativa de Ahmel algunos espacios icónicos de la ciudad: Centro Habana, el Cementerio Colón, la Plaza de la Revolución, el Centro Histórico de la ciudad, el malecón (algunos de ellos ya recorridos por el Reynaldo de Pedro Juan) y otros, menos explorados artística y textualmente que el narrador ha llamado *extrarradio* y que aparecen encarnados aquí en los barrios de Altahabana y Guanabo. A diferencia de lo que acontecía en la ciudad de Pedro Juan, en la que el paisaje urbano estaba fuertemente ligado al conflicto de su personaje principal, La Habana de Ahmel contiene el mismo desafuero, sofoco y calor de la de Pedro Juan, pero esta vez velada y diluida en los conflictos e introspección de ese personaje que es a un tiempo la mujer blanca-el hombre negro. En este sentido, la novela de Ahmel construye un potente paisaje existencial que se enmarca en el devenir de la propia ciudad, sin dejar de lado la fuerte corporalidad de sus personajes ¿Podría leerse este texto como respuesta estética a la ausencia que el mismo Ahmel reconoce en la obra de Pedro Juan cuando señala: “No es una novela donde el lector necesite emplearse a fondo por lo arduo del mundo existencial del personaje, por las ideas puestas sobre el papel, pero en sus ratos de mayor sosiego el sátiro que miente, da cabilla, fuma marihuana, se emborracha, pelea contra ladillas y se bate a piñazos en la calle”? (ECHEVARRÍA, 2017 a, p. 1) Una

posible respuesta puede ser encontrada en la propia voz del narrador que declara:

No quisiera permitirme una oración en la cual se deslizara una vista panorámica del país, la ciudad, el municipio o el barrio. Dejemos de lado la mugre, edificios en estática milagrosa, grietas ascendiendo como sierpes en las fachadas (...) Solo quiero que trates de sobrellevar el mismo bochorno padecido por mí al interior de la imagen creada por esa mujer que me observa. Soportar el calor, la humedad, el aire cargado del polvillo desprendido de los caserones en ruinas, del escape de los autos. El resto no importa. Al menos por el momento” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 10).

Los 52 breves capítulos que componen la novela de Ahmel pueden ser leídos como intentos fallidos de memoria. En cada uno de ellos, se trata de inventar recuerdos ajenos al asumir el lugar del otro y, por lo tanto, un ejercicio imposible. Las marcas de género y de raza que, en una primera instancia, afirman la relación de alteridad entre los personajes tienden a desdibujarse ante los planteos del libro: “¿Qué sucede con el dolor?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 31), “¿Qué es, en concreto, una ilusión?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 61), “¿Qué es en concreto la muerte?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 83), “Y de la soledad ¿Qué es, en concreto, la soledad ?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 102), “¿Qué sabes tú de la apergaminada piel...?” (Echevarría, 2017 b, p. 132), “¿Qué es, en concreto, el desamor?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 150), “¿Qué es para ti un hijo?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 159), “¿Cómo defines tú la obsesión?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 168). Aquí, se torna tal vez más evidente esa dimensión práctica del discurso y del lenguaje (DE CERTEAU) que permite concebir el relato como una acción que afecta y transforma la ciudad, e incluso la crea. El relato de Ahmel también se presenta como una forma de delincuencia (DE CERTEAU) y por tanto, una alternativa a un discurso de ciudad y cuerpo racial dominante. Si Pedro Juan optó por ese realismo sucio, relato descarnado de lo sucedido, como recurso para representar “lo real”; en Ahmel, en cambio, se cuestiona ese orden

para dar paso a una escritura, por momentos fantástica y absurda, con el fin de desviar, cuestionar e incidir *en* “lo real”, irrumpir en un orden, constituirse, a su modo, como una “movilidad contestataria e irrespetuosa” (DE CERTEAU).

La escatológica y corpórea versión de La Habana de Pedro Juan encuentra un contrapunto disonante con la ciudad abstracta y etérea configurada por Ahmel. Advertimos en estos modos de observación y diagnóstico de la ciudad, por un lado, la fundación de un espacio marginal y lúgubre, que coloca en el discurso literario nacional escenas y personajes a veces omitidos por un discurso de aliento más oficialista y que está en la mayor parte de los textos narrativos de Pedro Juan; mientras que, por otro lado, leemos en la ficción de Ahmel el trazado de una ciudad que, aunque partiendo de algunas nociones de destrucción y ruina que están presentes en la literatura del primero, intenta diluirse y formar parte de un espacio más filosófico y menos material y esencialista. Así como los cuerpos de *Caballo con arzones...*, la urbe se va despojando a lo largo del relato de sus marcas más tangibles.

¿Podemos hacer coincidir a estos personajes de Pedro Juan y Ahmel, aunque estén en temporalidades distintas: unos en los años 90, otros en los 2000? ¿Convergen estos personajes en algunos espacios, algo los hermana? Si Ahmel, aunque reclamaba racionalidad para los cuerpos racializados de Pedro Juan, no condena la escritura de éste -de hecho, no la describe, como muchas veces ha hecho la crítica, como obras fútiles; sino que, por el contrario, destaca un lugar de enunciación valioso: espacio limítrofe entre vida y literatura; capacidad “hurgadora” de la realidad que se quiere ocultar (estado de alerta, incomodidad, resistencia); escritura del cuerpo (“carne de Pedro”, “esquirlas de Juan”)- ¿hay algún sentido estético-político que podría enlazarlos?

Los cuerpos racializados que desandan por La(s) Habana(s) de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría, “los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar”, (LUDMER, 2004, p. 131) se superponen y

complementan: se juntan estéticamente, en una especie de relato transtemporal. Si por un lado el texto de Gutiérrez permite apreciar el trabajo con el estereotipo del negro y mulato cubanos, un cuerpo “riquísimo y loco” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 58); por otro, el de Echevarría posibilita la lectura de un cuerpo racializado (no del todo desmarcado de aquellos estereotipos), pero ahora enriquecido por la racionalidad y por cierto halo filosófico. Ambos cuerpos, que aquí aparecen encarnados (y divididos) en Reynaldo y en ese personaje que se diluye en aquel hombre negro-mujer blanca de Ahmel, pueden coincidir en uno mismo, tal como parece sugerirnos solapada y fragmentariamente el narrador de *Caballo con arzones*. “La entrenadora *made in Russia* se ahorcáó sobre mí -un negro *man made materials*, piernas todavía recias, precario equilibrio” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 16). Un hombre negro que además de describir y vivir la intensidad sexual también es capaz de hacerse preguntas que exceden el orden práctico de la vida; un hombre negro en el que se conjugan deseo y razón: “¿qué pasa con el calor del cuerpo en el cuerpo que sueña y con el cuerpo soñado? ¿Has sentido el calor de tu cuerpo en ese sueño de tu cuerpo dormido?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 121).

Sin embargo, esta aparente coincidencia puede ser problematizada cuando se considera la posición que ocupan esos cuerpos en la distribución social de la ciudad. Mientras Reynaldo y su familia crían en su casa un cerdo para comer; lo cual da cuenta precisamente de los modos que estos personajes adquieren para sobrevivir; el personaje de Ahmel entabla un diálogo puramente existencial con un cerdo (ROBESPIERRE) que ya ha muerto. Frente al imaginario de la crianza de un cerdo en los 90 en Cuba, asociado con la escasez y con la manera de afrontar el hambre; el cerdo Robespierre, ya muerto, es un aliado del personaje principal no para satisfacer su hambre fáctica, su hambre histórica, sino para dialogar sobre la noción del mundo, sobre la pertinencia de la reflexión, sobre el futuro o sobre las palabras justas. Frente a un cerdo criado para morir, otro en lugar de interlocutor filosófico, dispuesto a dialogar desde

la muerte con el personaje principal. Algunas de sus intervenciones en el texto lo demuestran: “tu problema es sencillo y a la vez no: sabes lo que persigues, pero no has encontrado las palabras justas para enunciarlo, es decir, para formular la verdadera pregunta ¿Qué crees?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 126) o “Cualquier esfuerzo con tus neuronas, el pensar, lo que se llama verdaderamente pensar, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada, debilita a un hombre” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 48).

Si bien de la lectura de ambos textos podemos hacer coincidir dos cuerpos en uno solo, estos no parecen habilitar tal coincidencia cuando los leemos en sus temporalidades. El personaje principal de Pedro Juan habita una historicidad muy marcada por la escasez, la desidia, el desamparo (propias del imaginario social de los años 90 cubanos); mientras que el de Ahmel condensa tiempos distintos. Este contiene elementos propios de aquel imaginario, combinado con otros que dan la idea de ser transtemporales porque se instalan, fundamentalmente, en la imaginación. “Allí donde el cuerpo se expande y diluye no hay meridiano político. (...) Allí, donde el cuerpo se aparea, goza, aniquila, come y defeca, solo hay espacio para una verdad travestida en simulación ” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 104). De ahí entonces que el personaje de Ahmel viva en su propio cuerpo distintas temporalidades e intente por todos los medios dialogar con (y escapar de) ellas a través de un discurso marcadamente existencial.

Por último, al analizar los cuerpos racializados presentes en la ciudad de Pedro Juan y en la de Ahmel, creemos que un gesto estético convoca a ambos narradores. En sus textos, existe una búsqueda (y un cuestionamiento) incesante por lo real y lo verosímil, solo que estas nociones son exploradas de modos distintos en *El Rey de La Habana* y en *Caballo con arzones...* “Esa cercanía con lo narrado, la habilidad para escribirlo de forma descarnada” (ECHEVARRÍA, 2017 a, p. 1) que lee Ahmel en Pedro Juan, encuentra un punto

de inflexión en el discurso narrativo del propio Echevarría, quien pareciera estar señalando o incluyendo lo real en forma de indicio o huella, no para *representar* la realidad, sino para intervenir *en* lo real (HORNE, 2011). Las historias mínimas y fragmentadas junto a esos pequeños monólogos existenciales (y pústulas) del personaje de Ahmel, situado sincrónicamente en un espacio determinado, son contrastadas con la historia de vida (de Reynaldo) que nos presenta Pedro Juan a lo largo de todo el texto, y que nos hace pensar en un punto de enunciación diacrónico de su personaje. Frente a la linealidad narrativa de Pedro Juan en la que leemos sin mayores dificultades el inicio y el fin de una vida humana, Ahmel coloca un relato de constantes idas y vueltas, en el que tienen lugar diálogos extraños no solo con la conciencia, sino con ese estado de umbral entre la realidad y la ficción y entre lo que puede (y es capaz de hacer) el lenguaje para señalar lo real. “¿qué soy en el entorno de Lo Real? “Lo Real”... ¿de dónde he sacado estas palabras? (...) el delirio de la ilusión y la multiplicidad en Lo Real” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 107-108). Y podríamos agregar a la luz de nuestro recorrido: ¿qué hay de real en la raza? ¿qué delirios e ilusiones ella encarna? ¿cómo escapar a sus imposiciones para crear otras ciudades?

3 NOTAS FINALES DE UNA DOBLE ILUSIÓN

Algunas de las ideas en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad surgidas de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (2000) (que consignamos al inicio de este texto), nos han permitido reflexionar sobre la potencialidad de estas dos novelas para ofrecer indicios de las disputas que giran en torno a la ciudad y los cuerpos que la ocupan. Nuestra propuesta de considerar al discurso ficcional como integrante de la dinámica urbana descrita por Margulis (2009) en tanto práctica, proceso y producto participante de la configuración social de la ciudad, nos ha permitido leer en

ambas novelas no solo algunos itinerarios y formas particulares de habitar, configurar y crear La Habana, sino también entender las dinámicas de los cuerpos que desandan por ella. Del ejercicio propuesto en este trabajo se desprende el reconocimiento de, al menos, dos modos de narrar, interpretar y configurar la ciudad habanera y los sujetos que la habitan, en ambos casos fuertemente racializados por el discurso ficcional.

Por un lado, en *El Rey de La Habana*, la exposición de la vida y la muerte de un joven mulato marginal que vive el día a día para sobrevivir, en un espacio urbano que se torna cada vez más hostil, es el recurso del que se sirve Pedro Juan para intervenir en (y hacer un “relato delincuente” de) la ciudad. Narrar la trayectoria de una vida se convierte en la justificación para exponer un perfil de ciudad y unos cuerpos que fueron desplazados del discurso oficial de los años 90 cubanos. Hoy, aun cuando reconocemos que al trabajar con los cuerpos racializados Pedro Juan acude estéticamente a la profundización de los estereotipos, su novela no deja de ser valiosa como “documento” y mapa alternativo del imaginario de una ciudad. Por su parte, en *Caballo con arzones...* la trayectoria filosófica/metafísica de un narrador que asume como lugar de enunciación la voz dual de un hombre-negro que se quiere mujer-blanca, o viceversa, nos recuerda la intención explícita de Ahmel de producir un relato delincuente sobre la ciudad y sus cuerpos racializados en oposición a la de ciertas estéticas de escritores precedentes a él, como es el caso de Pedro Juan. Aún cuando La Habana de los primeros años 2000 sigue siendo una ciudad tan hostil como la que pisó el Reynaldo de Pedro Juan en los años 90, en esta novela Ahmel logra no solo dibujar la corporalidad de sus personajes racializados como hace Pedro Juan, sino también, crear un mundo existencial y reflexivo, lleno de miedos, dudas, pasiones y memorias del que carecían los sujetos racializados de Pedro Juan.

La doble lectura que implicó por una parte, relacionar el par cuerpo racializado y ciudad, y por otra, detectar el ida y vuelta entre los modos

(realistas, fantásticos-oníricos) de narrar de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría nos hizo partícipes de una de las preguntas que asoma recurrentemente en *Caballos con arzones*: ¿“Qué somos en esta doble ilusión” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 107) a la que nos lanzan los textos de estos dos narradores? ¿Cómo encontrar ficcionalmente al otro (cuerpo), a lo otro (la ciudad)? Lo anterior encuentra un contrapunto interesante en aquella idea de De Certeau que citamos al inicio de este texto en la que postulaba que “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (DE CERTEAU, 2000, p. 127). En este sentido, ambas novelas realizan (y exponen textualmente) un relato de viaje por y desde los cuerpos racializados de una ciudad que (re)crean y (re)fundan.

REFERENCIAS

AYÉN, Xavi. Pedro Juan Gutiérrez culmina sus “historias sucias” de La Habana. Entrevista. *La Vanguardia*. Catalunya, 5 de mayo. 2003. Disponible: http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_La%20Vanguardia.htm.

Accedido en 15 /05/ 2020.

BASILE, Teresa: Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez. *Katatay*, Año VI, n. 8, p. 115-119. La Plata, 2010a.

BASILE, Teresa: La escritura sucia de Pedro Juan Gutiérrez. *Katatay*, Año VI, n. 8, p. 84-85. La Plata, 2010b.

BIRKENMAIER, Anke. Más allá del realismo sucio. El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez”, *Cuban Studies*, n. 32, p. 37-55. 2001.

BIRKENMAIER, Anke. El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez, *Miradas*, n. 6, 2004. Disponible: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm. Accedido en 15 /05/ 2020.

CAMEJO, Ariel. Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela. La Habana: Facultad de Artes y Letras, 2017 (Tesis doctoral).

CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. Negros de papel: Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana después de 1959. Manuscrito inédito, 2002. Disponible:

[https://www.academia.edu/15213059/Negros de papel Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana despu%C3%A9s de 1959](https://www.academia.edu/15213059/Negros_de_papel_Algunas_apariciones_del_negro_en_la_narrativa_cubana_despu%C3%A9s_de_1959). Accedido en 15 /05/ 2020.

DE CERTEAU, Michel. La invención de lo cotidiano. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

ECHEVARRÍA, Ahmel. En la zona diabólica, Árbol invertido. Revista cultural independiente, 2015. Disponible: <http://www.arbolinvertido.com/cultura/en-la-zona-diabolica>. Accedido en 15/07/2020.

ECHEVARRÍA, Ahmel: Carne de Pedro, Hypermedia Magazine, 2017a. Disponible: <https://www.hypermediamagazine.com/literatura/escritores/ahmel-echevarria-carne-de-pedro/>. Accedido en 15 /05/ 2020.

ECHEVARRÍA, Ahmel. Caballo con arzones. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2017b. FUDACZ, Jamie. Una comunidad de voyeurs: una nueva mirada a *Trilogía Sucia de La Habana*. *Katatay*, Año VI, no. 8, p. 107-114. La Plata, 2010.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. El Rey de La Habana. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2018.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Pedro Juan Gutiérrez: El ideal revolucionario no ha fracasado completamente, pero está en evolución. Entrevista con Constanza Hola Chamy, *BBC News*, 25 de octubre de 2015. Disponible:

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151025_hay_festival_entrevista_cuba_pedro_juan_gutierrez. Accedido en 15 / 05/ 2020.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Trato de buscar el lado oscuro de la gente. Entrevista con Silvina Freira, *Página 12*, 26 de febrero de 2020. Disponible: <https://www.pagina12.com.ar/249490-pedro-juan-gutierrez-trato-de-buscar-el-lado-oscuro-de-la-ge>. Accedido en 10/10/2020.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Animal literario. Entrevista con Marilyn Bobes, *La Gaceta de Cuba*, n. 4. La Habana, 2004.

HORNE, Luz. Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

LÓPEZ SACHA, Francisco. Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez, *Temas*, n. 54, p. 144-150. La Habana, 2008.

LUDMER, Josefina. Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política. En: *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Coord. de Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, p. 357-371. Madrid: Editorial Colibrí. 2004.

MARGULIS, Mario. La ciudad y sus signos. En: *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*, p. 87-104. Buenos Aires: Biblos. 2009.

MBEMBE, Achille. *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior. Ediciones. 2016.

MIGNOLO, Walter. La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En: *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander, p. 55-86. Buenos Aires: CLACSO. 2000.

PADILLA, Gilberto. El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica, *Temas*, n. 80, p. 114-120, La Habana. 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Ecuador Debate. Descentralización: entre lo global y lo local, n. 44, p. 227-238, Quito. 1998.

QUIJANO, Aníbal. ¡Qué tal raza! Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones, no. 48, p. 141-152. Quito. 1999.

QUIJANO y WALLERSTEIN. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. Revista internacional de Ciencias Sociales. Vol. XLIV, n. 4, Barcelona. 1992.

WHITFIELD, Esther. Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de La Habana. Revista de Estudios Hispánicos, n. 36, p. 329-351. 2002.

WHITFIELD, Esther. Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana. Katatay, Año VI, n. 8, p. 86-106. La Plata. 2010.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 11/11/2020.

AS DOENÇAS E OS CORPOS DOS ESCRAVIZADOS DOENTES FALAM EM *A MENINA MORTA*, ROMANCE DE CORNÉLIO PENNA

DISEASES AND THE BODIES OF THE SICK ENSLAVED SPEAK IN *A MENINA MORTA*, A NOVEL BY CORNÉLIO PENNA

Antônio Batalha¹

Josalba Fabiana dos Santos²

RESUMO: Este artigo busca analisar a loucura como metáfora e os corpos dos escravizados doentes na obra *A menina morta* (1954), romance de Cornélio Penna. Na narrativa, os doentes escravizados e o canto dos “alienados” põem à luz os mecanismos de dominação e as interdições a que estão sujeitos os moradores do Grotão. Os corpos e a linguagem cifrada dos negros são formas de comunicação frente o processo de silenciamento imposto pelo Comendador às pessoas que residem em sua fazenda. Além disso, os males são elementos capazes de aumentar a atmosfera de mistério e de tensão da história. Utiliza-se dos estudos das moléstias feitos por Hegenberg (1998), por Sontag (2007) e por Foucault (2016a, 2016b, 2017) para aclarar o passado das enfermidades e suas possíveis interpretações. Os teóricos possibilitam-nos ver as camadas de significações sedimentadas em nossa cultura – os medos, os preconceitos, a curiosidade e o fascínio, por exemplo – que existem na experiência de estar adoentado no Ocidente, e, assim, entender que os corpos e as vozes dos oprimidos podem ser vistos/ouvidos a partir da compreensão das enfermidades e suas metáforas.

PALAVRAS-CHAVE: Doença; Corpos doentes; *A menina morta*; Cornélio Penna.

ABSTRACT: This article seeks to analyze madness as a metaphor and the bodies of the enslaved patients in *A Menina Morta* (1954), a novel by Cornélio Penna. In the narrative, the nursery of the enslaved and the singing of the “alienated” show the mechanisms of domination and the interdictions to which the residents of Grotão are subject. The bodies and the encrypted language of black people are forms of communication against the silence imposed by the Comendador on the people who live on his farm. Besides, maladies are elements capable of

¹ Mestrando em Letras na da Universidade Federal de Sergipe – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3679-8996>. E-mail: antoniobt@live.com.

²Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federam de Minas Gerais – Brasil. Professora Associada da Universidade Federal de Sergipe - Brasil. E-mail: josalba@ufs.br.

increasing the atmosphere of mystery and tension in history. It uses the studies of diseases done by Hegenberg (1998), Sontag (2007), and Foucault (2016a, 2016b, 2017) to clarify the past of the diseases and their possible interpretations. The authors make it possible for us to see some meanings in our culture - the fears, prejudices, curiosity, and fascination, i. g.- that exist in the experience of being ill in our world, and thus understand that bodies and voices of the oppressed can be seen/heard from the understanding of illnesses and their metaphor.

KEYWORDS: Illnesses; Sick bodies; *A menina morta*; Cornélio Penna.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cornélio Penna (1896-1958) nasceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, e viveu sua infância em Minas Gerais, em Itabira do Mato Dentro. Durante sua vida, exerceu diversas atividades: foi pintor, funcionário público e escritor. Seus quatro romances são: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1949) e *A menina morta* (1954), objeto deste artigo. As três primeiras obras têm suas narrativas ambientadas no interior de Minas Gerais, num clima onde impera a decadência das famílias locais, que se encontravam à beira da ruína na transição do século XIX para o XX e do regime político do país – o Império para a República. O último livro difere-se dos anteriores em relação ao espaço e ao tempo, pois a sua história se passa entre as províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, durante o apogeu do Segundo Reinado.

O autor de *A menina morta* é visto, por alguns críticos, como “petropolitano de nascença, mineiro de natureza, muitos o classificam, por seu amor ao passado e às coisas antigas envolvidas em mistério, como o único romancista brasileiro *gótico*”. (SHLAFMAN, 2001, p. 17, grifo do autor) Este aspecto também foi ressaltado por Santos (2008): a presença de elementos do gênero gótico indica a paródia, em outras palavras, uma atualização/tradução/transformação de elementos literários dos séculos XVIII e XIX num romance publicado em meados do século XX, visando uma reavaliação do passado a partir de olhos modernos, os de Cornélio Penna.

Esse traço característico de certo amor aos tempos já transcorridos põe nas narrativas um certo ar de mistério, que é reforçado, por vezes, pelo rol de doenças e de doentes que povoam os espaços onde as personagens vivem: uma fazenda distante dos centros urbanos. As pessoas febris e os loucos,³ por exemplo, alimentam o mistério da narrativa, pois as enfermidades não têm suas razões e causas explicitadas. Elas estão presentes no quotidiano da propriedade rural, o Grotão, mas não sabemos suas origens e o que as tenha provocado/gerado. A moléstia, que é o estado intermediário entre o mundo dos sãos e o dos mortos e o caminho por onde todos nós devemos passar em algum estágio de nossas vidas (SONTAG, 2007, p. 11), e os corpos dos negros falam no Grotão, portanto, que os ouçamos.

2 UM PASSEIO PELO GROTAÃO

A história do derradeiro romance de Cornélio Penna, *A menina morta*, começa a partir da morte de uma menina, cujo nome é homólogo ao do título. Ela é uma das herdeiras de uma imensa propriedade rural (o Grotão) onde se passa a narrativa, nos meados do século XIX, no Vale do Paraíba. A fazenda encontra-se afastada Corte, numa região de divisa entre as províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, e possui cerca de trezentos escravizados e um conjunto de senhoras e senhores agregados que vivem à sombra do Comendador, o todo-poderoso, a quem todos se encontram subjugados.

O quotidiano e as vidas do lugar são marcados pelas vontades do senhor que controla a vida – literalmente, no caso dos cativos – e as vontades de todos. Um desses seres subjugados ao patriarca é Dona Maria Violante. Ela é viúva e

³ Neste artigo, as palavras louco, insano, alienado e doente mental são tomadas como sinônimas. Apesar de ao longo da história da loucura existirem particularidades de cada dentro de cada nomenclatura sociais (FOUCAULT, 2017), optou-se, uma vez que não estamos a fazer um estudo médico ou historiográfico, a tomá-los semanticamente como equivalentes de uma mesma realidade social

recém-chegada da capital do Império com Carlota – filha mais velha do dono da propriedade, a qual tinha a função substituir a menina morta e sua mãe, Dona Mariana, que se encontra reclusa em outra propriedade, provavelmente, devido à sua opinião contrária às ações de seu marido.

Com o objetivo de se distrair da monotonia do Grotão, Dona Maria Violante aceita o convite das outras senhoras – as outras agregadas – para empreender um passeio pela fazenda. Mais abaixo há uma passagem em que há a descrição da visita delas por uma das alocações da propriedade, a enfermaria dos escravizados. O recinto não é um local muito hospitaleiro para os brancos que o veem como inadequado à sua condição social, já que a massa de cativos doentes da fazenda é tratada lá.

A descrição da entrada do lugar lembra a de um portal entre duas zonas: a dos sãos e a dos doentes. Ao entrarem no universo dos enfermos, as senhoras põem à luz, de forma inconsciente, que “mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar” (SONTAG, 2007, p. 11), o reino dos doentes. A entrada para o outro recinto se deu “pela porta larga, muito forte e pintada de vermelho-oca já esmaecido e viram-se logo no corredor amplo conducente ao alojamento dos escravos” (PENNA, 1970, p. 235) e foi

[...] quando [Dona Maria Violante] se viu em plena enfermaria cercada de catres rudes onde jaziam cerca de dez pretos que se puseram a gemer quando as senhoras entraram, sentiu medo e repulsa ao mesmo tempo, na atmosfera carregada ali existente, apesar das cobertas muito brancas e do vermelho vivo dos cobertores de baeta. Perto do lugar onde parou, interdita, sem saber que fazer com as mãos, subitamente envergonhada de seus anéis e das bichas faiscentes de suas orelhas, um dos doentes se moveu e murmurou palavras misteriosas de encantação. Não entendeu o significado delas apesar de familiarizada com algumas palavras africanas. Temerosa voltou-se para o cafuzo servente de enfermeiro no momento, e este muito envergonhado porque vestia apenas calça de ganga disse-lhe gaguejante:

– Zere é de longe, não tem ninguém de sua raça aqui... está com febre.

Dona Maria Violante ao ver agora suas companheiras agrupadas perto da porta, a olhá-la espantadas por verem ter ela avançado sozinha até o meio da quadra, e se aproximara das camas, correu para junto delas e fez com as saias alto ruge-ruge. Ao juntar-se ao grupo voltou-se a medo, e mais receosa ficou ao ver surgir de sob as cobertas dos catres a figura negra e estremunhada de cada doente, a fitá-la com olhos vermelhos e brilhantes.

– Desculpe-me o papel tolo que fiz – Disse Dona Maria Violante [...] (PENNA, 1970, p. 237).

A massa de negros doentes está destinada a um dos últimos prédios da fazenda, onde é tratada por um médico e um cafuzo, seu ajudante. Os adoentados encontram-se afastados dos outros escravizados e das pessoas da casa-grande, (sobre)vivendo agrupados à margem do tecido social. A enfermaria é o local reservado às enfermidades dos negros, a qual põe à baila o grau de marginalização que os escravizados doentes vivem dentro do Grotão: eles são a figura dos marginalizados dentro dos marginalizados. Em palavras mais precisas, eles são parte de outrem – em nossa sociedade a figura do doente funciona como uma espécie de alteridade negativa (SONTAG, 2007) – dentro de um estrato social inferiorizado – o negro, na lógica do sistema escravagista.

Essas pessoas são lançadas ao extremo das margens da sociedade, pois representam um grupo que vive em seus corpos um duplo estigma social: o de ser negro e o de estar doente. Ou seja, é uma alteridade duplamente negativa, o que amplificaria, desde o início, o estigma que o enfermo carrega, isto é, a “espécie de morte social que precede a morte física”. (SONTAG, 2007, p. 104) Os seres que vivem essa “morte em vida” devem ser apartados, segregados e vigiados, já que os são têm medo de uma suposta contaminação.

A enfermaria dos pretos no Grotão recorda que nossa cultura separou/separa espaços para controlar, apartar e ratificar seu poder sobre determinados grupos sociais: os espaços de saúde foram, em nosso mundo, locais de controle das moléstias e das pessoas, onde se agrupava os marginalizados – criminosos, loucos, mendigos, por exemplo – com o intuito de

afastá-los do restante da população, estigmatizando-os ao máximo. (FOUCAULT, 2016a, p. 39) Os espaços de saúde são/foram, portanto, os locais em que se separa o “joio do trigo”, o impuro no meio dos puros, haja vista que o medo do contágio é algo que se faz constante. Na fazenda, o contato com essa forma supostamente negativa de existência (o preto doente) é capaz de despertar várias sensações nas senhoras brancas – por exemplo, o medo e a curiosidade –, que são capazes de fomentar o mistério de entrar no universo desconhecido dos escravizados. É o encontro do eu – branco e são – com o outrem – preto e doente – que gera uma tensão, em outros termos, a sensação de que algo está para acontecer e a de descolamento social das senhoras, que não se sentem à vontade na enfermaria.

À origem do “próprio sentido de ‘mistério’ (lt. *mysterium*; gr. *mustêrion*) se liga um conjunto de doutrinas e práticas de cultura, que implicam a presença do sobrenatural, da revelação e do conhecimento” (ALBERGARIA, 1982, p. 163) que são os elementos basilares na sensação de tensão. Em virtude disso, a presença de doenças, que não têm razão explicitada, na enfermaria seria um elemento amplificador da curiosidade e do temor das agregadas, pois elas não sabem as causas e/ou fatores que desencadearam os males a que os negros estão sujeitos. Os corpos deles são seres pouco familiares para as senhoras brancas, haja vista que é neste ambiente “hospitalar” precário e afastado dos espaços de convívio das pessoas, onde se pode encontrar os negros que possuem moléstias.

Historicamente, a interdição imposta aos são de entrar no mundo dos enfermos foi um fator capaz de alimentar a curiosidade daqueles sobre as moléstias: a experiência desumanizadora de alguns males foi capaz de criar um tipo de excursionismo, que era comum nos séculos XVIII e XIX, em que as famílias costumavam ir aos hospícios e às casas de internação para ver as pequenas monstruosidades – os doentes mentais e/ou as pessoas com deformações – como seres de terras distantes, pequenos objetos de circos

destinados a trazer emoções que fugissem da monotonia do cotidiano burguês. (FOUCAULT, 2017) No Grotão, o passeio das senhoras pela enfermaria reforça esse fascínio a partir de uma fuga do cotidiano e da entrada num mundo desconhecido – o das doenças dos mais miseráveis da propriedade rural. É uma forma, *grosso modo*, de “turismo” no mundo do horror que desperta a curiosidade e, provavelmente, o prazer em ver negros moribundos.

Além disso, Dona Maria Violante, “que nunca tinha visto sequer um hospital, quanto mais enfermaria de negros” (PENNA, 1970, p. 237), tem consciência de não estar num espaço conhecido, já que sua primeira atitude é de retraimento frente às imagens dos doentes e sensação de estar “interdita”. (PENNA, 1970, 237) Ela se sente desconfortável tornando-se deslocada de seu lugar familiar, pois seus anéis e brincos de suas orelhas põem ao extremo o clima de miséria dos pretos, que podem ter suas enfermidades ligadas a algum tipo de castigo físico ou excesso de trabalho. De um lado, acessórios luxuosos; do outro, doença e dor. O luxo e a miserabilidade avizinham-se lembrando-nos de que o primeiro é o resultado do segundo, uma vez que os horrores resultantes da edificação e da manutenção do sistema escravagista são necessários para que exista a riqueza na mão de poucos. É necessário que os negros se encontrem em um estado de penúria para que o mundo feito a sangue, o do sistema social regido pelas regras do patriarca, esteja em pé.

A sensação de mal-estar que Dona Maria Violante sente ao entrar em contato com os pacientes da enfermaria põe à luz o poder que algumas moléstias têm de dar àquele que as observa uma experiência de vivenciar o “quase” humano. Dito de outro modo, a de ver o doente como uma espécie de alteridade monstruosa, porque há o medo de Dona Maria Violante de “ver surgir de sob as cobertas dos catres a figura negra e estremunhada de cada doente, a fitá-la com olhos vermelhos e brilhantes” (PENNA, 1970, p. 237) capazes de lembra o olhar de um animal. O olhar da senhora frente a moléstia amplifica a visão das feições animais de certos tipos de moléstias e a do negro no século

XIX – uma espécie de bicho/coisa de aparência humana feito para o trabalho. Em nossa cultura as enfermidades “mais temidas são as que parecem transformar o doente em animal” (SONTAG, 2007, p. 109), desumanizando-o e tornando-o um ser monstruoso. É, portanto, um ser humano em aparência e nada mais.

Este avançar em direção à pessoa de olhos vermelhos e brilhantes leva a moça carioca a pedir desculpas às outras senhoras pelo papel tolo que ela julga ter realizado: o de ter invadido o espaço que não lhe era destinado e o de ter se aproximado de um preto adoentado. O ato de se desculpar expõe uma culpa ou transgressão em relação a um preceito social reconhecido pela pessoa faltosa. Ela aceita que transgrediu as normas e busca reparar o malfeito, já que “qualquer enfermidade tida como um mistério e temida de modo bastante incisivo será considerada moralmente, se não literalmente, contagiosa” (SONTAG, 2007, p. 12) e, portanto, interdita. A senhora aceita que errou em entrar em contato direto com o impuro – o negro doente – e, posteriormente, irá para seu quarto como uma forma de reclusão e, talvez, de limpeza.

Ainda na enfermaria, um outro elemento que liga as enfermidades ao mistério é a suposta relação delas com a magia ou forças diabólicas. Dona Maria Violante temerosa ouve do escravizado “palavras misteriosas de encantação” (PENNA, 1970, p. 237) que recordam uma espécie de feitiço ou bruxaria. A fala do doente – africanismos incompreensíveis para a senhora fluminense – expõe a relação histórica entre o encantamento e a enfermidade. No início de nossa civilização, os males foram entendidos como resultados e/ou causadores das invasões de demônios, de castigos divinos e/ou da força de espíritos sobre os corpos dos enfermos e das pessoas ao redor deles. (HEGENBERG, 1998, p. 18) Por isso há certa aura mística na experiência de estar doente, as frases de um doente teriam uma certa potência sobrenatural capaz de conectar os sãos a um universo misterioso – o lar dos deuses, dos demônios e/ou dos espíritos.

Dona Maria Violante vive, mesmo inconscientemente, um dos resquícios dessa experiência milenar, porque uma das línguas dos escravizados a faz viver o temor de estar diante do desconhecido. Frente os africanismos incompreensíveis a senhora sente um estranhamento no seio da linguagem: ela está descolada da “única casa onde podemos nos deter e nos abrir [que] é a língua, aquela que aprendemos desde a infância” (FOUCAULT, 2016b, p. 39) e que se nos apresenta como nossa porta de segurança nos momentos em que nos sentimos ameaçados. O negro doente em seu delírio de febre retira a senhora de seu código linguístico materno, o português, e a expõe a uma língua estrangeira. A incompreensão das significações amplifica “na atmosfera carregada ali existente” (PENNA, 1970, p. 237) o medo e a repulsa, mas também a curiosidade de entrar em contato próximo com o ser proibido vindo de outro lugar – a África.

As sensações que o recinto dos cativos doentes provoca em Dona Maria Violante dão-lhe a impressão de estar num ambiente inóspito, onde o desconhecido pode – ainda que temporariamente – avizinhar-se do familiar. Sendo assim, enfermaria dos escravizados funciona como um local misterioso na fazenda: é o Grotão desconhecido dos negros miseráveis frente um Grotão conhecido, o dos brancos.

3 O CANTO DOS “LOUCOS”

No romance há uma outra passagem em que se pode ler o papel das moléstias como uma “fala” dos miseráveis do Grotão. O momento em que a família Albernaz, a do Comendador, anuncia aos convivas o noivado de Carlota com João Batista – herdeiro de uma poderosa família da região – que uniria o poder de ambas as facções. A notícia é dada às pessoas da fazenda que buscam, à sua maneira, jeitos de expressar que estão “felizes” e agradar ao todo-poderoso. Ele vê no possível laço dos Albernaz com os Batista uma forma de

juntar a riqueza do primeiro grupo com a influência social e o poder político, do segundo. É em meio ao recebimento dessa novidade que a presença da “loucura” vem à tona durante a celebração dos negros, que buscam meios de agradar à sua nova sinhazinha – Carlota.

Os senhores ficaram alguns momentos ainda no alpendre e procuravam distinguir na luz difusa dos candeeiros os vultos agitados e gesticulantes. De quando em vez deixavam entrever muito rápido caras onde o ríctus era de volúpia e de dor, e nelas até o riso se tornava sinistro. A música sempre igual, materlante, sem cessar, sobre-humana, alucinava, gradativamente os dançadores, e eles começavam já a uivar em vez de cantar, a ter convulsões em vez dos passados primitivos do batuque e os senhores sentiram ser já tempo de se retirarem, porque a loucura viera tomar parte no baile. Mas Carlota ao entrar teve a intuição de que alguma coisa nova ia surgir, e foi quando já tinha atravessado a Capela e entrado na sala que despertou do encantamento no qual sentia-se envolvida, e deu conta de ter sido mudada a cantilena entoada no terreiro. (PENNA, 1970, p. 263-264).

Os negros escravizados estão festejando o anúncio do noivado. A festa marcaria o começo de uma nova era para a família Albernaz, ou melhor, sinalizaria a garantia da continuação do sistema patriarcal só que em outras mãos, as do futuro marido de Carlota. A comemoração funciona como uma ruptura do cotidiano da fazenda: os negros têm um tempo para si, no qual eles podem celebrar os seus ritos, porém sob o olhar dos feitores. A vigilância acompanha o momento lúdico, já que os brancos têm medo de uma revolta e da insubordinação dos escravizados.

A forma que os pretos e os mulatos celebram traz à tona a presença de alguns elementos da cultura africana e/ou afro-brasileira: a música, as danças e o batuque que permitem construir uma atmosfera de tensão, causadora de apreensão nos brancos da casa-grande. Eles não compreendem o significado daquela manifestação. Para os moradores do imenso casario, o ritual expõe a presença de traços da animalidade e da loucura: a música, sobre-humana, é

capaz de fazer as pessoas ficarem alucinadas. Elas, supostamente, penetrariam um estado alterado de consciência que lhes permite viver a realidade à sua maneira – nesta última vigilância implacável do sistema não consegue acessar e tocar. É a metáfora da doença mental como uma forma de “linguagem subvertedora ou passível de subverter a ordem” (MIRANDA, 1983, p. 75) imposta pelo Comendador, porque os brancos não conseguem entendê-la e acessá-la e, por conseguinte, controlá-la.

A loucura recorda a imagem de um indivíduo que tem seus valores, seus códigos e sua linguagem em desacordo com a razão (o pensamento da grande maioria de uma sociedade), haja vista que “o louco não é manifesto em seu ser: mas se ele é indubitável, é porque é *outro*” (FOUCAULT, 2017, p. 183, grifo do autor) em relação ao universal. Ou seja, o louco é um outro em meio à figura do eu, a lógica da maioria dos membros de uma sociedade. A figura da alienação é, portanto, a marca de uma alteridade indesejada e instável para a razão da maioria das pessoas de uma cultura e período histórico determinados: é uma forma de vida às margens do tecido social. Tolera-se o desarrazoado, porque se precisa dele para algumas atividades que necessitam de força física e para mostrá-lo como um mau exemplo – todo aquele que não está sob o signo da razão.

No Grotão, a celebração é consentida pelos brancos, que não interferem na festa. A “loucura [que] viera tomar parte no baile” (PENNA, 1970, p. 263) manifesta-se a partir da presença das convulsões, dos risos e dos uivos que são uma forma de linguagem incompreensível para os moradores do casario (SANTOS, 2007, p. 92). Eles se sentem incomodados e se retiram da varanda quando a celebração assume seu ápice, já que a cultura dominante vê a do dominando como uma forma disparatada e amorfa. Dito de outro modo, para a classe socialmente superior não há lógica nos ritos realizados pelos escravizados, durante a celebração do anúncio de noivado de Carlota. Em virtude disso, cria-se uma “aura mística” (SANTOS, 2007, p. 92) frente a cultura

do outro, a do preto, que é vista como um elemento exótico. O normal seria, para a visão eurocêntrica dos da casa-grande, o patriarcado e a escravidão, o que justificaria a alcunha de alienados.

Na festa dos pretos o riso, o uivo e as convulsões são entendidos pelos brancos como os sinais da doença mental. A moléstia tem a capacidade de quebrar o silêncio imposto aos escravizados e de criar uma forma de comunicação eficiente entre eles. A alienação dá aos negros uma possibilidade de trocar informações numa “língua” comum entre eles, já que não há um código autóctone unificado em meio às pessoas escravizadas. Elas podem, durante o tempo do ritual, “abandonar” o idioma comum e adotar essa “conversação” precária às vistas do poderio do fazendeiro. É no “*silêncio* [que] deve ser preservado e mantido a qualquer custo” (MIRANDA, 1983, p. 75, grifo do autor) que o mando do Comendador está assentado. O silenciamento é a arma do sistema escravagista e patriarcal contra as vozes dos negros, forçando-os a procurar uma forma de diálogo que passe despercebida. Isso é um jeito de burlar a brutalidade e as agressões quotidianas, pois os escravizados ao se comunicarem – mesmo que precariamente – fogem da violência, que “é tratar um ser humano como uma coisa” (CHAUI, 2017, p. 88), e reforçam a consciência de sua humanidade.

Quando os moradores casa-grande dizem que os negros enlouqueceram, durante a celebração do noivado de Carlota, é possível ver que os escravizados têm uma realidade comum à dos loucos: ambos vivem “nessa impossibilidade de falar, nessa impossibilidade de pensar, nessa impossibilidade de encontrar suas palavras [...]”. (FOUCAULT, 2016a, p. 46-47) Ou seja, os alienados, como os escravizados do Grotão, vivem num código emudecido para os dominadores, ou melhor, não têm o direito à voz.

Além disso, os corpos e o batuque dos seres humanos escravizados, que alimentam o “ríctus [que] era de volúpia e de dor” (PENNA, 1970, p. 264) e as

“convulsões” (PENNA, 1970, p. 264), parecem colocar Carlota sobre um certo encantamento ou feitiço, que seria fruto da incompreensão dos significados das palavras cantadas por aqueles. Há uma certa “mitologia” da linguagem enlouquecida, a do insano: ela tem a propriedade de seduzir, porque funciona como uma espécie de subcódigo sobrenatural. De forma mais precisa, recordam vocábulos mágicos ou misteriosos que têm o poder de prender a atenção daquele que os ouve, uma vez que somente as pessoas consideradas dotadas de alta sensibilidade teriam a capacidade de perceber essa codificação linguística (SONTAG, 2007, p. 95). É o deslumbramento frente ao desconhecido que rompe, vez por outra, as normas e as significações da língua em seu uso cotidiano. (FOUCAULT, 2017) Deslumbre que Carlota parece vivenciar, mas que é quebrado quando a música é alterada fazendo vir à luz o verdadeiro significado do casamento dela com João Batista, a manutenção do sistema patriarcal e da escravidão. Ou seja, a loucura dos escravizados fala da verdadeira significação dos gestos e dos atos dos brancos em relação ao futuro casamento da herdeira do Grotão, e das engrenagens sociais que mantêm em pé o poderio do Comendador.

4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance, as doenças e suas metáforas e os corpos dos doentes relembram que os problemas de saúde colocam à tona a questão da alteridade no Grotão: do lado supostamente negativo, os escravizados doentes e os “loucos”, ou seja, os grupos que carregam em si a marca do duplo estigma (a enfermidade e a sua condição de cativos); do outro, os brancos que se creem senhores da razão e se sentem como o símbolo do lado positivo da sociedade escravagista. Os negros doentes em seus catres, que podem ter suas moléstias relacionada aos horrores dos castigos físicos frutos da escravidão, falam a partir de seus corpos do processo de silenciamento a que estavam sujeitas as pessoas

pretas na fazenda dos Albernaz, já que, durante o período do cativo de seres humanos no Brasil, era possível ler, na pele dos que estavam sob o jugo dos latifundiários, o comportamento destes e o funcionamento da propriedade rural que controlavam; além disso, as marcas dos castigos aplicados às pessoas cativas e as das moléstias indicavam, muitas vezes, as formas e as condições de vida a que estavam submetidas o grupo humano que (sobre)vivia sob o regime da escravidão. (LOBO, 2008)

Além disso, os males na narrativa põem à luz as camadas sedimentadas de entendimentos – os preconceitos, os tabus, os mitos, por exemplo – a que todas as pessoas do Grotão se submetem. Utiliza-se da metáfora da alienação, isto é, a moléstia como substituta de uma ação (SONTAG, 2007), para marcar os escravizados como seres humanos despossuídos de razão, haja vista que os gestos de sua celebração não são entendidos pelos brancos – representantes do pensamento dominante. Como consequência disso, os pretos criam formas de linguagem que permitem a comunicação entre eles e a fuga do olhar de vigilância do poderio do Comendador. A alienação figura como um direito à linguagem dado à camada mais baixa do tecido social que pode, dessa forma, expressar-se à sua maneira a partir de uma “falha” do “diálogo” entre senhores e servos. Ou seja, é a voz de outrem vindo à luz a partir da incompreensão do dominador.

Um outro exemplo da relação entre a doença e a linguagem é o passeio das senhoras. A enfermidade de Zere, o escravizado em estado febril, põe à tona os múltiplos estigmas dos males no Grotão: a linguagem do negro doente e sua relação com a magia e/ou as forças diabólicas; o espaço proibido para a mulher branca; a suposta animalidade do corpo negro; e as palavras africanas que são tachadas de código linguístico diabólico por Dona Maria Violante, que as vê tal qual uma ameaça. O outrem em *A menina morta* é visto a partir da ótica do exótico. (SANTOS, 2007, p. 92) Ou seja, qualquer coisa ou pessoa que fuja do

horizonte de dominação e conhecimento dos brancos é visto como algo estranho.

Disso resulta o poder da enfermidade de emaranhar a história reforçando-a e enriquecendo-a a partir do “[...] jogo cornelianiano entre o dito e não-dito [...]” (LIMA, 1976, p. 143) que, por vezes, nasce a partir dos pequenos gestos e de pequenas ações das personagens d’*A menina morta*. As moléstias e os corpos doentes vociferam, ainda que de maneira quase cifrada, e quebram o silêncio, colocando à baila que o poderio do Comendador mantém-se vivo a partir do calar das vozes dos imprimidos e de um contínuo processo de interdição – estes elementos são capazes de o mistério que as personagens (e os leitores) sentem. O desconhecido alimenta a curiosidade e o fascínio dos brancos no Grotão, porque coloca em jogo os conhecimentos e as vivências deles, confrontando-os a um universo novo, ou mais precisamente, às existências marginalizadas – os negros doentes. Portanto, as enfermidades recordam as verdades, as violências e as opressões a que estão sujeitos os moradores do Grotão sob a égide do patriarcado e da escravidão.

REFERÊNCIAS

- ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Pena*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.
- FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.
- FOUCAULT, Michel. *A História da loucura: na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- HEGENBERG, Leonidas. *Doença: um estudo filosófico*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LOBO, Lilia Ferreira. *Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. A menina morta: a cena muda. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. v. 1, p. 69-76, 1983. Disponível: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/4134/3995. Acesso em 02 out. 2019.

PENNA, Cornélio. *A menina morta*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Nação: civilização e barbárie. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 9, n. 11, p. 77- 103, 2007. Disponível: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/170/173>. Acesso em 02 out. 2019.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O Romance Gótico e a Obra de Cornélio Penna. In: Congresso Internacional Abralic. 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*. São Paulo: USP, 2008. Disponível: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JOSALBA_SANTOS.pdf. Acesso em 02 out. 2019.

SHLAFMAN, Léo. Do outro lado da Fronteira. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001. p. 11-18.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora; aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 23/04/2020.

Aceito em 11/11/2020.

A ESTRANGEIRIDADE DOS CORPOS SEM ÓRGÃOS NO CONTO ABREULIANO

THE FOREIGNNESS OF BODIES WITHOUT ORGANS IN THE CAIO FERNANDO ABREU'S SHORT STORY

Roniê Rodrigues da Silva¹

Natã Yanez de Oliveira Rodrigues de Melo²

RESUMO: Este artigo integra uma proposta de leitura do conto “O afogado” publicado na antologia *O Ovo Apunhalado*, do escritor Caio Fernando Abreu. Na análise, relacionamos literatura e filosofia para uma investigação da representação dos corpos dos personagens masculinos como meio crítico socioliterário, em que as implicações destas corporalidades na narrativa se vinculam a aspectos sociais. Dialogamos com os construtos teóricos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, nas obras *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, referentes às subjetivações corporais, em específico destacando a noção de Corpo sem Órgãos (CsO), insubmisso às estratificações, e que aparece problematizada num contraponto com a ideia de Organismo estratificante. As coletividades do enredo, uma dupla masculina e um grupo de moradores, ao se tensionarem, possibilitam a contextualização de termos esquizoanalíticos como Desterritorialização, Máquina Desejante, Poder e Potência. A relação entre dominação e potencialidade estabelece uma abertura a outro diálogo, com Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, livro com o qual abordamos a alegoria do Panóptico, e a contraposição dos Corpos Dóceis ao CsO.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Filosofia; Caio Fernando Abreu; Deleuze e Guattari; Corpo sem órgãos.

ABSTRACT: This paper is part of a proposal to read the short story “O afogado” (The drowned) published in the anthology *O Ovo Apunhalado* (The stabbed egg), by brazilian writer Caio Fernando Abreu. In this analysis, we connect literature and philosophy to an investigation of

¹ Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade Estadual da Paraíba – Brasil. Professor Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2738-7087>. E-mail: rodrigopinon2014@gmail.com.

² Mestrando em Letras na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8572-083X>. E-mail: natanyanezmelo@outlook.com.

the male characters' bodies as a critical socio-literary medium, in which the implications of these corporalities in the narrative are linked to social aspects. We dialogue with the theoretical constructs of the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, in the works *Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus*, books which referring to corporal subjectivations, highlighting in specific the notion of Body without Organs (BwO), non-submissive to stratifications, and which appears problematized in a counterpoint to the idea of a stratifying Organism. The collectivities of the plot, a male duo and a group of residents, when tensionate yourselves, enable the contextualization of schizoanalytic terms such as Deterritorialization, Desiring-machine, Power and Potency. The relation between domination and potentiality establishes another dialogue, with Michel Foucault in *Discipline and Punish*, a book with which we approach the allegory of the Panopticon, and the opposition of the Docile Bodies to the BwO.

KEYWORDS: Literature; Philosophy; Caio Fernando Abreu; Deleuze and Guattari; Body without organs.

1 O (NÃO)LUGAR DA CONTÍSTICA ABREULIANA

Caio Fernando Abreu é um escritor reconhecido por traduzir o drama de personagens marginais, situados num espaço de tensão. Esse autor, nascido em Santiago do Boqueirão, atualmente a cidade de Santiago, no Rio Grande do Sul (RS), tinha a percepção de que sua literatura estava vinculada ao seu tempo, fato comprovável em cartas, contos, crônicas, peças, poemas e romances. No ano de 1979, que ilustramos como exemplo, em correspondência ao amigo José Márcio Penido, ele admitiu: “[...] como sou típico, como sou estereótipo da minha geração” (ABREU, 2014, p. 360). E foi com essa tipicidade que ele consolidou a sua faceta de contista.

A sua produção escrita engloba as décadas de 1970, 1980, 1990. Durante esses decênios, a movimentação social do país foi marcada pela Ditadura Militar (1964 a 1985), em contraposição à ebulição (inter)nacional da *geração beat*, do *flower power*, do desbunde, e da contracultura. Houve também grupos coordenados por mulheres, *gays*, lésbicas e negros que, enquadrados como minorias, lutavam por direitos historicamente usurpados e socialmente marginalizados. Essas ebulições enxertaram as narrativas abreulianas com informações extraliterárias, viabilizando críticas a aspectos histórico-culturais da sociedade. Desse modo, as percepções de Abreu a respeito do seu tempo

surgem no grande conjunto de sua obra, principalmente na sua contística, composta pelos livros: *Inventário do Ir-remediável*, de 1970; *O Ovo Apunhalado*, de 1975; *Pedras de Calcutá*, de 1977; *Morangos Mofados*, de 1982; *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*, de 1988; *Ovelhas Negras*, de 1995; e *Estranhos Estrangeiros*, obra póstuma de 1996.

Dentre estas obras destacamos *O Ovo Apunhalado*, “[...] publicado em 1975, ano marco daquela coisa confusa, gostosa e passageira que batizaram como *boom* da literatura brasileira” (ABREU, 2018, p. 119, grifo do autor). *O Ovo Apunhalado* é dividido em três partes cognominadas Alfa, Beta e Gama, letras gregas que representam uma espécie de abecedário destes textos abreulianos. Sobre esta antologia, no “Prefácio” à primeira edição, a escritora Lygia Fagundes Telles destaca um “mundo de uma desesperada busca, onde as palavras se procuram no escuro e no silêncio como mãos que raramente [...] se encontram e se separam em meio do vazio” (TELLES, 2016, p. 13). Algo esboçado em “Eles”, narrativa concluída com um aviso: “Cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: ao seu lado: dentro de você” (ABREU, 2018, p. 160).

Das situações presentes na contística abreuliana, relacionamentos entre homens são frequentes. Com identidades estereotipadas, os personagens recebem alcunhas vinculadas às suas características físicas, ou às funções que desempenham dentro da narrativa, demonstrando que a definição não representa uma busca pessoal, mas uma exigência dentro destes enredos. Neste contexto, “O afogado” apresenta homens que aparecem representados compondo uma dupla, agindo de maneira oposta às expectativas dos personagens que atuam constituindo um grupo formado pelos moradores de um determinado lugarejo. Pela leitura da narrativa, constatamos que a comunidade representada no conto possui uma organização que se apresenta como intrínseca, uma padronização que estabelece um diálogo com proibições extraliterárias, possibilitando o encaminhamento da nossa discussão para uma problematização sobre a (des)organização dos corpos.

A respeito da estrangeiridade dos corpos no conto de Caio Fernando Abreu, a história narrada em “O afogado” gira em torno de um personagem estrangeiro cognominado Alfa, que aporta numa determinada localidade de maneira desconhecida quando acaba sendo encontrado desacordado na praia pelos nativos do lugar, obrigando os moradores a buscarem o médico residente para a constatação do óbito. Depois de verificar os escassos batimentos cardíacos do afogado, o doutor decide cuidar da saúde desse desconhecido, mantendo-o longe dos olhares curiosos dos pescadores, fato que motivará desconfianças e suspeitas generalizadas a partir das quais a dupla masculina passará a ser perseguida pela comunidade, que atua guiada pelo padre do local, representante vivo de um antepassado militar. Os atos de violência exercidos pelo grupo comunitário se desenrolam durante o desenvolvimento do enredo até se potencializarem na cena final, quando os habitantes espancam até a morte o estranho que aportou em suas terras, enquanto o médico, considerado seu pária, foge pela extensão de areia da praia, observando a violência à distância. Como parte do desfecho, ele retorna ao corpo espancado, agora já sem vida, para limpá-lo e, na sequência, sugere que dará fim à própria vida entrando lentamente no mar.

Sobre o espaço geográfico representado no enredo de “O afogado”, o narrador nos informa que o doutor se encontra numa situação em que, de dentro do cômodo em que mantém Alfa sob seus cuidados médicos, pode observar ao mesmo tempo “a estátua do general no meio da praça e um desconhecido no quarto” (ABREU, 2018, p. 168). Considerando o âmbito espacial, sabemos que a praça é um local geralmente centralizado, um espaço público que promove vinculações sociais entre pessoas. No texto abreuliano, esse lugar centraliza uma representação artística do general vinculando o contexto militar ao literário, ao indicar o poder que a presença dessa figura representa nesta vila de pescadores. Como a obra *O Ovo Apunhalado* situa-se, historicamente, em pleno período da Ditadura Militar no Brasil, em 1975, os atos

violentos exercidos pelos habitantes, justificados por uma preocupação comunitária, representariam, em determinado sentido, os abusos de poder do regime militarista.

Isso ficaria evidente, por exemplo, na ocasião do confronto entre o grupo de moradores e a dupla masculina, quando a representação desse poder censor se faz presente a partir da figura religiosa do padre e da escultura do general. Na cena, conforme o médico observa através da janela de seu quarto, ele “então distinguiu os homens amontoados sob a estátua do general, em torno do padre, cuja batina esvoaçava estranhamente leve com o vento” (ABREU, 2018, p. 175). De certo modo, esse trecho ilustra que os pescadores são controlados pela insígnia do general, o qual ainda exerce um certo poder na configuração social do lugar, mesmo sendo representado por uma estátua. Ao lado dela, os moradores da vila consideram que qualquer perturbação da ordem local é passível de reordenação. Por isso, ao verem o doutor,

Tão logo sua presença foi notada, um brusco silêncio se armou: voltaram-se todos para observá-lo, os pescadores com os chapéus nas mãos, as mulheres com os filhos dependurados na cintura, mesmo os cães cessaram os movimentos e, atentos ao que se preparava, olhavam-no imóveis. (ABREU, 2018, p. 175).

Com base nessa situação de tensão, num contraponto entre as ações tomadas pelos personagens apresentados como o afogado e o doutor, que são aqueles que não cedem às censuras, observamos as ações dos demais moradores, que representam os executores das recriminações. Neste último lugar de fala, é a figura do padre, associado à alegoria do general, que alerta ao médico: “[...] a nossa comunidade prima pela decência, pelos bons costumes e a moral elevada” (ABREU, 2018, p. 171). A afirmação dialoga com o lema positivista “ordem e progresso” presente na bandeira do Brasil, utilizado nas máximas ufanistas do regime ditatorial que o conto tangencia. Nesse sentido, a

literatura abreuliana também pode ser lida numa associação entre Nação e narração, reafirmando o papel crítico do discurso literário quando ele reelabora esteticamente as tensões que se desenvolvem na sociedade.

2 INTER-RELAÇÕES FILOSÓFICAS E LITERÁRIAS

Considerando este introito, ao confrontarmos o texto literário com construtos teóricos específicos, desenvolvemos uma leitura esquizoanalítica do conto “O afogado”, a partir de uma associação com a noção filosófica de um Corpo sem Órgãos, representado pelos protagonistas, contra a ideia de Organismo, constituído pelos moradores da vila de pescadores. A concepção de um CsO aparece tratada como um construto por ser um pensamento coletivo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, filósofos franceses que problematizam essa noção em duas de suas obras: *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*; ambas subintituladas como *capitalismo e esquizofrenia*. Esses livros apresentam a Esquizoanálise de Deleuze e Guattari como uma proposta analítica que se contrapõe à Psicanálise de Sigmund Freud. Esta cisão teórica compreende que o desejo psicanalítico é uma falta subconsciente a ser preenchida, enquanto o desejo esquizoanalítico é uma potência corporal em constante produção.

Na filosofia deleuze-guattariana, a noção de CsO é compreendida num contraponto com a ideia de corpo enquanto Organismo, o qual seria constituído obedecendo a uma ordem, com determinados objetivos e funções hierárquicas que visam despotencializá-lo, territorializando-o em uma significância e uma subjetivação fixadas pelas instituições. Ao contrário disso, o CsO se configura liberto dos automatismos, desterritorializando-se dos estratos sociais que codificam o organismo. Nessa lógica, ele é um corpo de resistência, composto por intensidades e cheio de potência. Como todo construto teórico, o CsO é problematizado em textos inaugurais, os quais Deleuze e Guattari intitulam como “O corpo sem órgãos” e “Como criar para si um corpo sem órgãos?”.

Nesses escritos, o CsO é tratado como um corpo pleno em uma constante produção de desejo, a qual preenche o espaço antes ocupado por um órgão. Em decorrência dessa constante imanência do desejo corporal, o corpo é concebido como uma máquina desejante. Como “o corpo sem órgãos se assenta sobre a produção desejante, e a atrai, apropria-se dela” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24), a máquina desejante impede que o organismo ocupe espaço e imponha sua organização a esta corporalidade. A ausência da organização verticalizada, imposta pelo organismo, permite uma certa horizontalização do CsO, um movimento de expansão que possibilita as inúmeras experimentações de um corpo pleno.

Conforme suas experimentações analíticas, Deleuze e Guattari observam este CsO não apenas no campo da Filosofia, pois sua esquizoanálise migra pelos diversos âmbitos do conhecimento humano, estendendo suas reflexões até áreas como a Literatura. Como não se trata propriamente de um conceito, mas de uma construção, ou seja, uma experimentação, salientamos que “ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 12). Esse CsO é uma constância instável, que realiza estabilizações momentâneas, nomeadas pelos filósofos como agenciamentos. Esse corpo rejeita os órgãos em sentido de hierarquia, refutando a organização e única função a que estes estão aparentemente submetidos.

Por sua natureza de devir, um estado de vir-a-ser intermitente, não é possível concluir tal experimentação, pois sempre haverá um movimento de desterritorialização responsável por conceber o CsO como processo e não como fim. Como procedimento, lembremos que, enquanto CsO, “jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 45). Para Deleuze e Guattari, este é um processo contínuo de dupla reterritorialização. Nesse

sistema de territorialidades, observamos que nos termos mão-objeto de uso, a mão assume a função da ferramenta que estiver segurando para exercer algum trabalho manual, enquanto a ferramenta assume a função de extensão da mão. Isso implica que ao reterritorializar a si mesmo, o elemento desterritorializado assume o território do outro artefato. Esse processo também ocorre de maneira oposta, ou seja, no processo de (des/re) territorialização em que os elementos ocupam seus territórios opostos.

Identificamos que na narrativa de Caio Fernando Abreu há um sistema de territorialidades semelhante ao proposto por Deleuze e Guattari. Em “O afogado”, vemos que os personagens centrais passam a constituir a formação de uma dupla, em oposição ao grupo formado pelo restante dos habitantes do lugar. Estas agrupações sociais surgem por meio da (des/re) territorialização dessas figuras ficcionais. Inicialmente, distinguimos os sujeitos que atuam no conto como que agrupados por duas coletividades representativas: os cúmplices, o afogado e o doutor; a massa, os moradores da vila de pescadores. Tratamos os protagonistas conforme a relação de cumplicidade, e os antagonistas segundo a indicação do narrador. Sublinhamos também que as nomeações são indicadas ao longo do conto pela aparência (o menino, a mulher gorda) e pela funcionalidade dos personagens (o doutor, o padre, os pescadores). A única exceção é constituída pelo afogado, que revela apenas ao doutor que o seu nome é Alfa.

Ainda sobre o enredo de “O afogado”, notamos que a alegoria do afogamento é construída em uma inversão da relação vida-morte, pois a condição póstuma idealizada no início da narrativa, através do corpo do afogado, será concretizada no final do conto, por meio do corpo do doutor, que vai adentrando pelo mar aberto, como se quisesse sugerir uma morte por afogamento, aquela que no princípio da história quase vitimara Alfa. Com a inversão dos órbitos, esses personagens assumem os territórios póstumos um do outro, os quais são opostos aos que deveriam ocupar inicialmente. Com isso,

os cúmplices se aproximam da ideia de que nunca nos desterritorializamos sozinhos, mas pelo menos em dois termos, nesse caso, afogado-doutor. Na perspectiva de um CsO, o rapaz provoca desterritorializações dentro da narrativa, influenciando o homem e os demais personagens a se reterritorializarem. Esses aspectos são trazidos à tona quando o médico nega à mulher gorda o direito de ver o paciente dele. A tensão criada pela negação prenuncia o temor da população da vila em relação a presença de Alfa, medo representado através dos pensamentos receosos da personagem feminina:

Ele era aquele homem lá em cima – toda a distância de outras terras, paisagens feitas não só de mar e montanhas, mas de outros elementos que ela não conseguia sequer supor, a não ser por velhas histórias, tão esgarçadas quanto inverossímeis. Ele era o inverossímil. Ele era a possibilidade negada de ampliar a visão. (ABREU, 2018, p. 170, grifo do autor).

Constituindo sua identidade de maneira análoga a de um CsO, o afogado é inverossímil, ele não faz parte da pequena comunidade, é exterior à organização do cotidiano monótono. Por isso, sua presença nesse lugar acaba por transformá-lo no centro das atenções, sob a exigência, por parte dos demais, de um reconhecimento, como forma de enquadrá-lo ao povoado. A vila é um local no qual ele aporta sem permissão, e onde permanece sem compatibilidade de função, modificando esse pequeno organismo social. As deduções que perpassam os pensamentos da mulher gorda, e dos habitantes do vilarejo, são alusivas às histórias de outros locais. A exterioridade é o único referencial da localidade, que não reconhece o rapaz que ocupa o interior de seu território. Dentro da ideia filosófica de potencialização do CsO, o afogado não permite a amplitude da visão dos moradores. Ele não suporta deduções verticalizadas, que o enquadrem na hierarquia social dessa localidade praiana. Seu posicionamento é horizontalizado, ele é um corpo que foge às deduções, que não aceita uma estratificação. Ele representa uma quase inexistência dentro do

grupo, apenas ocupando os espaços da praia e do quarto do doutor. Em sua transição do chão de areia para os lençóis da cama, nenhum morador sabe sequer o seu nome, se referindo ao rapaz apenas como Ele.

Essa aura de indefinição que rodeia o afogado é, em parte, derivada do seu isolamento. Em quase toda a narrativa, o rapaz permanece no quarto alugado pelo doutor, no primeiro andar da pensão. Nesse local, o médico vive sob os cuidados da mulher gorda, mas as funções domésticas até então realizadas pela personagem feminina são suspensas para que ela não mantenha contato com Alfa. O conto não traz menções diretas sobre a hospedaria na qual vive o médico, mas indica que o doutor observa “[...] alguns curiosos postados sob a janela da pensão, sem ousarem fazer perguntas” (ABREU, 2018, p. 167). Esse cômodo posiciona os cúmplices em um lugar privilegiado, por ser elevado em relação ao terreno das casas que contornam a praça. Nele, através de uma única janela, o doutor tem uma visão ampla da comunidade. Porém, apenas quando ele desce às ruas para visitar os doentes, os moradores podem observá-lo. Consciente disso, o narrador indica que o médico “ao atravessar a rua mediu bem o passo para que não percebessem alguma alteração. Era preciso ser natural” (ABREU, 2018, p. 172). Ele esboça essa naturalidade para não chamar atenção, atendendo às expectativas cotidianas dos moradores, numa tentativa de evitar futuras exigências e punições.

Nessa perspectiva de vigilância, o CsO representado pelos personagens cúmplices esboça uma potencialização que incomoda os moradores. Mas não é o médico quem, inicialmente, simboliza um perigo imediato para a comunidade, e sim o rapaz que permanece recluso no quarto. A vila acredita que o afogado pode oferecer risco à segurança do lugar. O que os moradores temem é que Alfa obtenha informações, as quais eles mesmos não conseguem obter. Com esse posicionamento, assumem entre si uma relação panóptica, que se assemelha às reflexões de Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, livro que aborda o *nascimento da prisão*. Nessa obra, o filósofo francês faz um apanhado histórico dos métodos

sociais de encarceramento, principalmente no contexto cultural europeu. Foucault aborda o poder social como estabelecido por ferramentas de controle, que convergem em uma constante vigilância e consequente punição. Ele analisa, em zona de vizinhança, as instituições militares, escolares e hospitalares como locais que confinam e controlam seus internos. Como a obra é dividida em Suplício, Punição, Disciplina e Prisão, focamos na parte disciplinar, que desenvolve, em seu terceiro capítulo, uma discussão sobre “O Panoptismo” na sociedade.

Apropriando-se da idealização de Jeremy Bentham, o filósofo inglês que arquitetou o projeto do Panóptico, Foucault constitui seu próprio conceito de sociedade panóptica. Na concepção de Bentham, há uma idealização de uma construção circular periférica, em que os espaços de confinamento são separados, de tal forma que não permitem a comunicação entre os prisioneiros. No centro da construção há uma torre de observação, com janelas que coincidem com as aberturas da cela. Estas fendas permitem a passagem da luz pelo espaço de encarceramento, e projetam sombras no chão ao redor da torre, ampliando a visão do vigia sobre os prisioneiros. Mas o posicionamento destes orifícios não permite que o encarcerado constate a vigilância. Mesmo que não haja alguém na torre, o prisioneiro sempre deduzirá a presença do vigilante. Esta automatização deriva em um autocontrole que facilita a manutenção do poder, reduzindo as tentativas de fuga da autoridade:

O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e se suprimem as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protege. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 2014, p. 194).

Quando inferimos a presença de um dispositivo panóptico na narrativa de “O afogado”, pensamos primeiramente em Alfa ocupando o quarto da pensão, um espaço doméstico que, no contexto narrativo, pela posição que ocupa em relação aos demais imóveis, alegoriza uma torre de observação. Isso é possível porque os moradores acreditam numa constante vigilância advinda do rapaz e, com isso, automatizam para si mesmos o controle que poderiam exercer. A armadilha da visibilidade, nesta comunidade, se constitui pela “[...] a possibilidade negada de ampliar a visão” (ABREU, 2018, p. 170): o afogado pode observá-la, mas ela não pode vê-lo. O próprio espaço geográfico também influencia este panoptismo, pois a praça sem árvores permite uma visão ampla das casas ao redor da estátua do general. Sobre este aspecto, o narrador explicita que “[...] era fundamental para a sobrevivência de todos que as vidas fossem identicamente claras – tão claras que o sol pudesse vará-las como varava as janelas constantemente abertas [...]” (ABREU, 2018, p. 175). Essa descrição coincide com a inversão da masmorra pelo Panóptico: a exposição do prisioneiro à luz torna a sombra em um dispositivo de vigilância. Se as janelas abertas revelam a vida dos moradores às pessoas na comunidade, eles também precisam desnudar a vida do rapaz, que pode se apropriar dessa exposição comunitária.

Por essa necessidade de sobrevivência, a vila é repleta de rostos curiosos. Os moradores vivem em estado de paranoia, sempre (in)conscientes da permanente visualização de suas vidas. As janelas abertas aludem à dinâmica do Panóptico, e do seu efeito crucial: “[...] induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 2014, p. 195). Como seguem valores tríplices de decência-moral-costumes, que exigem o seu cumprimento, para os habitantes da vila é aceitável apenas o policiamento que realizam entre si. Quando o afogado é compreendido como um suposto vigilante, o alerta de perigo faz com que eles se induzam à violência. Cabe ao padre, enquanto

representante religioso, tomar esclarecimentos antes de adotar decisões, como em seu diálogo com o doutor:

[Padre:] – Mas pode ser uma criatura de maus costumes. O senhor sabe que a nossa comunidade, graças a Deus e aos meus modestos mas desvelados esforços, a nossa comunidade prima pela decência, pelos bons costumes e a moral elevada.

[Doutor:] – Não acredito que um desconhecido seja capaz de abalar a sua decência, os seus bons costumes e a sua moral elevada.

[Padre:] – O senhor não acreditar é uma coisa. Do que ele é capaz ninguém sabe. Falo em nome de Deus – apontou para a estátua do general – e em nome do nosso mais ilustre antepassado. Esse homem pode ser um criminoso. (ABREU, 2018, p. 171-172, grifo nosso).

O trecho supracitado demonstra uma tentativa de reestabelecimento panóptico, na qual o padre aplica os valores de decência-moral-costumes que regem a comunidade. Se os cúmplices, o doutor e o afogado, compreenderem que há uma configuração social preestabelecida historicamente, serão induzidos a ceder ao controle da massa. Esse é um modo de retomar as ferramentas de poder – a vigilância e a liberdade – que a dupla de homens está exercendo sem a permissão do grupo de moradores. Como vimos, o doutor também burla a atenção comunitária, e age com a naturalidade esperada, como uma forma de suprir as expectativas dos habitantes. A realização dessas escolhas indica que o médico age, até certo ponto, conforme sua vontade, mesmo que seja para não ser repreendido. Essa falsa inclusão comunitária que ele faz supor disfarçando suas ações evita que a sua presença cause tanto incômodo, diferente da possibilidade de Alfa estar agindo da mesma forma, colocando em risco a sobrevivência dos que ocupam o vilarejo. Como dito pelo pároco, o afogado pode ser uma pessoa de maus costumes, e isso não é permitido pela vila.

Com essa configuração social, constatamos que a comunidade é composta por duas imagens masculinas centrais: o general e o padre. Eles

representam duas alegorias sociais que configuram um poder autoritário, o Estado e a Igreja: uma organiza por meio da força; a outra ordena por meio das crenças. O general está presente na forma de uma estátua, que solidifica sua posição na vila e na aura militar contextualizada. Essa figura estanque está subentendida na organização social do lugarejo, pois representa a inércia dos moradores. Ser o antepassado mais ilustre reforça a ideia de estabelecimento histórico de uma personalidade hierarquizada, acima das instituições sociais, incluindo a própria Igreja que se submete e, por vezes, alterna com o poder exercido pelo Estado.

Nessa relação, há um jogo de palavras e imagens que trata a dinâmica Estado/Igreja. Mesmo que a marcação de texto indique que o padre está apontando para a representação artística do general, a colocação da indicação após a palavra Deus é sugestiva. A religião que o pároco representa, a Igreja Católica, tem como premissa ser porta-voz divina. Com isso, ele afirma que sua preocupação com o tripé regulatório decência-moral-costumes é uma extensão da vontade divina. Devido ao recurso de ambiguidade sintática, ao apontar para a estátua, ele sobrepõe a imagem do general à figura de uma divindade. Reforçando a superioridade do militar, o padre elucida que o poder que emana da Igreja deriva do Estado, num vínculo estreito em contextos autoritários e ditatoriais na sociedade. Por este motivo, Alfa e o doutor não podem inverter a ordenação da massa, agindo conforme suas próprias vontades, pois a vila de pescadores é regida pelo poder do Estado exercido através da Igreja, instituições que não permitem intervenções sobre os poderes.

Retomando a discussão sobre o panóptico, observamos que a estátua do general também exerce função semelhante dentro da narrativa de “O afogado”. O militar, representado por uma escultura, estabelece e automatiza sua vigilância por um tripé regulatório: os valores decência-moral-costumes da comunidade. Ao padre, cabe a extensão da ambígua vontade divina-

antepassada, anseios que se concretizam pelas regulações tríplices supracitadas. Isso é possível porque

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens: um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (FOUCAULT, 2014, p. 198).

Neste sentido, Foucault compreende o panoptismo social como um conjunto de mecanismos de poder dualizados, ou seja, mecanismos dicotômicos que realizam divisões como, por exemplo, contracidade e sociedade perfeita. Essas divisões têm como objetivo a divisão entre o certo e o errado, instaurando quais comportamentos são (in)adequados. No conto abreuliano, considerando essa perspectiva dicotômica, a contracidade seria o território ocupado por Alfa e pelo doutor, enquanto a sociedade perfeita seria a vila sem a presença dessa dupla de sujeitos considerados inadequados.

Idealizando uma sociedade perfeita para a vila de pescadores, os moradores esclarecem a qual Panóptico correspondem a sua disciplina. Enquanto os cúmplices configuram uma representação hipotética do panoptismo na narrativa, a escultura se revela como o dispositivo panóptico concreto da comunidade. Como destacamos anteriormente, o doutor observa da janela de seu quarto “[...] os homens amontoados sob a estátua do general, em torno do padre [...]” (ABREU, 2018, p. 175). Retomando essa imagem, apreendemos que o médico pode apurar a capacidade de penetração de controle do antepassado no tempo presente social do vilarejo. Alegoricamente, essa corporificação estanque assume um posicionamento de torre de observação, tendo o pároco como uma espécie de vigilante. Como essa representação militarista está centralizada na praça que, por sua vez, é

circundada pelas casas dos pescadores, há uma inegável semelhança arquitetural com o Panóptico de Bentham. Dentro desta estruturação, os habitantes da localidade, guiados pelo líder paroquial que representa o ancestral militar, tentam retomar o controle sobre os dois homens que subvertem sua organização social: o organismo comunitário tenta estratificar o corpo sem órgãos.

Nessa interrelação, além de se associar ao panóptico, a imagem do pároco é discutida através do construto teórico do CsO. Na reflexão deleuze-guattariana, “cada vez que o desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre por ali” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 18). Com essa afirmação, Deleuze e Guattari refletem que a vigilância religiosa sobre os corpos sem órgãos é sempre automatizada por meio de maldições. Apesar da especificidade paroquial, este aspecto é aplicável às demais figuras religiosas e suas crenças estratificantes. Nesse contexto, lideranças religiosas estabelecem uma lista de pecados para as práticas que constituem o CsO, no intuito de organizar uma autovigilância do desejo imanente. Para isso, também utilizam um tripé regulatório, que se configura em: lei negativa; regra extrínseca; ideal transcendente. Em síntese, estas regulações compreendem que o desejo é uma falta baseada em um prazer impossível de gozo. Regulação que aproxima a padronização religiosa ao aspecto da falta desejante psicanalítica, a (auto) punição, em oposição à imanência desejante esquizoanalítica, o (mútuo) prazer.

Pensando essa representação do padre em “O afogado”, observamos que ele busca informações que possam hierarquizar Alfa na vila. Mas na impossibilidade de manipulação, deduz uma possível criminalidade, marginalizando socialmente o rapaz, e o amaldiçoando com aspectos negativos. Nessa lógica, a comunidade exige que os moradores cumpram a obrigação de serem decentes, através do cumprimento dos bons costumes, e pelo autocontrole da moralidade elevada. Com base nisso, enfatizamos que, do ponto

de vista das instituições, o desejo deve ser interrompido pelo organismo quando emana de um CsO, para que ele não preencha o plano corporal ocupado pelo órgão. O organismo é um mecanismo social de organização, que preestabelece funções sociais e busca despotencializar os corpos, censurando os desejos de cada CsO. Tal censura também ocorre no conto abreuliano, representada por uma comunidade regida por valores preestabelecidos. Dentro da interpretação filosófica de Deleuze e Guattari, o modo de agir da vila resume uma tentativa de estratificação, que territorializa o CsO a partir de estratos relacionados ao organismo, à significância e à subjetivação. Essa outra tríade demonstra a oposição do organismo social aos corpos plenos, organização que investe sobre o CsO a partir de um modo de agir coercitivo:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 25).

Um depravado, desviante, vagabundo também pode ser um criminoso. Assim como o pensamento dos moradores do lugarejo representado na narrativa de Abreu, as negativas propostas por Deleuze e Guattari referem-se a uma percepção bastante comum que sociedades tidas como tradicionais têm acerca da marginalização. Assim, na narrativa, se há possibilidade de crime, punir o criminoso é um modo justificável para o padre zelar pela segurança dos paroquianos. Por causa disso, a potência representada pelos cúmplices é ofuscada pelo poder da massa, que tem a expectativa de organizar, significar, sujeitar. Nesse caso, a morte é a solução para interromper a criação de um corpo cheio de potência, criando um corpo esvaziado. Tal insistência de esvaziamento ocorre desde o momento de frustração da tentativa de organizar os corpos da dupla: ao modo que ela exercia certa liberdade, “pequenos grupos se formavam

pelas esquinas. Uma tensão ainda mais nítida que o calor sufocante ampliava-se por toda a vila, como uma corrente elétrica” (ABREU, 2018, p. 172). E quando colunas³ simultâneas sincronizam as vozes dos protagonistas, o afogado revela que seu nome é Alfa, e explica ao doutor que

[...] é preciso que alguém faça periclitir a ordem das coisas porque essa ordem permaneceria inabalável se não houvesse a minha chegada pois quem provou do ódio desejará provar coisas cada vez mais intensas e o mais intenso que o ódio só pode ser essa região sombria à qual os homens deram um nome [...] (ABREU, 2018, p. 174).

Opondo-se ao organismo, Alfa atua no campo das intensidades, colocando sua potência em confronto com o poder social da vila. A região sombria pode ser a massa enquanto organismo que, ao provar do ódio, deseja o controle da vida do outro: interromper a essência através da morte. Pressagiado, o óbito dos cúmplices não é apenas uma prática punitiva, mas uma ânsia do organismo para interromper a imanência do CsO, exercendo seu poder sobre a superfície esvaziada de existência. Com esta periclitização da ordem, o afogado incorpora certa indisciplina, pois a sua corporalidade age indiretamente sobre a configuração social do lugarejo. O seu corpo é a única prova de sua vivência na comunidade, pois apenas o menino e o doutor viram o seu rosto desde sua chegada. Tal fato cria uma atmosfera de curiosidade, a qual se alastra pela localidade, como uma chama para o ardor do ódio.

Como referência a esta região sombria, após a morte do afogado pela massa, vemos que o doutor “quando alcançou o corpo [...]: tomou entre as mãos a cabeça destrocada e ficou olhando durante muito tempo para dois olhos azuis

³ Na quinta parte do conto, das sete divisões por algarismos romanos, há duas colunas que apresentam as falas do doutor, à esquerda, e do afogado, à direita. Faremos a transcrição, seguindo a apresentação sintática truncada na narrativa: parágrafo único sem pontuação e ausência de letras maiúsculas.

escancarados. O sangue ainda escorria” (ABREU, 2018, p. 178). A morte de Alfa ocorre em decorrência de ele ser identificado como um corpo indisciplinado, o qual os moradores buscam impor a mesma disciplina a qual se submetem. Eles o punem porque um corpo sem vida não emana desejo, permanece inerte como um corpo disciplinado. Dessa forma, a atuação comunitária se aproxima da discussão sobre “Os corpos dóceis”, presente em *Vigiar e Punir*. Ao abordar a docilidade corporal instituída pela sociedade, Foucault reflete sobre a configuração das disciplinas tanto como método de ensino quanto como mecanismo de controle. Sobre o contexto disciplinar, ele aborda uma anatomia política e mecânica de poder social:

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (FOUCAULT, 2014, p. 135, grifo do autor).

Dentre as cisões filosóficas com as quais estabelecemos diálogo, equiparamos a abordagem corporal deleuze-guattariana ao sentido foucaultiano de um laboratório de poder. Ou seja, apontamos que, por meio da limitação das máquinas desejantes, através de uma mecânica do poder, a sociedade força uma transmutação dos corpos sem órgãos em corpos dóceis. Mudança com a qual estes corpos interrompem a produção de desejo, para serem submetidos e exercitados por uma espécie de organismo disciplinar social. Sugerimos, então, que a operacionalidade corporal submetida à disciplina é comparável à funcionalidade dos órgãos submetidos ao organismo. No confronto entre as anatomias corporal e política, os mecanismos de poder controlam a estrutura do corpo na sociedade.

Quando retomamos a narrativa de “O afogado”, este laboratório de poder é comparável ao agrupamento dos moradores, “[...] porque não havia distinções nem individualidades: eram todos o mesmo grande e triste monstro humano, uma única cabeça, tronco, membros” (ABREU, 2018, p. 168). A unidade comunitária é semelhante a uma anatomia política, de tal maneira que, por ser regida pelos valores tríplices decência-moral-costumes, esta corporalidade social, ao não integrar os cúmplices em sua mecânica de poder, submete estes corpos à morte. Como evidenciamos, enquanto um ato disciplinar que se excede, a morte é utilizada para interromper o movimento corporal e, portanto, se buscar em última instância o controle, estagnando os devires, os estados de vir-a-ser dos protagonistas. Quanto a isto, para retomar a operacionalidade do médico na comunidade, ignorando a cumplicidade existente entre a dupla masculina, a massa mata o desconhecido sem funcionalidade para a vila: “[...] os braços baixavam e abatiam-se sobre sua cabeça repetidas vezes” (ABREU, 2018, p. 178). Mas, desconhecendo a unidade do CsO que, nesse caso, se apresenta nos termos afogado-doutor, ela desdobra o óbito de um personagem ao outro: “[...] arrumou cuidadoso o cadáver, lavou as manchas de sangue do rosto, depois foi entrando lentamente no mar” (ABREU, 2018, p. 178).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essa leitura do conto abreuliano, pensamos que ao revisitarmos as temáticas de sua contística, nos deparamos com um autor que, assim como sua obra, experiencia o limítrofe. Na sua escrita há uma certa experimentação que coloca o seu texto em um âmbito literário que repensa os binarismos e dicotomias sociais. Como dito pelo pesquisador Italo Moriconi, em “Introdução” ao livro de compilação de *Cartas*, “Caio ocupou um entre-lugar [...] que merece ser estudado e discutido por quem se interessa por uma reflexão crítica sobre a história recente da produção cultural no Brasil” (MORICONI, 2002, p. 18).

Indicamos tal fato porque a literatura abreuiliana historiou, mesmo que (in)diretamente, situações de marginalizações e preconceitos, aspectos que podem se desenrolar em qualquer sociedade.

Seguindo essas reflexões, indicamos a necessidade de uma discussão como a do ensaísta Silviano Santiago e sua noção de entre-lugar, para destacar a maneira como o escritor contemporâneo se situa “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão [...]” (SANTIAGO, 2019, p. 29). Dessa maneira, percebemos que, assumindo esse papel de intelectual latino-americano, Caio se demonstra um leitor, mas sobretudo um intérprete do seu tempo, das questões que lhe tocam e que são caras a ele e àqueles que aparecem como personagens de seus textos literários. À medida que produz sua escrita, vai realizando o seu ritual canibalesco, incorporando em sua obra os dramas de sua temporalidade.

Em um texto como o conto “O afogado”, constatamos que Caio Fernando Abreu literatiza uma relação de alteridade, em que os protagonistas se unem em um CsO em oposição aos antagonistas que simulam um Organismo. Nessa (des)estratificação, vemos relações sociais de ambivalência, pois estranhos à comunidade, o doutor e o afogado se distinguem – ao modo que se relacionam – em seus lugares de médico e de paciente. Os cuidados clínicos ao desconhecido reforçam a sua inutilidade para os pescadores, pelo fato de o estrangeiro ocupar um espaço antes reservado aos doentes da vila. A performance desses corpos sem órgãos se constitui como uma extraterritorialidade, uma alegoria à aversão aos estrangeiros, aos homossexuais, como poderia ser a outros grupos marginalizados socialmente.

Caio Fernando Abreu, enquanto intérprete do seu tempo, incita em seus leitores a percepção de como seus protagonistas – que poderiam ser pessoas reais – confrontam um poder social estratificante, através de uma potência

corporal libertária. Vemos que enquanto a vila segue a decência-moral-costumes, os cúmplices periclitam a ordem da comunidade. O medo causado pela desordenação incita a morte, uma consequência do confronto entre Poder e Potência na percepção de Deleuze e Guattari. Essa tensão é iniciada e concluída na praia, que representa um entre-lugar na contística abreuliana. No sentido do ensaio de Santiago, tomamos esse local de instabilidade, em que areia e água se sobrepõem, como uma alegoria aos conflitos sociais. No conto “O afogado”, essa localidade extratextual integra a introdução e a conclusão, expressando as transgressões, as agressões e os sacrifícios narrados através dos corpos dos cúmplices.

Portanto, consideramos que as interrelações literárias e filosóficas se estruturam por esse entre-lugar ocupado por Caio Fernando Abreu na forma de sua literatura. Esse aspecto se estabelece possivelmente intercalado entre o propósito autoral, devido a uma percepção extraliterária do escritor, e à dedução analítica de um percurso (in)consciente do autor pelo âmbito socioliterário. Neste sentido, a representação do corpo no conto abreuliano confronta uma corporalidade socializada, recriando alegoricamente as implicações sociais sobre o corpo, para (re)pensar as relações estabelecidas entre o indivíduo e a coletividade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ABREU, Caio Fernando. *O essencial da década de 1970*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, vol. 3: capitalismo e esquizofrenia*. 2. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Trad. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção Trans).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhe. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 10-21.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016. p. 13-14. (Coleção L&PM Pocket).

Recebido em 23/04/2020.

Aceito em 07/11/2020.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO MOÇAMBICANA EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE CONSTRUCTION OF
MOZAMBICAN NATION IN *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*

Pauline Champagnat¹

RESUMO: Em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), o recurso a imagens míticas para tentar explicar o processo de construção da nação é frequente. Aqui, as representações femininas estereotipadas usadas pela autora deixam evidente a perspectiva necessariamente subjetiva quando se trata da construção da nação moçambicana. Para começar, faremos uma reflexão sobre a construção da nação moçambicana a partir do olhar do colonizador. Em seguida, abordaremos a questão da perpetuação da herança colonialista. Para conduzir a nossa análise, usaremos os conceitos trazidos por Hooks (2015), Macedo e Amaral (2005), Davis (2016), Barbosa e Secco (2014), e Oyewumi (1997). A nossa análise nos permitirá entender como a autora procura desconstruir as imagens tradicionalmente associadas ao processo de construção da identidade nacional apropriando-se da voz do passado colonial, para nos trazer um olhar renovado, usando uma perspectiva feminina e descolonial.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; Paulina Chiziane; nação; mito; alegoria.

ABSTRACT: In *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), the recourse to mythical images to try to explain the process of the construction of the nation is frequent. Here, the stereotypical feminine representations used by the author bring to light the necessarily subjective perspective that is used when it comes to the construction of Mozambican nation. We will firstly offer a reflection about the construction of the Mozambican nation from the point of view of the colonizer. Then we will tackle the issue of the perpetuation of the colonialist inheritance. To lead our study, we will use the theoretical support offered by Hooks (2015), Macedo and Amaral (2005), Davis (2016), Barbosa and Secco (2014), and Oyewumi (1997). Our analysis will allow us to figure out how, in order to destroy the images that are traditionally associated with the

¹ Doutora em Literatura pela Université Rennes 2 – França. Professora na Université Rennes 2 – França. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4345-8500>. E-mail: pauline.champagnat@hotmail.fr.

process of the construction of the national identity, the author appropriates the voice from the colonial past, to show us a renewed point of view, from a feminine and decolonial perspective.

KEYWORDS: Mozambican literature; Paulina Chiziane; nation; myth; allegory.

Ao refletir sobre o corpo no contexto moçambicano, torna-se evidente a relação entre corpo e história. O corpo está intimamente ligado à história da qual se originou. Nos primeiros tempos coloniais, o corpo da mulher negra foi “invadido” pelos colonos portugueses, como meio de garantir a sua presença efetiva no território, assim como a perenização da sua colonização. Desta maneira, o corpo reinventa-se como um território em disputa a ser conquistado, seja pelos colonos, seja pelos homens moçambicanos. Daí a questão do direito da mulher negra moçambicana em dispor do próprio corpo.

Por isso, resolvemos fazer um recorte do romance *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) , e estudar trechos que estejam diretamente ligados com a questão da dominação sobre os corpos, as metáforas do corpo das mulheres moçambicanas invadidos pelos marinheiros europeus como a alegoria da colonização portuguesa, e, enfim, a continuação da exploração dos corpos femininos em Moçambique na era contemporânea, que se expressa através da prostituição forçada de moças pobres por Delfina. Por isso, o presente artigo está dividido em duas partes: a primeira discute as imagens da construção da nação moçambicana associadas ao corpo feminino, e a segunda trata da prostituição como símbolo da perpetuação da herança colonialista de exploração dos corpos. No âmbito teórico, a escolha de pesquisadoras vindas da África ou da diáspora africana pareceu-nos pertinente para analisar o romance a partir da perspectiva decolonial e do feminismo interseccional.

Em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, a narradora trata essa questão, apropriando-se do ponto de vista masculino e colonial para desvendar alguns mitos sobre a construção da nação moçambicana. Por isso, resolvemos abordar o tema da construção da nação, ou melhor, a voz paródica

dos discursos sobre a construção da nação reapropriada pela narradora, assim como a representação da perpetuação da herança colonialista em Moçambique, denunciada pela apropriação do corpo de jovens moças prostituídas por Delfina, personagem principal do romance. Assim, trata-se da continuação de dinâmicas de apropriação do corpo da mulher negra numa época contemporânea.

As relações entre colonos e autóctones foram frequentemente idealizadas, no entanto, eram muitas vezes resultado de um estupro. Na mitologia cristã, como o lembrou Bell Hooks (2015), as mulheres, de modo geral, eram consideradas como a fonte de todos os pecados. No entanto, é importante ressaltar que, num contexto colonial, a mulher branca era frequentemente colocada num pedestal em oposição à mulher negra, tida como sensual, indecente, depravada. Esta perspectiva promove um outro nível de leitura sobre as relações entre gênero e raça, e confere a ideia de uma hierarquização de valores entre as mulheres, conforme a sua etnia. Essas representações binárias serviam de justificativa para os estupros sofridos pelas mulheres negras:

A mitologia cristã considerava a mulher como a fonte dos pecados e do mal. A mitologia sexista-racista simplesmente apontou as mulheres negras como a encarnação do mal e do pecado feminino. Os homens brancos podiam justificar a desumanização e a exploração sexual à qual submetiam as mulheres negras explicando que possuíam características maléficas e demoníacas inatas. (HOOKS, 2015, p.148).²

² Tradução nossa: “La mythologie chrétienne considérait la femme comme la source des péchés et du mal, la mythologie sexiste-raciste a tout simplement désigné les femmes noires comme le parangon du mal et du péché féminin. Les hommes blancs pouvaient justifier la déshumanisation et l’exploitation sexuelle auxquelles ils soumettaient les femmes noires en expliquant qu’elles possédaient des caractéristiques maléfiques et démoniaques innées.” (HOOKS, 2015, p.148)

A ameaça de estupro e outras agressões físicas inspirava um terror psíquico constante nas mulheres deportadas ou colonizadas na sua própria terra (HOOKS, 2015, p.59). Assistimos então a uma institucionalização do estupro. Se muitos o interpretaram como a expressão da inibição sexual do Senhor reprimido por uma sexualidade controlada praticada com sua pura mulher cristã, deve também ser entendida como um dos meios de dominação por excelência usado pelo colono para poder tomar posse inteiramente da terra:

Seria abusivo considerar essa institucionalização do estupro como a expressão da repressão sexual do Senhor, assombrado pelo espectro da feminilidade branca: essa explicação é simplista demais. O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão cujo objetivo secreto era de abafar o desejo de revolta das mulheres, assim como desmoralizar seus maridos. (DAVIS, 2016, p.21).³

Aqui, a relação de poder se desenvolve em primeiro lugar entre homens brancos e mulheres negras, mas também entre o homem negro e o homem branco. O colono encontra-se numa posição de tentativa de usurpação do lugar de patriarca do homem negro. Assim, existe uma dinâmica colonial de tentativa de exclusão do homem negro do processo de construção da nação.

A ideia de uma necessária apropriação do corpo da mulher negra pelo homem branco para poder tomar posse do território colonizado era muito presente na época colonial em Moçambique, mas também em outras colônias portuguesas africanas, como o confirmam MACEDO e AMARAL (2005):

³ Tradução nossa: “Il serait abusif de considérer cette institutionnalisation du viol comme l’expression du refoulement sexuel du maître, hanté par le spectre de la féminité blanche : cette explication est beaucoup trop simpliste. Le viol était une arme de domination, une arme de répression dont le but secret était d’étouffer le désir de révolte des femmes et de démoraliser leurs maris.” (DAVIS, 2016, p.21)

Dentro da análise dos processos que promoveram e mantiveram o colonialismo, a linha de trabalho que se cruza com o feminismo está ligada à análise da representação de territórios colonizados como um corpo feminino exposto à penetração do homem branco, penetração esta que se sugere ser a única forma viável de fazer estes territórios evoluir, produzir mais, fertilizar-se (no sentido de tirar partido das riquezas em potência). [...] Mais uma vez, a objectificação da mulher como “fronteira” ou “território em disputa” revela como a legitimação do direito político se cruza perversamente com a necessária objectificação das mulheres, em termos mais ou menos retóricos, mas sempre materializados em forma de colonização efectiva. (MACEDO, AMARAL, 2005, p.71).

A ideia de uma necessária instrumentalização do corpo da mulher negra para fins políticos se fez, portanto, sempre presente. Mais adiante, nós veremos como, inicialmente, a narradora retoma vários mitos de origem da construção da nação moçambicana, subvertendo-os pelo uso da ironia, para explicar essa objectificação do corpo da mulher. Segundo esse ponto de vista, a construção da nação só poderia passar pela instrumentalização do corpo da mulher negra, que representaria esse “território em disputa” entre o homem branco e negro. A apropriação do corpo feminino pelo homem branco possibilitaria a colonização durável e efetiva do território.

1 A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

Em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), existem numerosos recursos a imagens míticas pré-coloniais usadas para explicar a construção de Moçambique enquanto nação. Muitas vezes, se trata de mitos de origem intercalados dentro da narrativa. O recurso a esses mitos de origem serve para mostrar a reivindicação de uma construção da nação feita pelos moçambicanos, assim como a legitimidade de pertença à sua terra original. Podemos também notar a presença de alegorias que servem para explicar a construção da nação moçambicana, inicialmente a partir do suposto ponto de vista do colonizador. Essas alegorias são usadas num momento da narrativa que é anterior à

independência de Moçambique. Elas fazem da Zambézia, região do Moçambique onde ficam os Montes Namuli, a origem da humanidade. Segundo o mito moçambicano apresentado no romance, uma mulher teria tido relações com marinheiros encantados por sua beleza perturbadora:

De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros invadiram-na e amaram-na furiosamente, como só se invade a mulher amada. A Zambézia bela, encantada, gritava em orgasmo pleno: vem, marinheiro, ama-me, eu te darei um filho. Eu e tu, sempre juntos, criando uma nova raça. Em todo o lado deixaremos marcas do nosso amor. Deixaremos um mulato em cada grão de areia, para celebrarmos a tua passagem por este mundo! (CHIZIANE, 2008, p.62-63).

A narradora apresenta inicialmente o encontro entre mulheres negras e colonos a partir de um discurso mítico. É o mito do nascimento da nação, que na verdade é paródico dos discursos míticos já existentes sobre o assunto. Assim, retoma a realidade do discurso colonial que existia na altura e que, muitas vezes, apresentava as relações entre colonos e mulheres africanas de uma maneira idealizada, ocultando muitas vezes a violência que era quase sistemática. A representação de uma visão idealizada do encontro entre colonos e mulheres autóctones é irônica e permite questionar esta perspectiva tradicionalmente aceita. No entanto, o discurso paródico deixa transparecer aos poucos um aspecto maior nessa relação: a violência. Ao apresentar chicotes, canhões e outras armas trazidas pelos colonos para tomar posse da terra como a expressão da paixão que os colonos sentiam pelas mulheres autóctones, o discurso irônico serve mais uma vez para denunciar e desconstruir as visões essencialistas a esse respeito:

Fiquem aqui, marinheiros, e fecundem estas donzelas, rogavam os reis, soltem algumas das vossas sementes nestas terras para a eterna celebração da vossa passagem por estes trópicos.(...) Qualquer visitante que beba dessa poção esquece o caminho de regresso.

Fizeram tudo para os visitantes não saírem dali. Mas os teimosos marinheiros partiram sem despedida. Bruxaria de preto não faz efeito no branco, comentaram amargamente. Como estavam enganados! Pouco depois os marinheiros regressaram, arrasados por uma paixão dourada. Com canhões, espingardas, chicote e muito vinho, para fazer a limpeza da terra e entorpecer os incômodos. Tinham achado a terra prometida. (CHIZIANE, 2008, p.63-64).

Existe uma ironia que serve para começar a desconstruir o discurso mítico da formação da nação. A narradora continua a descrição do encontro entre colonos e mulheres autóctones para finalmente nomear esse sentimento de “violência passional” sentido pelos colonos. Faz uma referência direta ao estupro como sinônimo da construção da nação moçambicana. A construção da nação não é apresentada como algo natural, evidente, faz parte de um longo processo cuja dor poderia lembrar a dor do parto. Esse parto acontece depois da destruição de numerosos aspectos da cultura moçambicana. Assim, a construção desta nação se faria a partir da imposição de uma cultura sobre a outra:

As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós. (CHIZIANE, 2008, p.23-24).

A narradora termina a descrição da concepção e do parto por: “Essa raça somos nós” e demonstra que não aceita a afirmação de que a nação moçambicana foi construída a partir das imagens de relações idealizadas entre colonos e mulheres negras. Não se trata de cair numa visão essencialista do Moçambique pré-colonial, tampouco em imagens de uma colonização que teria sido mais doce, caras ao conceito do luso-tropicalismo. Aqui, a história moçambicana se constrói a partir das suas falhas, suas cicatrizes, para finalmente poder olhar para o futuro. Na verdade, a narradora utiliza a imagem que foi usada com

frequência para explicar a construção de Moçambique, para a desconstruir melhor logo em seguida.

A imagem da região da Zambézia como mulher oferecida aos marinheiros estrangeiros ou sendo estuprada por eles é uma referência ao encontro sofrido entre colonos e mulheres africanas como elemento fundador da nação moçambicana. No entanto, não existe aqui nenhuma imagem idealizada da construção da nação, os termos “espinhas”, “fel”, “lágrimas”, “morrer”, “opressão”, “dor” testemunham uma visão mais realista:

A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores do parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão. (CHIZIANE, 2008, p.64).

A imagem das dores do parto tornadas eternas remete também à ideia do pecado original como justificativa por essas dores. De certa maneira, as personagens Delfina e Soares representam a alegoria do mito da sereia da Zambézia e do marinheiro apaixonado, como o explicam Barbosa e Secco, num artigo intitulado *O Alegre Canto do corpo feminino e suas notas dissonantes* (2014):

Soares e Delfina duplicam, então, a alegoria do marinheiro e da sereia, vista na citação anterior, e reproduzem, mais uma vez, a face erótica da relação entre o colonizador Portugal e a colonizada Moçambique. Assim como a sereia Zambézia, submetida e invadida “furiamente” pelo marinheiro – mesmo amada por ele –, que soube extrair do ato de dominação prazer e renovação, Delfina também aprende a explorar o corpo do explorador – ainda que ele discursse em nome do amor –, tomando para sua filha a sua virtude mais aparente: a cor branca da pele. Nestes termos, cabe questionar: de que é feito este amor erótico? Que elementos subjazem a esse processo contínuo de rendição e resistência entre mulheres e homens, ora sob os traumas da exploração, ora sob o encantamento do sensível? (BARBOSA, SECCO, 2014, p.4).

Essa dupla exploração dos corpos, sejam eles colonizadores ou colonizados, brancos ou negros, sugerida por Barbosa e Secco dá conta da ambivalência do discurso erótico e amoroso no contexto pós-colonial moçambicano. O resultado desse encontro, desse estupro seria um ser híbrido, caracterizado por Macedo e Amaral (2005), como o “Outro colonial”, que seria uma identidade inédita, que não existia no passado. Por conta da violência decorrente desse processo de construção da nação, a busca identitária efetuada pelas novas gerações torna-se bastante problemática, e tem uma ligação política:

A hibridização do “Outro” colonial criou uma nova identidade, não existente no passado. A legitimidade do híbrido, quando reivindica um passado exclusivamente seu, surte um efeito político, na medida em que se revolta também contra a ideia de surgir como um mero produto de uma fusão violentada ou de uma fertilização indesejada. Nestes termos, o produto desta amálgama surge como exclusivo, porque possui uma nova visão e uma nova lente interpretativa (de dimensão mais caleidoscópica) do que apenas pertencia aos seus antepassados e não a si. O seu passado é já, ele próprio, uma formação híbrida. (MACEDO, AMARAL, 2005, p.95).

Em *O Alegre Canto da Perdiz*, podemos refletir sobre os frutos dos relacionamentos entre prostitutas e colonos, que seriam seres “híbridos” nascidos da violência do contexto colonial. No entanto, eles serão representantes da nova nação moçambicana. O tema do estupro é retomado em diversos trechos do romance, e pode às vezes ser interpretado como a representação da perpetuação da herança colonialista na era contemporânea.

2 PERPETUAÇÃO DA HERANÇA COLONIALISTA

Em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), dado que o estupro é frequentemente representado como uma alegoria da construção da nação

moçambicana, não é surpreendente achar trechos o sugerindo como a perpetuação da herança colonialista. Assim, a virgindade de Delfina, vendida a um português por sua própria mãe, inaugura essa imagem. Aqui, não se trata de estupro de maneira explícita. Mesmo assim, existe um valor mercantil dado ao corpo da mulher negra pelo homem branco, enquanto esta encontra-se na impossibilidade de recusar sua oferta, quer seja por imposições familiares e/ou econômicas:

O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (CHIZIANE, 2008, p.78).

A incompreensível calma de Serafina que esperava por ela na cozinha, saboreando uma taça de vinho implica sua aceitação da necessária submissão das mulheres autóctones aos colonos. A imagem da mãe esperando a realização do estupro da sua filha bebendo vinho pode testemunhar esse acordo comercial passado entre o português e Serafina: a virgindade da filha contra alguns produtos emblemáticos da culinária portuguesa: o vinho tinto, as azeitonas, o bacalhau. Produtos que, no imaginário coletivo, também demonstram o pertencimento a uma classe social mais elevada, por serem produtos raros, vindos da metrópole. Assim, o consumo de tais produtos aproximaria Delfina e sua família dos colonos, e de um modo mais amplo, do seu estilo de vida. A cor vermelha também pode ser associada ao estupro e à perda da virgindade de Delfina. O termo “pecado original” poderia sugerir uma gênese da nação moçambicana baseada na violência do estupro e na exploração do corpo da mulher negra pelo homem branco.

Esse ato desencadeia consequências mal assumidas por Delfina, que vira alvo de comentários das crianças do bairro. Ela será conhecida como Delfina que vendeu seu corpo para os portugueses, em troca de açúcar e azeitonas.

Apesar do trauma, Delfina repetirá exatamente o mesmo ato anos mais tarde, com a própria filha, Maria das Dores, para poder pagar sua dívida ao feiticeiro Simba. No entanto, Delfina lhe dá a sua filha com um peso enorme na consciência, seus gritos provenientes do quarto onde está ocorrendo o estupro lhe são insuportáveis:

Morre tudo naquele instante. A infância. A inocência. Apagam-se todas as estrelas em sinal de luto. O acto é violento, frio, com todos os requintes de um martírio. Maria das Dores estava a ser violada. Extraviada. Roubada. Uma menina submetida à sádica obsessão daqueles que a deviam amar. (CHIZIANE, 2008, p.156).

Oyewumi (1997) desenvolveu a ideia de que, segundo o ponto de vista ocidental, as relações sociais eram permanentemente marcadas pelos corpos. A relação estabelecida entre os dois corpos servia então a definir suas relações sociais. Assim, no contexto da colonização, a imposição do corpo colonial sob aquele da mulher autóctone ia de par com sua inferiorização e marca uma vontade de estabelecer uma relação de poder, para poder apropriar-se da terra a longo prazo:

A constante nessa narrativa ocidental é a centralidade do corpo: dois corpos em demonstração, dois sexos, duas categorias vistas com obstinação – uma com relação à outra. A narrativa trata da elaboração determinada do corpo como o lugar e a causa das diferenças e das hierarquias na sociedade. No Ocidente, enquanto o problema for a diferença e a hierarquia social, o corpo é então constantemente posicionado, colocado, exposto e reexposto como sua causa. A sociedade é vista então como um reflexo nítido do dom genético – aqueles que têm a superioridade biológica são inevitavelmente aqueles que ocupam posições sociais superiores. Não se pode estabelecer diferenças sem posicionar os corpos hierarquicamente. (OYEWUMI, 1997, p.7-8).⁴

⁴ Tradução nossa: “The constant in this Western narrative is the centrality of the body: two bodies on display, two sexes, two categories persistently viewed – one in relation to the other. That narrative is about the unwavering elaboration of the body as the site and cause of differences and hierarchies in society. In the West, so long as the issue is difference and social hierarchy, then the body is constantly positioned, posed, exposed, and reexposed as their cause.

A partir desse ponto de vista, uma hierarquia de gênero se instala e coincide com a hierarquia racial presente em qualquer sociedade colonial. José dos Montes, que perdeu Delfina para Soares, um português pelo qual não está apaixonada, e que parece ter por única qualidade o fato de ser branco e de poder lhe dar filhos mestiços faz eco a essa hierarquização: “O colonialismo é macho, engravidou o ventre da tua mulher. Roubou o beijo da tua namorada e o sorriso dos teus filhos.” (CHIZIANE, 2008, p. 132) Isto remete também à Memmi (1973), para quem o colono sempre era considerado como superior ao colonizado, pouco importando as suas qualidades ou defeitos. Após perder definitivamente seus filhos, Delfina fechará o ciclo da violência e da prostituição de maneira totalmente descomplexada. A imagem de Delfina bebendo uma taça de vinho tinto enquanto jovens prostitutas se encontram com velhos colonos cria um efeito de espelho com a própria mãe, Serafina, alguns anos atrás:

A casa era uma passerelle de velhos colonos satisfeitos, bebendo virgindades e taças de sangue, pisando corpos vivos com botas de soldados, derrubando a moral à força do ouro. E as raparigas recebiam depois umas parcas moedas, um cabaz de bacalhau e azeitonas e uma garrafa de vinho inquinado, das mãos de Delfina. E o ouro voltou a correr nas mãos. Muitas daquelas raparigas, desfilando trémulas, esfomeadas, magoadas, descalças, trariam ao mundo crianças da nova raça, de pai incógnito, que no futuro terão que fuçar a sua identidade nas raízes da História. (CHIZIANE, 2008, p.269).

As taças de vinho tinto são associadas ao sangue, à perda da virgindade, e fazem também eco com a iniciação sexual de Delfina. Os corpos dessas moças pisadas por botas de colonos lembram a ideia de uma construção da nação

Society, then, is seen as an accurate reflection of genetic endowment – those with a superior biology inevitably are those in superior social positions. No difference is elaborated without bodies that are positioned hierarchically.” (OYEWUMI, 1997, p.7-8)

baseada na violência e no estupro da mulher autóctone pelo colono. O sofrimento psicológico e físico dessas meninas “trémulas”, “esfomeadas”, “magoadas” e “descalças”, contrasta com a imagem de Delfina com o ouro correndo nas mãos, sinal do pacto moral e comercial estabelecido entre ela e os “velhos colonos satisfeitos”. Os filhos nascidos desse encontro terão que enfrentar desafios identitários ligados ao abandono sofrido por esses numerosos “pais incógnitos”. Assim, a narradora ressalta o quanto a problemática identitária tornar-se-á complexa para essas gerações nascidas depois da independência do país, permeada por questões ligadas ao pós-colonialismo, ao gênero e à hibridização cultural numa sociedade pós-colonial.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se apropriar do discurso vigente sobre a história oficial, aquele que é tido como “verdadeiro”, a narradora consegue derrubar os preconceitos que nele decorrem. Essa apropriação, que se faz a partir de um discurso irônico, passa pela reiteração de preconceitos herdados da época colonial. Assim, a narradora consegue ir além e ultrapassá-los, sugerindo uma imagem mais realista da construção nacional moçambicana.

Existe uma necessidade de tentar questionar a sociedade moçambicana atual onde a autora vive e na qual a maioria das suas narrativas se desenrolam, e tentar entender até que ponto o que ela é atualmente reflete seu passado colonial.

O ponto de vista da autora permite destacar e revalorizar o papel da mulher moçambicana no processo de construção nacional. Assim, nós temos, segundo o conceito de Walter Benjamin (2013), uma história que não seria contada a partir do ponto de vista dos “vencedores”, mas sim dos “vencidos” da história oficial. O ponto de vista renovado permite entrever a possibilidade de reescrever a história com as vozes que até então sempre foram abafadas e

marginalizadas pelas narrativas da História Oficial: as das mulheres moçambicanas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA DE MEDEIROS, Claudia. TINDÓ SECCO RIBEIRO Carmen Lúcia. O Alegre Canto do corpo feminino e suas notas dissonantes. *Revista Graphos*, vol. 16, n° 1, 2014, UFPB/PPGL.

CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Porto : Caminho, 2008.

DAVIS, Angela. *Femmes, race et classe*. Paris : Des femmes-Antoinette Fouque, 2016.

HOOKS, Bell. *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*. Editions Cambourakis, 2015.

MACEDO, Ana Gabriela. AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Éditions Payot, 1973.

OYEWUMI, Oyeronke. *The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. London: University of Minnesota, 1997.

WALTER, Benjamin. *Sur le concept de l'Histoire*. Paris : Payot, 2013.

Recebido em 30/06/2020.

Aceito em 10/11/2020.

CORPOS SUBALTERNOS: DOMÍNIO E OPRESSÃO DOS CORPOS DE MULHERES ANGOLANAS NA POESIA DE PAULA TAVARES

SUBALTERN BODIES: DOMINANCE AND OPPRESSION OF THE BODIES OF ANGOLAN WOMEN IN THE POETRY OF PAULA TAVARES

Érica Patricia Rodrigues de Sousa¹

RESUMO: O presente trabalho tematiza as significações das representações de corpos de mulheres articuladas pelas relações de gênero, a partir da obra *Amargos como os frutos* (2011), da poeta angolana Paula Tavares. Tem como foco o corpo subalterno, lido com vistas a compreender os sentidos e as estruturas das significações de cada eixo analítico: gênero, corpo e sexualidade. O objetivo geral do trabalho foi pesquisar representações de mulheres em diferentes processos de anulação da autonomia sociopolítica e afetiva, articuladas na relação delas com seus próprios corpos e com aqueles do sexo masculino, além de serem confrontadas com paradigmas culturais de comportamentos naturalizados e estabelecidos para mulheres e homens na sociedade angolana. O estudo possui como objetivos específicos: investigar, na poesia de Paula Tavares, formas de domínio do masculino sobre o feminino; averiguar se há representações de insubordinação da sexualidade feminina nos poemas da autora, de forma a perceber se os limites postos para os comportamentos entre os gêneros podem ser transpostos. Fazem parte do marco teórico que subsidiou esta pesquisa, autores como Beauvoir (1967), Bourdieu (2002), Butler (2003), Ducados (2004), Grassi (2001), Machado (2000), Saffioti (1987, 2004), Santos (2002) e Silva (2009, 2011). Sobre a produção poética de Paula Tavares, houve a contribuição de teóricos como Mantolvani (2016), Matta (2011), Secco (2011, 2013) e Souza (2010). As categorias adotadas para a análise foram: corpo, gênero, patriarcado e subalternidade. O pressuposto do problema de pesquisa parte da seguinte questão: como mulheres oprimidas são representadas pela poesia de Paula Tavares na obra *Amargos como frutos*? A metodologia utilizada neste trabalho foi pesquisa bibliográfica qualitativa, orientada pelo eixo de análise da submissão feminina.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; sexualidade; corpo; patriarcado, poética; Paula Tavares.

ABSTRACT: The present work deals with the meanings of the representations of women's bodies articulated by gender relations. The work *Amargos como os frutos* (2011) by the Angolan poet Paula Tavares is the object of study in this research, which was articulated from the analysis plan on the subaltern body; which was read, lyrically and theoretically, in order to

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal do Piauí – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7640-6088>. E-mail: iteralmenteerica@gmail.com.

understand the meanings and structures of the meanings of each analytical axis: gender, body and sexuality. The general objective of the work was to research representations of women in different processes of annulment of socio-political and affective autonomy, which emerge from Paula Tavares' poetry in the book *Amargos como Frutos* (2011), articulated in the relationship of these with their own bodies and with those of the sex male, confronted with cultural paradigms of naturalized and established behaviors for women and men in Angolan society. And there were specific objectives: to investigate, in Paula Tavares' poetry, ways of dominating the masculine over the feminine; to investigate whether there are representations of insubordination of female sexuality inscribed in poems by Paula Tavares in order to understand whether the limits placed on behaviors between genders can be transposed. Authors such as Beauvoir (1967), Bourdieu (2002), Butler (2003), Ducados (2004), Grassi (2001), Machado (2000), Saffioti (1987, 2004), Silva (2009, 2011) and Santos (2002) are part of the theoretical framework that supported this research. On the poetic production of Paula Tavares, there was the contribution of theorists such as Mantolvani (2016), Matta (2011), Secco (2011, 2013) and Souza (2010). Categories adopted for the analysis were: body, gender, patriarchy, subordination. The assumption of the research problem, formulated through the following question: how are oppressed women represented in the poetry of Paula Tavares, by the work *Amargos como os frutos*. The methodology used in this work was qualitative bibliographic research, guided by the axis of analysis of female submission.

KEYWORDS: gender; sexuality; body; patriarchy, poetics; Paula Tavares.

1 PARA COMEÇAR...

As flores com que me vestiram
Eram só
Para arder melhor.
(TAVARES, 2011, p. 158).

Ana Paula Ribeiro Tavares, ou simplesmente, Paula Tavares – nome literário escolhido para assinar seus livros de poesia –, nasceu em Lubango, província da Huíla, sul de Angola, em 1952. Deixou o país para estudar em Lisboa, Portugal, onde terminou sua formação em História, concluiu mestrado em Literaturas Africanas e doutorado em História Africana. Tem atuado em áreas da cultura, museologia, arqueologia e etnologia (AVILA, 2010). É autora de várias publicações científicas e de obras literárias, por vezes premiadas, que são alvo de atenção da crítica, que a considera uma das mais importantes vozes femininas na atualidade, principalmente no que se refere à poesia africana.

A história de Angola revela muitos aspectos de realidades elaboradas em

poemas de Paula Tavares. O meio ambiente do qual emerge o corpo feminino estudado é Angola, com seus mais de 500 anos de colonização, tendo conquistado sua liberdade apenas em 1975, portanto, recém-descolonizado. No entanto, apesar de livre, permaneceu numa guerra civil que durou até 2002. Somando esse período com quatorze anos de guerra anticolonial, são quarenta anos de guerra ininterrupta, que destruiu toda a infraestrutura do país. (MACHADO; PARREIRAS; SALEK; ROCHA, 2012).

Paula Tavares é uma das vozes mais representativas da renovação poética angolana pós 1980. (SECCO, 2013). Na visão de Secco (2011, p. 262), a poeta funda, em Angola, “uma nova dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não eximia de refletir sobre as desilusões sociais.” A poeta lançou sua primeira obra em 1985, intitulada *Ritos de passagem*. Trata-se de um livro de poemas que traz o universo feminino em uma riqueza de nuances, que vão da particularidade do ser a problemáticas que afetam as mulheres, como categoria.

Neste artigo, tematizam-se representações de corpos de mulheres angolanas por meio de imagens poéticas, que serão articuladas pelas relações de gênero, através do eu lírico feminino presente em poemas de Paula Tavares. O livro investigado, *Amargos como os frutos* (2011), reúne os seis livros de poemas da autora, publicados entre 1985 e 2010.

Para a realização deste trabalho foram analisados dois poemas, um deles publicado no livro *O lago da Lua* (TAVARES, 2011), e o outro faz parte da obra *Cerimonias de Passagem* (TAVARES, 2011). Os poemas foram selecionados pela presença da imagem da subalternização do corpo feminino, traço comum entre eles.

Paula Tavares cria uma diversidade de processos de emancipação feminina, o que gerou as inquietações que engendram a problemática deste estudo, potencializado pela disposição para investigar como os processos de

opressão das mulheres são elaborados pela poeta africana. A problematização do corpo das mulheres angolanas reflete sobre as normatizações inscritas nos papéis e posturas que elas são submetidas nos *corpora* analisados.

A proposta deste trabalho se justifica por referir-se à discussão de questões que abordam imagens de gênero que lesam a vida de mulheres, que não foram suficientemente discutidas nos espaços de produção de conhecimento, assim como nas sociedades que são estruturadas a partir desses modelos; além de possibilitar a análise de vivências pautadas no reconhecido sexismo, que subjuga mulheres e afeta diretamente a sociedade, pois produz hierarquias opressoras. A fim de alcançar os objetivos traçados, o processo de coleta de dados foi realizado a partir da leitura dos poemas, orientada por três principais categorias analíticas: Corpo, Gênero e Sexualidade.

2 MARCO TEÓRICO: ENTRECruzAMENTO ENTRE DISCURSOS DE GÊNERO

É necessário definir conceitos sobre Corpo, Gênero e Sexualidade, para estudar a opressão do corpo feminino na poesia de Paula Tavares. Por isso, vale apresentar, de pronto, algumas referências conceituais. Por exemplo, o conceito de patriarcado, lido como a forma de domínio do masculino sobre o feminino, é disposto como uma subcategoria de gênero. Parte-se do pressuposto de que relações baseadas em preceitos patriarcais são apenas uma das formas de articular os vínculos entre homens e mulheres, em poemas da autora, haja vista que neles há imagens de gênero que desconstroem muitos desses padrões, mas que não serão estudadas neste recorte do tema.

Há um debate entre teóricas feministas acerca do uso do termo patriarcado, porque embora muitas apregoem a necessidade desse conceito, outras consideram seu uso desnecessário. Por exemplo, Saffioti (2004, p. 122) coloca que a resistência em continuar utilizando o termo patriarcado para compreender as relações entre masculino e feminino “permite que este

esquema de exploração-dominação grasse e encontre formas e meios mais insidiosos de se expressar. Enfim, ganha terreno e se torna invisível”. A socióloga entende que não utilizar o termo é mascarar as relações de opressão.

É justamente esta concentração do termo em relações opressivas que faz a filósofa norte-americana Judith Butler (2003) afirmar que o patriarcado é um conceito ultrapassado. Ela diz ser uma presunção política acreditar que exista “uma base para o feminismo.” (BUTLER, p. 20). A autora considera o patriarcado um conceito simplificador, pois trabalha com a concepção de singularidade das relações de dominação: “a noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe.” (BUTLER, 2003, p. 20).

É possível apostar em um patriarcalismo contemporâneo (MACHADO, 2000), porque é notório que os juízos de valor patriarcais permanecem conduzindo as relações de gênero; assim, são variadas e intensas as formas de opressão contra as mulheres, não sendo presumível o tempo em que a humanidade alcançará relações equilibradas. Todavia, ler as relações humanas a partir das ideias de gênero é abrir-se para o entendimento de que é possível uma mobilidade dessas relações.

Embora seja importante ressaltar que o patriarcado está instalado na linguagem, nos simbolismos, ainda é dele que os significantes partem para reger as relações de gênero. Por essas razões, foram utilizados os dois termos ao longo do trabalho: patriarcalismo e gênero, não como palavras sinônimas, mas gênero fazendo referência às imagens construídas sobre o masculino e o feminino em poemas de Paula Tavares; e patriarcado, de forma específica, quando foram avaliados poemas em que essa forma de dominação imperava.

A seleção do referencial teórico priorizou discussões contemporâneas sobre os estudos de gênero, porém, levando em consideração o contexto social

pós-colonial e pós-guerra do país. Para uma maior aproximação com as imagens poéticas de Paula Tavares, parte do referencial teórico tem como base o estudo de pesquisadores angolanos, priorizando aqueles que discutem as relações de gêneros no País, tais como Silva (2009, 2011), que analisa o acesso à educação de mulheres do campo e mulheres urbanas em Angola, confrontando com influências étnicas e a manutenção do direito costumeiro e Grassi (2001), que investiga as relações econômicas como elemento de dominação masculina em Angola, indicando que mesmo as mulheres se destacando no mercado de trabalho informal, a conexão com aspectos históricos e sociais ainda as subalterniza; além de outros teóricos que elaboram seus discursos de dentro do País. (DUCADOS, 2004; PEREIRA, 2008).

A pesquisa estudou representações de corpos oprimidos de mulheres, com o intuito de investigar, na poesia de Paula Tavares, formas de domínio do masculino sobre o feminino; por vezes, comparando com o corpo social de Angola. Nos poemas analisados, as mulheres estão sob o duplo fardo de sujeição: por um lado, os ditames coloniais ainda se fazem presentes; por outro, preceitos patriarcais ordenam as relações de gênero. Ambos relegando a elas lugares de submissão.

O estudo da inferiorização de mulheres pautar-se-á na análise de posturas determinadas pelo patriarcalismo, que foi o fio condutor da leitura de relações estabelecidas entre os gêneros. A escolha dessa perspectiva se deve ao fato de que os vínculos entre homens e mulheres se articulam nos textos a partir do domínio, que submete as mulheres a essa forma de poder. Portanto, o pressuposto partiu da concepção de que nos poemas selecionados a opressão dos corpos femininos está na base das relações entre os gêneros. É possível performar outros papéis de gênero, porém, a ilusória estabilidade os torna rígidos (BUTLER, 2003). Foi possível avaliar, nos poemas, a presença de algum signo que indicasse reação e empoderamento das mulheres.

Como o processo de dominação masculina repercute de diversas formas em parte da produção poética de Paula Tavares foram selecionados textos em que o corpo dominado e oprimido de mulheres angolanas consta como um dos elementos utilizados para responder à problemática do trabalho, que é a de estudar como a opressão dos corpos femininos é elaborada pela poética da autora estudada.

2.1 A maternidade como papel social compulsório

A ordem social estabelecida em cada sociedade age no sentido de naturalizar as vivências e normas comunitárias. Dessa forma, pode-se afirmar que o papel social mais ligado à imagem de mulheres é a maternidade. Nas imagens poéticas que foram analisadas neste item de estudo, composto pela análise do poema: “Mulher à noite” (TAVARES, 2011), é possível observar corpos que correspondem à atribuição compulsória da maternidade em um contexto de miséria.

Mukai (3)

(Mulher à noite)

Um soluço quieto

desce

a lentíssima garganta

(rói-lhe as entranhas

um novo pedaço de vida)

os cordões do tempo

atravessam-lhe as pernas

e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos
uns mortos e tantos por morrer
que de corpo ao alto
navega de tristeza
as horas.

(TAVARES, 2011, p. 91).

O poema projeta imagens de um eu lírico feminino que traz no corpo a miséria que atinge o contexto social angolano. No texto, a maternidade se instala como inevitável, e aparece como principal fator de subalternidade feminina. Existe uma pressão psicológica e econômica sobre a mulher, em relação à maternidade, em Angola, porque a fertilidade é um valor social. Ter filhos é responder ao seu papel como mulher, além de produzir mais mão de obra para a agricultura. (PEREIRA, 2008). No entanto, pode-se ponderar que manter altas taxas de fertilidade, em um país cujas condições sociais são degradantes para a população, indica ausência do Estado com políticas públicas voltadas para a questão da natalidade.

Segundo as estatísticas, existem em Angola cerca de 19 milhões de habitantes [UNICEF 2011: 108, PNUD 2010: 194], dos quais 42% residem no meio rural. Outros indicadores sociodemográficos referem-se à esperança média de vida, que é de 48 anos [UNICEF 2011: 88], a mortalidade materna que registra 1400 casos por 100 mil natos vivos [PNUD 2010: 166], a mortalidade infantil na ordem dos 42 por 1000 nascimentos [UNICEF 2011: 88] e uma taxa de fertilidade de 5,6 filhos por mulher [UNICEF 2011: 126]. O índice de pobreza cifra-se nos 77%, dos quais 26% de pobreza extrema [PNUD 2010: 170], sendo as mulheres e as crianças as principais vítimas. (SILVA, 2011, p. 22).

Dentro do contexto de pobreza mencionado pelos índices citados, percebe-se que nas imagens do poema “Mulher à noite”, a poeta elabora muitos

nascimentos, para muitas mortes: “Estranha árvore de filhos/ uns mortos e tantos por morrer.” (TAVARES, 2011, p. 91). Nesse poema, o corpo feminino perde toda a capacidade de agência sobre a própria existência, permanecendo assujeitado à cultura, que se apresenta como natureza, tanto que a mulher é “árvore”, que pode ser traduzida como analogia à reprodução; assim como também é signo para a passividade e o silêncio da mulher retratada: “sua existência aparece-lhe tranquilamente justificada pela passiva fertilidade do corpo.” (BEAUVOIR, 1967, p. 267).

A filósofa Simone de Beauvoir é uma das personalidades mais emblemáticas de politização das mulheres, tendo a maternidade como um de seus argumentos sobre a naturalização das opressões femininas. Em sua renomada obra intitulada *O segundo sexo* (1967), questionou o determinismo biológico, polemizando o destino das mulheres como mães. É notório que, ainda hoje, na maior parte do mundo, ser mãe prende as mulheres à esfera doméstica, sendo a mulher, geralmente, a única responsabilizada pelos cuidados com a prole, o que pode afastá-la do mercado de trabalho, diminuindo as oportunidades de conquistar independência financeira.

Silva (2009) afirma que na zona rural de Angola há uma rígida normatização de papéis sexuais. Reservam à mulher um valor associado ao casamento e à maternidade. Por outro lado, na zona urbana, as mulheres podem encontrar mais espaços para se firmar como pessoa independente, principalmente se é a chefe do agregado familiar, uma vez que o dinamismo dela no comércio informal pode justificar novos paradigmas (GRASSI, 2001). No entanto, vale frisar que a independência financeira não diminui a violência impetrada contra elas, quando possuem cônjuges. (DUCADOS, 2004).

A participação na vida econômica e social, possibilitada pelo exercício de uma função fora do âmbito doméstico, não é indicativa de igualdade entre os gêneros. Além de ser vedada às mulheres da zona rural, que permanecem entre

a lavoura e o agregado familiar: “a sua existência pauta-se por uma grande invisibilidade no plano social, na medida em que não é chamada a intervir nos processos decisivos da vida comunitária.” (SILVA, 2011, p. 21). Nesse contexto, toda energia feminina deve ser direcionada à gestão da vida doméstica e à educação dos filhos. “Alienada em seu corpo e em sua dignidade social, a mãe tem a ilusão pacificante de se sentir um ser em si, um valor completo.” (BEAUVOIR, 1967, p. 263). Seu reconhecimento como pessoa depende do desempenho desse papel, cuja responsabilidade recai sobre elas, como é naturalizado em sociedades patriarcais.

São as relações de dominação que mantêm leituras patriarcais de gêneros. Essas exigem que mulheres exerçam uma função naturalizada pelas leituras sociais feitas sobre seu corpo. Tornam o significante “mãe” ideal de realização feminina, direcionando, também, a sexualidade de mulheres ao cumprimento de um dever, uma obrigação que deve ao cônjuge e à comunidade. Nesse sistema, a sexualidade não se relaciona com prazer sexual para mulheres; como lembra Simone de Beauvoir, “a fecundação pode realizar-se sem que a mulher sinta o menor prazer.” (BEAUVOIR, 1967, p. 112).

Em sociedades patriarcais há uma decência apregoadada à maternidade como papel social. Beauvoir (1967) esclarece que se reverenciam as mulheres que são mães; porém, isso depende da presença masculina ao lado delas, porque está associada ao casamento, ou seja, passa pela validação de um homem. Ainda considerando a questão da maternidade, a filósofa ironiza: “Falou-se, também muitíssimo, dos direitos sagrados da mãe, mas não foi como mãe que as mulheres conquistaram o direito de voto [...]” (BEAUVOIR, 1967, p. 293).

É indubitável que, independentemente de que haja o desejo real de mulheres assumirem a maternidade como função social única, um fator indicativo de autonomia feminina é a possibilidade de elas recusarem a maternidade para experienciarem outros horizontes afetivos e profissionais.

No poema “Mulher à noite.” (TAVARES, 2011), pode-se vislumbrar que a personalidade feminina se encontra anulada como sujeito, seguindo compulsoriamente o destino biológico de seu corpo, frente às mazelas sociais do contexto histórico e social do qual faz parte.

Nesse poema a figura feminina permanece em silêncio, engolindo de forma passiva as agruras sociais a que está submetida: “Um soluço quieto/ desce / a lentíssima garganta.” A personalidade feminina é mantida na invisibilidade, tanto que a escuridão já vem embutida no título do texto (“Mulher à noite”). Paula Tavares (2011) elabora, no referido poema, uma mulher que perde a individualidade, para ser apenas um corpo gerador de vidas e mortes sucessivas. Essa perda do que pessoaliza os indivíduos está associada à capacidade de reger a própria existência, e isso é anulado, pois a mulher é resultado de uma situação, e não agente de suas escolhas.

Importante contextualizar que “Mulher à noite” (TAVARES, 2011) faz parte do segundo livro de Paula Tavares, lançado em 1999, *O lago da lua*, obra que tem como referência um contexto social marcado por longos anos de colonização e guerras civis; portanto, traz a presença de uma Angola desencantada, degredada.

A professora Heleieth Saffioti (1987) estuda categorias de patriarcado no Brasil, mas seus estudos dialogam muito bem com o contexto social de mulheres em Angola. Ela afirma que por maior que sejam as diferenças de situação social entre as mulheres, elas têm a maternidade como identidade, que indica responsabilidade exclusiva delas, de tal forma que os cuidados com os filhos cabem a elas. Isso parece tão natural quanto sua capacidade de dar à luz. O pensamento de Saffioti está em consonância com o fato de que, em Angola, a mulher tem o papel tradicional de garantir o bem-estar do agregado familiar (GRASSI, 2001).

Entretanto as relações patriarcais e o contexto de miséria cercam a

capacidade de agência da mulher, convergindo vários fatores no sentido de subalternizar o feminino. Em Angola, são muitas as circunstâncias de dominação masculina, como na maior parte dos países, afetando a maioria das mulheres. Pereira (2008) discute sobre a ocupação de espaços públicos pelas mulheres em Angola, dissertando sobre fatores que as subalternizam no país:

A poligamia, a fraca posição de escolha no que diz respeito às relações sexuais, os níveis mais baixos de educação, as limitadas condições econômicas decorrentes da menor oportunidade de conseguir informação e o uso da prostituição como estratégia econômica fazem com que as mulheres sejam postas numa situação altamente precária em relação aos indivíduos do sexo masculino (PEREIRA, 2008, p. 74-75).

Acrescenta-se aos fatores elencados por Pereira (2008), dados da pesquisa de Marzia Grassi (2001), que estuda o desenvolvimento econômico de Angola a partir da perspectiva de gêneros. Grassi (2001) faz menção ao aumento da prostituição de jovens deslocadas de sua terra de origem, devido à guerra. A pesquisadora afirma também que “um terço das doenças que afetam as mulheres com idade entre 15 e 44 anos estão relacionadas com a gravidez, o parto, o aborto, o HIV e infecções do aparelho reprodutor” (GRASSI, 2001, p. 9). Ou seja, a saúde feminina é afetada principalmente por problemas relacionados à sexualidade. Em alguns poemas de Paula Tavares (2011), o fator que mais subalterniza mulheres é justamente a disposição delas como objeto sexual, em um contexto de miséria.

Percebe-se que no texto avaliado neste tópico de estudo, “Mulher à noite” (TAVARES, 2011), o espaço poético revela dramas sociais que atingem a experiência feminina, tirando delas a possibilidade de serem sujeitos de suas escolhas. No próximo tópico analítico, observa-se como a repetição compulsória de condutas tradicionais mantém mulheres reféns de performances que as escravizam.

2.2 A opressão e a subversão do corpo feminino

De maneira geral, o poema *corpus* para este tópico analítico se diferencia do anterior, no sentido de que embora a opressão seja cerceadora do sujeito feminino, a ponto de fragmentá-lo, até de sugar sua presença, é nesse poema que o corpo da mulher empodera-se e aventura-se no desconhecido do que poderá ser, sem as imposições do opressor; assumindo o controle do próprio corpo, passa a se reger de acordo com as próprias vontades. Em “Desossaste-me” há o rompimento com o padrão de comportamento exigido das mulheres, abrindo espaço para elaboração de novas performances.

Desossaste-me
 Cuidadosamente
 inscrevendo-me
 no teu universo
 como uma ferida
 uma prótese perfeita
 maldita necessária
 conduziste todas as minhas veias
 para que desaguassem
 nas tuas
 sem remédio
 meio pulmão respira em ti
 o outro, que me lembre
 mal existe

Hoje levantei-me cedo
 pintei de tacula e água fria
 o corpo aceso
 não bato a manteiga
 não ponho o cinto

Vou
para o sul saltar o cercado
(TAVARES, 2011, p. 55).

“Desossaste-me” faz parte do livro *Ritos de passagem* (1985), nesse poema ocorre a descrição de um ritual de transição do eu lírico feminino, pois a mulher recusa padrões sociais e busca outra dinâmica para sua existência; o sujeito poético vê sua vida presa a uma relação de anulação total de seu ser, e, na tomada de consciência dessa situação, decide abandonar as práticas que constituem suas obrigações: “não bato a manteiga / não ponho o cinto” (TAVARES, 2011, p. 55); preparando-se para uma nova vida.

O desossar é metáfora utilizada para indicar o esfacelamento da individualidade da mulher, através da violência contra seu corpo. No primeiro momento do poema, ela aparece apenas como parte constituinte do homem. Porém, na segunda estrofe, há uma ruptura com a passividade que seu corpo demonstra. A voz feminina indica outra performance para o corpo fracionado, num movimento de rebeldia, que busca ser inteiro. A mulher lança-se ao desconhecido, dona de si, segue outro caminho. O penúltimo verso afirma, com uma palavra: “Vou”, em letra maiúscula, na primeira pessoa e destacada dos outros versos, desenhando imagetivamente a atitude do eu lírico: “Vou / para o sul saltar o cercado.” (TAVARES, 2011, p. 55).

As cercas e cercados presentes nos poemas de Paula Tavares funcionam simbolicamente como limites, fronteiras, muralhas que devem ser ultrapassadas, limites que devem ser quebrados, identidades que precisam ser resgatadas. A negação dos valores do seu universo empurra o eu poético em direção aos caminhos dos bois: o sul. Impressão de que o sul é o caminho da liberdade, da mudança de condição. (MANTOLVANI, 2003, [s. p]).

Em “Desossaste-me”, para que a mulher conseguisse estabelecer outra

realidade para si, teve que romper paradigmas que a mantinham passiva frente à violência. O pesquisador português Boaventura de Sousa Santos (2002), importante teórico da sociologia do direito, possuindo estudos que atravessam muitas áreas do conhecimento, por considerar a dimensão das subjetividades em interação com as sociedades, entende que a sociedade é organizada através da repetição. Sobre a dinâmica das repetições materializadas nas interações sociais, o teórico esclarece que são formas:

[...] que organizam o constante fluxo de relações, em sequências repetitivas, rotinizadas e normalizadas, por meio das quais os padrões de interação são desenvolvidos e “naturalizados” como normais, necessários, insubstituíveis e de senso comum. (SANTOS, 2002, p. 282).

É patente, nos poemas em análise, a presença de padrões de comportamento com fundamentos patriarcais, pois a marca naturalizada do patriarcado está nas imagens que conduzem a existência do eu lírico em cada poema. No entanto, a perspectiva da personalidade feminina no poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011) é de consciência sobre a exploração a que é submetida a mulher, dentro de uma vida feminina tradicional. A dor parece gerada da constatação sobre a extensão da violência e domínio impressos em seu corpo, em sua individualidade.

É justamente o fato de sair do estado de alienação sobre sua realidade que faz essa mulher agir no sentido de quebrar os paradigmas que a mantinham vitimizada, mas é necessário romper com as sequências de comportamentos que repete em seu cotidiano, ou seja, arriscar-se rumo ao imprevisível. Santos (2002) afirma que as instituições são vigilantes quanto às repetições de padrões no intuito de manter a ordem posta. Elas geram expectativas que os indivíduos e grupos sociais se pautam para definir posturas.

Pensar sobre o conceito de repetição de padrões como característica dos

indivíduos, assim como parte fundante da dinâmica social, é importante para refletir sobre quais posturas quebram determinadas cadeias de comportamentos normalizados pelas culturas. Segundo Judith Butler (2003), as normas de gênero são uma tarefa que nunca é realizada de acordo com a expectativa, mas que geralmente obriga o sujeito a se aproximar dos paradigmas fixados. A repetição compulsória que essas normas exigem limita o ser individual. Porém, é a inflexibilidade arbitrária das regras postas que fazem aqueles que não se enquadram questionar, resistir e subverter a performatividade dos corpos (BUTLER, 2003).

Os sentidos atribuídos à sexualidade feminina nas imagens poéticas analisadas neste artigo são de anulação e violência. As redes de poder seguem uma ordem que está posta há muito tempo, tanto que se impõem como a maneira natural de configuração do mundo. No poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011), o corpo feminino aparece, no primeiro momento, esfacelado; no segundo momento, esse corpo rompe com a passividade e se rebela. Para isso, a mulher nega práticas cotidianas que lhes são imputadas, abandona os paradigmas que lhe ditam a vida, busca ser inteira, lança-se a “saltar o cercado.” (TAVARES, 2011). “Desossaste-me” ilustra a mulher desenvolvendo a consciência de sujeito da própria existência; desta forma, alcança performances mais livres de ideologias opressoras, rejeitando o papel suplementar na vida do parceiro.

Boaventura Santos (2002) afirma que os paradigmas socioculturais são como os seres humanos: “nascem, desenvolvem-se e morrem.” (SANTOS, 2002, p. 15). Contudo, a diferença expressiva nesse processo é que na morte eles trazem em si um novo paradigma, que ocupará o lugar do modelo anterior. Não é possível mensurar o que nasce com o que morre, porque o que nasce é o novo, sem reprisar o paradigma anterior. Outra característica é que a mudança paradigmática é imperceptível no momento que está ocorrendo; somente

depois de anos, ou séculos, é viável estabelecer uma data aproximada (SANTOS, 2002).

A passagem entre paradigmas – a transição paradigmática - é, assim, semicega e semi-invisível. Só pode ser percorrida por um pensamento construído, ele próprio, com economia de pilares e habituado a transformar silêncios, sussurros e ressaltos insignificantes em preciosos sinais de orientação. (SANTOS, 2002, p. 15).

O poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011) aponta novos padrões de comportamento, havendo subversão de posturas que fazem parte do senso comum de sociedades patriarcais. Isso aponta para um tempo em que sejam estabelecidos outros modelos socioculturais, nos quais as performances femininas tenham autonomia para definir, a partir de si, o movimento de seu corpo e sexualidade.

Na obra *A dominação masculina*, Bourdieu (2002) considera que as concepções invisíveis, simbólicas, que são transmitidas culturalmente, formam esquemas de pensamentos impensados. Elas nos levam, até mesmo quando pensamos que estamos agindo livremente, a repetir esquemas de dominação, ou seja, o nosso pensamento livre permanece marcado por concepções simbólicas definidas culturalmente. Isso faz parecer que, numa relação hierárquica de gênero, haja aceitação de quem é dominado, o que reproduz a dominação masculina incrustada no pensamento, nos corpos, nos símbolos e, principalmente, na linguagem.

Em alguns países, já não é sustentável a rigidez de padrões utilizados para oprimir as mulheres, tanto que os movimentos feministas vêm, ao longo dos anos, lutando contra paradigmas em que se assentam tais opressões. O feminismo abriu espaços para contestação de temas tabus como a sexualidade, contribuindo substancialmente para problematizar performances

estabelecidas como compulsórias. Em “Desossaste-me” (TAVARES, 2011), a voz feminina percebe que seu corpo está deformado pelo domínio do parceiro. Todavia, o eu lírico encontra fôlego para reagir; assim como autonomia para ir embora, para pular o cercado.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se analisa a cultura de sociedades que apresentam patriarcalismo explícito e ferrenho, na manutenção de sua estrutura, muitas realidades femininas parecem assustadoras. Mas é um susto sem propósito, pois as questões que afligem as angolanas sufocam outras mulheres, em outras realidades, inclusive aquelas dos polos ativos da colonização. A opressão, a exploração, a violência, a submissão, o silenciamento não são vivências comuns apenas para as angolanas, são experiências que afetam mulheres no mundo todo.

As significações do que é ser homem e ser mulher geralmente são um entendimento que privilegia o homem como ser superior. É uma mudança de paradigma possível; entretanto, é algo que exige muitas negociações, para que sejam autorizados outros modelos de relações. As pessoas seriam mais livres se não estivessem subjugadas pelas expectativas de gênero, então, pensar sobre isso já é um começo.

Isso nos faz refletir se é possível romper com as dominações de gênero. E a afirmativa dada neste trabalho é de que é possível sim, mas se trata de processo cultural de longo alcance. É renovar simbologias que pressupõem a inferioridade feminina, com a função de satisfazer privilégios masculinos. Desta forma, é necessário elaborar paradigmas mais equilibrados nas relações de poder entre os gêneros, para que as mulheres sobrevivam às mazelas que enfrentam e possam conduzir, com liberdade e dignidade, suas relações. A mudança de paradigmas só é possível quando a mulher consegue romper com

os simbolismos sociais que a subjagam.

Este estudo leu poemas frente às teorias de gênero, discutidas por algumas gerações de teóricas feministas que, por vezes, apresentam aspectos contraditórios, mas que se entrecruzam nesta análise. Além da perspectiva da opressão feminina, fica para os próximos leitores e pesquisadores uma gama de outras faces femininas a serem descobertas na poesia de Paula Tavares.

REFERÊNCIAS

- AVILA, Mara Regina Avila de. *Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África*. 2010. 203f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010. Disponível em: https://ppgletras.furg.br/images/Dissertacoes_pdfs/MaraRegina.pdf. Acesso em: 14 jul. 2020.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. ed. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. Disponível em: <https://app.box.com/s/u40vdemu1g53y67xjlaaqdwmajvtgesd>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. Ed. Trad. de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DUCADOS, Henda. A mulher angolana após o final do conflito. In: ACCORD. *Da paz militar à justiça social? O processo de Paz angolano*. Londres, Conciliation Resources, 2004. Disponível em: http://www.c-r.org/sites/default/files/Accord15_Port.pdf. Acesso em: 5 jun. 2020.
- GRASSI, Marzia. *Gênero, Desigualdades Sociais e Desenvolvimento na África Subsaariana: o caso de Angola*. Publicações, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001. Disponível em: <http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/Marzia%20Grassi%20%20Publica%C3%A7%C3%B5es%202001,%20n%C2%BA1.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- MACHADO, Emília; PARREIRAS, Ninfa; SALEK, Vânia; ROCHA, Mariucha. *Da África e sobre a África: textos de lá e de cá*. São Paulo: Cortez, 2012.
- MACHADO, Lia Zannota. *Perspectivas em confronto: Relações de gênero ou patriarcado contemporâneo?* Brasília: UNB, 2000. Disponível em:

http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2012/08/MACHADO_GeneroPatriarcado2000.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

MANTOLVANI, Rosângela. *Escrita de mulheres*. Assis: USP, 2003. Disponível em: <http://escrita-das-mulheres.blogspot.com.br/2007/01/escrita-das>. Acesso em: 10 jul. 2016.

MATTA, Inocência. Prefácio à edição Portuguesa: Passagem para a diferença. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PEREIRA, Aline. *CODESRIA: contributo das angolanas para a construção de um espaço público de discussão em Angola: a força das organizações de mulheres*. ISCTE, Universidade de Lisboa, 2008. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Aline_Afonso_Pereira.pdf.

Acesso em: 8 abr. 2020.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. *Cadernos Pagu*, p. 137-150., 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a08.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias Pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. A literatura e a arte em Angola na Pós-Independência. In: *Conexão Letras*. As línguas & as literaturas de língua portuguesa e brasileira. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 8, n. 9. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com/conexao/09.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

SILVA, Eugénio Alves. Educação em Angola e (des) igualdade de género: quando a tradição cultural é factor de exclusão. In: *Actas do X Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia*. Braga: Universidade do Minho, 2009. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/16492/1/EDUCA%C3%87AO%20ANGOLA%20DESIGUALDADE%20GENERO.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2020.

SILVA, Eugénio Alves. Tradição e identidade de género em Angola: ser mulher no mundo rural. In: *Revista Angolana de Sociologia*, n. 8, p. 21-34 dez. 2011.

Disponível em:

<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/20538/1/RAS-N8-DEZ2011.pdf>. Acesso em: 2 maio 2020.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. O Erotismo e as Representações do Feminino em “Ritos de Passagem”, de Paula Tavares. In: *Interdisciplinar: Revista de Estudos de língua e literatura*, ano 5, v. 10, jan./jun. 2010. p. 133-144.

Disponível

em:

<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1261>. Acesso em: 14 jul. 2020.

TAVARES, Ana Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 04/12/2020.

A CASA DA ÁGUA, DE ANTONIO OLINTO: MITOS E CORPOS FEMININOS NO ESPAÇO DA DIÁSPORA AFRICANA

THE WATER HOUSE, BY ANTONIO OLINTO: MYTHS AND FEMALE BODYS IN THE AFRICAN DIASPORA

José Ricardo da Costa¹

RESUMO: Antonio Olinto tece as narrativas que se entrecruzam na representação da mulher da diáspora, em sua obra mais célebre, a trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007), que principia com o romance *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), publicado inicialmente em 1969. Olinto evidencia a experiência feminina e a importância fundamental da família matrifocal, tanto dentre os brasileiros retornados e seus descendentes quanto na sociedade tradicional africana. A figura da matriarca é fundamental à descolonização dos países africanos e à reorganização das sociedades que surgiram e resistiram a partir dos escravizados e seus descendentes. Remontando às míticas *iyabás*, a um só tempo, deusas e rainhas da cultura orixaísta, este estudo tem por apoio autores como Linda Hutcheon, que analisa o romance pós-moderno; Carl Gustave Jung e suas reflexões sobre os arquétipos e, finalmente, Eleázar Meletínski, dentro de seus estudos sobre as mitopoéticas, aproximando o romance de Olinto das narrativas míticas orixaístas, correntes na cultura afroperspectivista.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Olinto; A Casa da Água; Mitologia dos Orixás; corpo; espaço.

ABSTRACT: Antonio Olinto, in his famous trilogy, *African Soul*, shows a representation of the Diaspora's woman, with the novel *The Water House* (1969) – translation by Doroty Heapy in 1970. Olinto highlights the female experience and the fundamental importance of the matrifocal family, both among returned Brazilians and their descendants in the traditional African society. The matriarch's figure is fundamental for a decolonization of African countries and a reorganization of the societies that was emerge and resist from the enslaved, back to the mythical *Iyabás* (goddesses and queens of the orisha's culture). This play starts by authors like Linda Hutcheon, who analyses the postmodern novel; Carl Gustave Jung and his archetype's reflections and, finally, through the mythopoetics studies of Eleázar Meletínski, bringing Olinto's novel closer to the mythical orisha's narratives.

KEYWORDS: Antonio Olinto; The Water House; Orisha's Mythology; body; space.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4974-0830>. E-mail: jricardocostabg@gmail.com.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante os séculos XVI a XVIII, a expansão da colonização portuguesa em solo brasileiro partiu do genocídio indígena e da escravização de nativos africanos. Esse projeto de escravização dependeu de uma violência que transcendeu os aspectos físicos. Não apenas os corpos de homens e mulheres africanos foram convertidos em objetos do colonizador europeu e de seus interesses econômicos. A cultura milenar de diversas etnias africanas diferentes foi violada, em todos os seus aspectos, e sobreviveu apenas mediante à luta que passou a ser travada pelos africanos escravizados por sua própria existência. Posteriormente, a cultura produzida a partir dessa resistência, que serve até hoje de esteio para o que compreendemos como brasilidade, viria a influenciar as sociedades de diversos países africanos, da chamada Costa dos Escravos, em um fenômeno que tem início em 1889. O autor mineiro Antônio Olinto recria esse momento histórico partindo de seu contato com os descendentes desses ex-escravizados, notadamente a partir da trajetória da ex-escravizada Catarina Pereira Chaves e sua família, do Brasil até a cidade nigeriana de Lagos; da brasileira descendente de ex-escravos Romana Martins da Conceição, célebre comerciante que faleceu com cerca de 80 anos, em 1972; da brasileira Isabel de Souza, nascida na rua do Ouvidor (RJ) em 1871 e que chegou à Nigéria em 1889 e de outras famílias que vieram a formar a comunidade afro-brasileira em Lagos, da qual Joseph Nicholas foi um dos últimos representantes nascidos no Brasil.

Além de todas essas histórias, Olinto recupera, em sua trilogia, a figura do Presidente Sylvanus E. Olympio, filho de Epiphany Olympio, que viveria até os 100 anos. O Presidente Sylvanus celebrizou-se como nacionalista no Togo, até seu assassinato, em 1963. A partir de todas essas vivências com as quais tomou contato em sua experiência enquanto adido cultural na Nigéria, por suas andanças no Brazilian Quarter, bairro de descendentes de brasileiros e que

também foram registradas em *Brasileiros na África* (1980), Olinto tece as narrativas que se entrecruzam em sua obra mais célebre, a trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007), que principia com o romance *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), publicado inicialmente em 1969. Olinto evidencia a experiência feminina e a importância fundamental da família matrifocal, tanto entre os brasileiros retornados e seus descendentes quanto na sociedade tradicional africana. A figura da matriarca é fundamental à descolonização dos países africanos e à reorganização das sociedades que surgiram e resistiram a partir dos escravizados e seus descendentes e remonta às míticas *iyabás*, a um só tempo, deusas e rainhas da cultura orixaísta. Essa figura alça ao posto de *olokori* (do iorubá, autoridade, figura mandatária, proeminente) identidades relegadas, na sociedade ocidental, à subalternidade. Na sociedade reproduzida por Olinto, é à mulher negra, frequentemente anciã, o poder decisório em espaços políticos, econômicos e sociais.

Poeta, romancista, ensaísta, crítico literário, dicionarista e escritor infantil, o mineiro Antônio Olinto (1919 – 2009) atuou ainda como apresentador de programas de televisão que tratavam de literatura, além de ter trabalhado em publicidade. Durante seu trabalho como adido cultural na Nigéria, seu contato com a cultura local, notadamente com os descendentes de brasileiros retornados à África, deu início à trilogia que ficaria conhecida como *Alma da África* (OLINTO, 2007). Nesse artigo, estabeleceremos uma comparação entre o arquétipo de Oxum, divindade iorubá que preside a beleza, o amor, a fertilidade e protege a maternidade, zelando pelos interesses de todas as mulheres, à ação das personagens femininas de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)). Oxum é considerada, dentre as *iyabás*, a *Iyá Lodê* (mulher mais importante na urbe), tal como será considerada Mariana, protagonista do primeiro e mais célebre romance da trilogia, traduzido para o inglês (1970), francês (1973), polonês (1983), italiano (1987) e macedônio (1992) e que reaparece, no último romance da trilogia, com igual importância. Para tanto,

recorreremos a mitos registrados na tradição orixaísta africana, bem como no Candomblé e Batuque do Rio Grande do Sul, diversidades religiosas do culto aos orixás que surgiram no Brasil.

2 OXUM E O NOVO MATRIARCADO – A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER ATRAVÉS DE ESPAÇOS COMUNAIS

Um dos mitos cosmogônicos orixaístas dá conta da tentativa de deslocamento da mulher do centro do poder, atribuindo-lhe posição de subalternidade. Esse mito reitera a importância feminina e sua ligação com a fertilidade e a manutenção da espécie. Nele, após a criação do mundo, os orixás homens propõem uma reunião em que serão tomadas decisões políticas e impedem a entrada de Oxum. A bela e vaidosa iyabá das águas doces havia se enfeitado e arrumado para tomar parte desse encontro. Após essa rejeição, segundo Prandi, os rios secaram, as plantas pararam de produzir e nenhuma mulher concebia, desaparecendo também a caça sobre a terra (PRANDI, 2001, p. 345). A seca e a fome se espalharam pelo mundo e Oxalá foi consultar Olodumaré. O deus maior soube que Oxum fora excluída das decisões do mundo e disse que, se ela não fizesse parte de cada decisão, não haveria filhos e nenhum descendente poderia transmitir a memória dos ancestrais. Foram convidar Oxum, mas somente com grandes festas e reverências ela concordou em tomar parte da reunião, após enfeitar-se e perfumar-se. Costa inclui a essa narrativa a exigência de Oxum de que todas as iyabás tomassem parte das decisões políticas (COSTA, 2016). Nesse mito, o pensamento iorubá relaciona o corpo feminino ao espaço, concedendo à divindade que preside a própria feminilidade um poder sobre a sociedade que transcende os interesses masculinos de dominação. Percebe-se, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), uma rede de solidariedade, desenvolvida entre as mulheres, em solo africano, que surge como um caminho para burlar a disparidade de direitos entre homens e mulheres e que pode ser notada constantemente em *Alma da África* (OLINTO, 2007), sobretudo representada como uma influência do colonizador sobre os espaços tribais.

Essa irmandade alude a uma estrutura que precedeu à colonização, sobreviveu, durante o período colonial, incólume às tentativas de acultramento dos autóctones e ganhou força no período de redemocratização, como será visto em “Oiá e *Trono de Vidro*”. Graças à ajuda de D. Zezé, brasileira já estabelecida na Nigéria e que se tornara a mulher mais rica no chamado Brazilian Quarter, a família Santos passa a trabalhar junto com os demais vendedores na rua Bangboshe e na Praça Campos, comercializando *obis*, *orógbós* e fumo. Salientamos que os mercados iorubás apresentam-se, na trilogia, como um espaço marcadamente feminino.

A organização feminina em solo africano tenta burlar, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a pressão colonizatória de submissão da mulher, nos âmbitos econômicos, políticos e sociais, por parte dos colonizadores. McClintock (1994) fala de duas formas distintas de se viver a pós-colonialidade nos países africanos, uma feminina e outra masculina. Dentro da maioria dos países, a ação do FMI e do Banco Mundial favoreceu e ainda hoje favorece os interesses masculinos, contribuindo para o que a autora chama de “militarização global da masculinidade e feminização da pobreza” (1994, p. 85). Incentivos são dados, constantemente, ao preparo de homens ao novo mercado de trabalho, subsídios tecnológicos, comunicacionais, econômicos e intelectuais. Já as mulheres, atuantes, preponderantemente, na agricultura e pequeno comércio, são ignoradas por programas de incentivo internacionais (por internacionais, leia-se coloniais). Tal modelo de desenvolvimento, comum na África, como afirma McClintock (1994), contribui para duas condições pós-coloniais muito distintas a partir do recorte de gênero.

Tal ritualística carrega em si as marcas da desobediência e da resistência femininas associadas à Oxum. Na África, o oráculo de Ifá é prerrogativa masculina, relegada aos sacerdotes de Orumilá. Já os búzios são uma técnica de adivinhação que pode ser livremente usada por homens e mulheres, única a persistir na diáspora. A manifestação dos orixás no transe é associada ao

sentimento de Oxum de nostalgia, saudade que sente dos humanos, quando do afastamento de seus orixás. Já as poéticas orais são uma prática facilmente associável à divindade, repletas de beleza e sedução, aprendidas por Oxum quando ela recupera o báculo de Oxalá, o Opaxorô. A capacidade de Oxum de se transformar para atingir seus objetivos está presente em diversas narrativas. A deusa da beleza e senhora das águas doces metamorfoseia-se em pombo, para fugir do perseguidor; em aranha, para devolver os orixás para a terra, no transe ritualístico; em pavão, para buscar a água das chuvas nos céus; em peixe, para vingar-se do amante ingrato; em raposa, para vingar-se da crueldade dirigida às mulheres (COSTA, 2016).

A habilidade de Oxum em mudar de forma remete à adaptabilidade da jovem Mariana, durante sua jornada em terras brasileiras, na travessia marítima e, finalmente, frente aos desafios encontrados em solo africano. A persistência com que a protagonista luta por seus objetivos e sua preocupação constante com sua comunidade também são um espelhamento dos atributos de Oxum. Por meio do resgate de mitos relativos à divindade e pela representação do entendimento que as personagens têm da iyabá, Olinto reitera essa relação. Essa associação de Mariana com Oxum principia com as primeiras cenas da saga, onde as personagens são movidas em sua aventura pelas águas de uma enchente, regidas pela divindade. Logo após, Catarina (Ainá) entrega para a neta um colar de contas amarelas, proteção típica dos acólitos iniciados para essa divindade, em terras brasileiras. A personalidade da personagem imita características de Oxum em toda a trama e fatos de sua vida aproximam-se de narrativas míticas.

Mariana inicia sua fortuna com a construção de um poço, pois percebe a necessidade de água potável na região, comercializando-a com os moradores mais abastados, em sua “Casa da Água”. Porém, irá compartilhar clandestinamente as águas de seu poço, de forma gratuita, com a população mais pobre da região, que ficará conhecida como “Aguá”, pronúncia da palavra

portuguesa com influência francesa (OLINTO, 2007. (1)). Em uma narrativa registrada por Verger, o reino de Oxum passa a chamar-se “Oxogbô”, cidade batizada pela frase “Oxum gbô” (Oxum está em estado de maturidade, suas águas são abundantes) (VERGER, 2011, p. 54). Oxum apresenta caráter inquebrantável nesse mito, sobrepujando a arrogância do rei de Ibadan e revoltando-se contra o casamento que quer impor à sua filha. A determinação da iyabá é reproduzida em Mariana, que luta pela libertação de seu filho Sebastian Silva, agindo, porém, com serenidade e silêncio, postando-se em protesto na praça em frente à prisão. Diferentemente da cultura ocidental, a cultura africana valoriza, sobremaneira, a mulher na maturidade. O pensamento orixaísta se calca em diversos mitos das iyabás em sua maturidade, como índices de empoderamento para a mulher. Essa maturidade remete tanto às águas abundantes de Oxum, quanto à sabedoria e respeitabilidade de Iemanjá, ou mesmo ao domínio dos mistérios da magia das Mães Feiticeiras, Iyámi Oxorongá.

Em sua maturidade, Mariana lançará mão de todo seu prestígio em prol da carreira política de Sebastian Silva. O fato se repetirá com a neta, Mariana Ilufemi, que contará com a astúcia e determinação de uma anciã já quase centenária, com quem reúne forças pela libertação de Zorei, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007. (3)). Olinto propõe uma representação raramente vista na literatura brasileira, transpondo o poder feminino das iyabás anciãs, as *iyá olokorí*, na figura de Mariana. Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), a mulher de negócios, já septuagenária, é fundamental para o sucesso político do filho Sebastian. Da mesma forma o será para a neta Mariana Ilufemi, já beirando o centenário. Mariana confunde-se, a um só tempo, com a iyabá das águas doces, Oxum, a Iyá Lodê (mulher mais importante da cidade) e com a própria Abolição da Escravatura (ambas comemoram seu centenário no mesmo ano).

Mariana pode ser compreendida, em sua inteligência, habilidade social e calma determinação, partindo-se dos mitos que cercam a sensual Oxum em

todas suas fases de vida. A iyabá se vale tanto de sua beleza quanto de sua astúcia e inteligência para ter cada um de seus desejos ou caprichos atendidos. Oxum tem o dom da palavra e do silêncio, transpostos para a trajetória de Mariana em seu sucesso, que ultrapassa os obstáculos espaciais e sociais do retorno da diáspora. Sua adaptação ocorre rapidamente, mediada pelo aprendizado das diversas línguas com que se depara na realidade africana, partindo de uma recombinação constante dos elementos culturais com que entra em contato.

Mariana nasce com a Abolição da Escravatura e representa a libertação efetiva das mulheres na obra. É a primeira de sua família a transitar no mundo com total liberdade. Ao final da trilogia, chega aos cem anos. Olinto planejara um quarto romance, que mostraria a morte de Mariana. Em entrevista para a biografia *Antônio Olinto: memórias póstumas de um imortal* (ALBUQUERQUE, 2009), confessa que foi dissuadido da tetralogia por sua editora francesa, Marie Pierre, que lhe pede que não encerre a vida da personagem. A protagonista personifica tanto a africanidade no Brasil quanto a brasilidade na África. Não se sente deslocada, mas pertencente aos dois continentes, dos quais se serve da língua e da cultura com naturalidade. Com o mesmo fascínio, deleita-se com as letras brasileiras e com as sonoridades e a cadência das poéticas orais africanas. Diferentemente da mãe, Epifânia, que sofre da mesma sensação de desterritorialização da qual padeceu a avó, Catarina.

Ademais, considerando as relações sociais da comunidade iorubá, Stephen Murray (s.d) descreve o papel fundamental das mulheres na possessão das sociedades *Nàgó*, descrevendo casos em que homens se vestem como mulheres e onde inexiste a preocupação sobre a orientação sexual dos mesmos. O pesquisador enfatiza, porém, que o homossexual não é aceito nas comunidades tradicionais, onde a orientação sexual segue padrões dos povos *hausa* (de predominância islâmica), claramente contrários à prática homossexual (MURRAY, s. d). Este pensamento, como afirma o pesquisador,

porém, tem ascendências no modo de vida islâmico e não comunga com a mítica orixaísta, onde mais de um orixá tem ligações homossexuais. A despeito, no entanto, das narrativas míticas que descrevem a homossexualidade², tais comportamentos ainda são fortemente rejeitados, mesmo no século XXI.

Olinto representa ainda, no primeiro romance da trilogia, fatos que, possivelmente, conheceu *in loco* em sua experiência em solo africano. É o caso do estranhamento da jovem Mariana a algumas das tradições africanas, tentativas de empoderamento de um matriarcado que se desenvolve em paralelo ao patriarcado tribal, práticas que foram metodicamente perseguidas pelos colonizadores. Dentre elas, uma que provoca ainda grandes reações no mundo hodierno, o da excisão, cirurgia de extração do clitóris praticada por diversas tribos, tanto de religiosidade muçulmana quanto orixaísta. Algumas das mulheres africanas parecem considerar inconciliáveis o prazer feminino e a atuação da mulher na vida política e econômica, que julgam fundamentais – fato que ganha destaque no romance. Partindo do olhar de uma das amigas de Mariana, já melhor adaptada ao pensamento africano, Olinto anuncia um dos temas centrais das três obras – o empoderamento feminino em uma realidade transcultural, onde mulheres buscam o resgate de um poder tribal matriarcal, já enfraquecido na África no momento das invasões europeias, garantindo seu espaço de expressão. A cena mostra fielmente a negociação presente no contexto multicultural descrito por Russel Hamilton (1999).

Luzia sentou-se perto dela, falaram disto e daquilo, até que surgiu o assunto que impressionou Mariana.

– É comum fazerem festas sem homens?

– Várias vezes por semana.

² Na mitologia dos orixás, ligações homossexuais podem ser vistas com frequência, tanto transitórias, como na ligação amorosa entre Xangô e Oxumaré (PRANDI, 2006, 226) e entre Oxum e Iansã (PRANDI, 2006, p. 325), quanto em orixás específicos, como constatamos com o orixá Odé (COSTA, 2016, p. 235) (N.A.).

A moça queria saber por quê, Luzia disse que pensara muito naquilo sem chegar a uma explicação, ouvira falar de aldeias do interior em que se cortava o clitóris da mulher e ela não tinha tanta necessidade de homem, conservava a cabeça mais fria, dominava nos negócios, mandava na aldeia, onde predominava uma espécie de matriarcado, mas em Ibadã não acontecia isso, pelo menos que ela soubesse [...] (OLINTO, 2007, p. 101-102. (1)).

No trecho acima, tem-se um embate das personagens, jovens oriundas da diáspora, com velhas tradições e os anseios e necessidades vividos no presente. Com a modificação do espaço, chega às mulheres uma atualização dos conflitos. Têm à sua frente a tarefa de viver na África de seus antepassados, a elas caberá a ressignificação da sociedade que lhes é apresentada, partindo da memória, tanto da cultura da qual são representantes quanto das velhas tradições tribais. Essas mulheres irão reinventar a sociedade africana das vésperas da descolonização, ao mesmo tempo em que recuperam elementos necessários à sobrevivência e ao fortalecimento feminino em um período crucial, o da reorganização da sociedade após a diáspora e da tentativa de rompimento com os laços coloniais. Ao realizarem festas sem a presença masculina, estabelecem, a partir de um espaço comunal, laços de solidariedade e intimidade, fundamentais para seu empoderamento. Russel Hamilton (1999) já trata do controverso conceito de pós-colonialismo, debatido por teorias literárias, literaturas e ciências sociais. Estas batalhas dão-se, segundo ele, em campos tais como o feminismo, o multi-culturalismo ou os estudos homoeróticos. Segundo o autor, para a maioria esmagadora dos estudiosos, o pós-colonialismo se deflagra com a independência dos países colonizados.

3 OXUM E O ESPAÇO RITUAL – A FÉ DAS MATRIARCAS

Prandi, em um dos mitos cosmogônicos que registra em sua *Mitologia dos Orixás* (2001) conta que, não havia, no princípio, uma separação entre o céu dos orixás (Orum) e o mundo dos humanos (Aiê). Fala que o homem toca com

suas mãos sujas o Orum, maculando o branco de Obatalá. Olorum, com seu sopro divino, separa então o homem das divindades. Cabe a Oxum, que sente saudades de brincar com as mulheres, dividindo com elas sua vaidade, a reunião dos dois espaços, através do ritual que permite a possessão das *iaôs* (do iorubá, noivas), pelos orixás. Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), a fé das matriarcas permeia as relações sociais, possibilitando o início de um processo de reempoderamento feminino e retraditionalização, frente ao apagamento simbólico produzido pelo colonizador.

A questão da religiosidade aparece como um importante tema relativo ao contexto multicultural e às decorrentes hibridizações problematizados no romance *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)) . O pensamento orixaísta é representado em sua flexibilidade e adaptabilidade, que possibilitou o forte sincretismo entre as religiões orixaístas e cristãs ou muçulmanas. A religião dos orixás no Brasil possui hoje elementos oriundos da fé cristã (onde a figura de orixás e santos católicos confunde-se com facilidade); e também muçulmanas, como no uso do branco em determinados ritos. A mobilidade de Mariana também representa a plenitude do hibridismo na fé, dentre igrejas católicas e terreiros, locais de culto iorubá e cristão. Vê-se ainda o pronto aceite desse hibridismo por parte dos orixaístas. O mesmo, porém, não se repete no sentido inverso. A cristã Epifânia, mãe de Mariana, cuja fé é flexível a ponto de permitir seu envolvimento com Padre José, não vê com bons olhos a aproximação da filha com o culto aos orixás, permitindo-o apenas em respeito à mãe, Catarina (Ainá). O fato mais marcante, porém, da convivência nem sempre pacífica entre as fés se dá no repúdio da personagem Ebenezer às tradições tribais poligâmicas do pai e seu gradual enlouquecimento, abandonando a família para se tornar um pregador cristão nas ruas da Nigéria.

Olinto aproxima o leitor da problemática de um momento crucial para as colônias sulamericanas e africanas, a descolonização, que tem início com a abolição da escravatura no Brasil. *Alma da África* (OLINTO, 2007) mostra a

família matrifocal da diáspora enquanto possível agente de transformação nessa nova sociedade africana que se anuncia com a gradual libertação das colônias. As figuras da matriarca e da anciã trazem em si uma abordagem que se contrapõe, por si só, ao centro da sociedade ocidental, estabelecido na figura do homem branco e jovem. Hutcheon (1991) insiste na necessidade de uma perspectiva descentralizada para a percepção do mundo e das representações de mundo propostas pela arte, na medida em que se reconhece uma cultura distante do que chama de “monólito homogêneo” – masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental – é construída por múltiplas diferenças, em uma diversidade fundamental à atuação feminina, em um mundo dominado pelo colonizador.

4 OXUM, A CASA E A ÁGUA – ALEGORIAS PARA O PODER FEMININO

Olinto delineia um espaço vazio deixado pela figura masculina na vida da mulher da diáspora, que ela preenche por relações estabelecidas com outras mulheres de sua sociedade tribal. Assim, Mariana encontra D. Zezé, que lhe auxiliará financeiramente em sua chegada. A protagonista servirá, ainda, de referência para a jovem Abionan, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007. (2)) e, finalmente, para a neta Mariana Ilufemi, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007. (3)). Após seu casamento, necessário, em sua trajetória, unicamente para a descendência, Mariana se vê só. O marido, Sebastian, parte para buscar melhores condições em outras terras e retorna apenas para o desenlace de sua morte. Uma vez responsável pelo sustento e proteção de sua família, composta agora pela mãe, Epifânia, pelos irmãos e pelos filhos, Joseph e Ainá, Mariana se depara com o desafio de sua participação definitiva nos âmbitos econômicos, sociais e políticos.

Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, se opondo, às vezes

estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1993, p. 199).

Gaston Bachelard (1993), em suas possibilidades simbólicas, trata de uma alegoria surge como ponto de apoio fundamental para a participação da protagonista na sociedade, da qual trata – a casa. A casa, que serve de título para o romance, é, juntamente com seu poço, os índices deflagradores da transformação da vida de Mariana. Bachelard teoriza amplamente sobre a casa, em sua simbologia, e a vê como abrigo para o devaneio, permitindo ao sujeito a paz necessária para seus sonhos e suas experiências, que irão sancionar os valores humanos, valores que “marcam o homem em sua profundidade” (BACHELARD, 1993, p. 199). Para o autor, é necessário compreender-se a casa como um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos, e é justamente desta integração de que carece Mariana em seu processo de superação do trauma da diáspora.

Mais de uma narrativa cosmogônica reitera a importância feminina na formação da sociedade, registrando o embate entre as mulheres – em seu intuito de proteção da humanidade, e os homens – que buscam a manutenção de uma relação assimétrica entre os gêneros, que se revela deletéria às necessidades tribais. Um mito corrente nos terreiros brasileiros, registrado por Prandi (2001) mostra que, nos primórdios do mundo, os orixás rebelaram-se contra o grande criador, Olodumaré, sendo castigados com uma grande seca. Para aplacar sua ira, seria necessário que um dos orixás levasse o pedido de perdão ao reino de Olodumaré, o próprio Orum (o Sol), reestabelecendo a ordem e resgatando a vida. Para tanto, cada um dos orixás se transformou em uma espécie de pássaro, intentando a dura viagem. Novamente, os orixás fracassaram na missão, pois a distância entre o Aiê (Mundo) e o Orum (Sol) era grande demais, além do calor que fustigava suas penas. A exemplo da narrativa

que representa o ritual do *Balogum*, aqui registrada, os deuses são sistematicamente derrotados em seu intuito. Oxum resolve intervir a seu modo, tornando-se um belíssimo pavão macho. Sob o riso de escárnio de seus irmãos orixás, sobe aos céus. O calor do sol queima-lhe as plumas e o belo pavão vira um feio abutre, que adentra aos reinos de Olodumaré. Por piedade pelo sacrifício de Oxum, a divindade criadora devolve ao mundo a bênção da chuva, que passa a ser trazida nas asas de Oxum-abutre³(PRANDI, 2001). Dessarte, a divindade que rege a própria feminilidade busca a beleza a partir de uma face masculina. Após a perda significativa dessa beleza, que lhe é cara, torna-se a deusa tutelar da chuva. Em uma versão dessa narrativa estudada nos terreiros do Batuque do Rio Grande do Sul (COSTA, 2016), o deus dos mortos e da doença, Xapanã, recolhe cada uma das penas perdidas por Oxum, confeccionando-lhe um leque – um dos símbolos do poder da realeza na cultura iorubá. O artefato devolve a beleza à iyabá, que acaba por unir-se com Xapanã, tornando-se também uma divindade associada ao mundo dos mortos⁴ (COSTA, 2016).

Em um dos trechos iniciais d'*Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, ao refletir sobre a civilização contemporânea, Carl Gustave Jung (2014) aponta para o empobrecimento dos símbolos na nova sociedade eurocêntrica, com o esvaziamento mítico da religião cristã, a partir da Reforma Protestante. Para ele, aquele que perdeu os símbolos históricos e não localiza para estes um substituto, está fadado ao seu preenchimento com o que chama de “absurdas ideias político-sociais”, caracterizadas pela desolação espiritual (JUNG, 2014, p. 23). Sob este ângulo, uma das soluções para o niilismo e a aridez espirituais do “depauperamento crescente dos símbolos” (JUNG, 2014, p. 23), que se reflete no empobrecimento poético, também analisado N'*O espírito na arte e na ciência*

³ Versão corrente no Candomblé, registrada por Prandi (2001, p. 341-343) (N.A.).

⁴ Na versão localizada dentre os terreiros do Batuque do Rio Grande do Sul (COSTA, 2016), foi encontrado este trecho da narrativa, que altera o final da história, ligando Oxum ao deus dos mortos, também conhecido como *conhecido como Obaluaê (Senhor do Céu e da Terra – Obá+Orum+Aiê)* (N.A.).

(JUNG, 2013), é a recuperação da importância da imagem, enquanto recurso que capta um “conteúdo significativo e transcendente” (JUNG, 2013, p. 93). Assim, vê-se, a exemplo do que Jung percebe n’*O anel dos Nibelungos*, de Wagner, que a dinâmica e o sentido profundo da obra não reside no conteúdo mítico evocado em *Alma da África* (OLINTO, 2007), mas nas visões originárias nele expressas. Compreender essas visões originárias, que se reúnem em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), tornando-a narrativa fundadora de um matriarcado pós-colonial, porém, parte de uma compreensão dos mitos e fatos arquetípicos com que essa narrativa se comunica. As imagens produzidas por Olinto falam a um sentido de primitivo que nada tem a ver com o rudimentar, mas com a segunda acepção da palavra – tratam-se de imagens primordiais.

Regina Zilberman (1977) fala de um romance cujas raízes primitivas dão conta de uma modificação, passagem do mundo mítico ao seu contrário. O romance de Olinto, porém, traz uma realidade determinada por valores que expressam a tradição ocidental que orientou a conquista e colonização (de que fala Zilberman) que se alternam com valores apenas expressos pelo pensamento arcaico, em um deslocamento contínuo entre estes dois mundos, mítico-tribal e racional-eurocêntrico.

A chegada da família “Santos” em terras africanas tem início com um episódio que marcará a trajetória da protagonista, sob a forma de um augúrio de fertilidade e prosperidade, lançando-a à centralidade da estrutura matriarcal que irá sucedê-la. Ao descer, completamente nua, no solo do litoral de Lagos, Mariana tem sua primeira menstruação. Dentro do pensamento afroperspectivista de D. Zezé, chega “salvando a terra” (OLINTO, 2007, p. 78. (1)). Em vários momentos da narrativa, é descrita a imagem nua de Oxum, que se assemelha à imagem de Mariana ao chegar ao solo africano. Divindade diretamente ligada à fertilidade e à feminilidade, há um mito, narrado por Reginaldo Prandi em sua mitologia, onde Oxum transforma em penas de papagaio (do iorubá, *ecodidé*) o fluxo menstrual – clara alusão à conversão da

fertilidade representada pela menarca em riqueza material. Essas penas ainda possuem grande valor financeiro em solo africano e brasileiro, por serem associadas a certas práticas iniciáticas do culto aos orixás.

Mariana sentiu-se mal, estaria doente outra vez?, a distância entre o navio e acosta não era longa, mas como demorava, de repente a menina teve uma dor que lhe descia pelo ventre, uma dor e um calor, alguma coisa como se rebentava dentro dela, o calor aumentou no sexo, Mariana pôs a mão e viu que estava molhada, levantou o lençol, havia sangue no fundo do barco e no branco do pano, Epifânia segurou a filha, o barco se aproximava da terra, a mulher e um dos remadores ajudaram a levar Mariana até um trecho de capim, sob uma árvore, a mãe pegou no lençol, abriu as pernas da filha, limpou-lhe cada lado da coxa, Mariana tornou a cobrir-se com o lençol, um cheiro forte e acre andava no ar [...] (OLINTO, 2007, p. 70. (1)).

Jung (2013) descreve a tentativa de exorcismo ou propiciação de realidades ligadas ao inconsciente ou obscuramente pressentidas, tais como as que cercam a fertilidade feminina e seus ciclos naturais. Durante toda a narrativa, o amadurecimento de Mariana está ligado à resignificação do mundo, amadurecimento este descrito com minúcias da psicologia da personagem. Como diria o autor, “Configurar e reconfigurar: eterno prazer do sentido eterno” (JUNG, 2013, P. 92). Desta forma, todo e qualquer fato que envolva a protagonista remete a uma figuração intimamente ligada ao mito. Ainda na viagem de navio, o súbito despertar da feminilidade, figurando a alternância entre impulsos adolescentes e infantis, comuns à fase. Percebe-se ainda, novamente, a aproximação da metáfora da água e do temperamento da protagonista. O mar, de revolto, torna-se plácido e letárgico.

– Minha filha, você está com treze anos.

Estava. Sentia-se mais velha, só queria conversar com Abigail, que já era moça, mas de vez em quando corria para perto dos irmãos menores, doida para brincar de roda, ou passava horas sem dizer nada, fitando os objetivos e a as pessoas, o mar era como se fosse um

enorme assoalho brilhante, dava a impressão de que qualquer um podia andar por cima dele (OLINTO, 2007, p. 66. (1)).

Mariana aparece como heroína cultural da sociedade que auxilia a construir, diretamente associada ao mito de Oxum. Ambas as narrativas inserem-se no modelo de “mito heroico” proposto por Eleázar Meletínski, onde “a biografia da personagem principal, que passa por provações propiciatórias, é frequentemente associada à troca ritualística de gerações” (MELETÍNSKI, 2015, p. 42). O teórico afastou-se, neste ponto, do pensamento freudiano, analisando as narrativas em grandes símbolos e não meramente signos. Meletínski (2015) compara as narrativas literárias – e aí enfatizam-se as sagas familiares (ZILBERMAN, 1977), como a trilogia de Olinto – ao ritual das diversas religiões. Cada ritual, segundo Meletínski, corresponde a vários mitos e vice-versa, a um mito corresponde um ou muitos ritos. O mesmo se dá com a narrativa, que parte da psicologia inconsciente coletiva em que está imerso o autor e o mundo que ele busca representar. Mariana ocupa diferentes posições na diegese, de acordo com cada romance da trilogia. Assim, é a protagonista de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), passando ao papel de amiga e conselheira da protagonista Abionan, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007. (2)). Finalmente, passa ao lugar de preceptora e orientadora em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007. (3)). O deslocamento do foco narrativo e o posicionamento da personagem tornam-se fundamentais, na composição de Antônio Olinto, para sua proposta de representação de Mariana como transformadora da sociedade. A já citada “troca de gerações” (MELETÍNSKI, 2015, p. 42) está diretamente ligada à cosmovisão tribal e ao ideal de composição de um matriarcado em *Alma da África* (OLINTO, 2007).

Os papéis estão diretamente ligados aos mitos a que a narrativa remete, aludidos pelas funções exercidas pela personagem, aproximando-a ao arquétipo da heroína cultural Oxum, que, sem abrir mão de suas características particulares – inteligência, vaidade, beleza, sensualidade, altruísmo e

determinação – reafirma o papel feminino na urbe, adquirindo status de destaque. A ascensão política de Mariana Ilufemi está diretamente ligada ao poder econômico de sua avó, que já granjeava importância política em sua decorrência e é, a partir da redemocratização e descolonização que enseja, típico fato cultural, atingindo o status de “feito” de que fala Meletínski (2015), exigindo conhecimento específico e ousadia – caracteres associados quase que exclusivamente ao homem, na mítica da civilização ocidental eurocêntrica. Esses feitos, atos do demiurgo descrito por Meletínski (2015), estão relacionados à transformação da natureza (preparação de objetos naturais para o homem e organização da pólis, modificação dos papéis sociais, início das tradições e estabelecimento de uma sociedade) (2015, p. 47).

Muito frequentemente, fatos culturais como os exemplificados acima não são o centro da narrativa, demonstrando, como salienta o autor, serem produtos casuais da atividade existencial do “herói cultural” (MELETÍNSKI, 2015, p. 47). O mesmo pode ser verificado na narrativa literária de Olinto. Mariana transforma o mundo à sua volta sem qualquer preocupação de fazê-lo, a partir de sua presença e tentativa de sobrevivência.

O herói cultural encarna a sociedade humana (e, frequentemente, na prática, ela se identifica com sua tribo), que, significativamente, opõe aos deuses e aos espíritos que simbolizam forças naturais. As personagens míticas do tipo dos heróis culturais representam a sociedade humana (étnica) perante os deuses e os espíritos, atuando como intermediários (mediadores) entre mundos míticos diferentes. [...] Embora no herói cultural já possa ser notada a força como traço marcado, nele a inteligência e a magia são pouco diferenciadas, sendo que um papel muito menor é desempenhado pela ousadia e particularmente pela força física [...] (MELETÍNSKI, 2015, p. 49).

Essa personagem mítica, a que se refere Meletínski, já é localizada no *epos* heroico, narrativa protagonizada, tradicionalmente, por figuras masculinas. Inspirado por uma mitologia que posiciona a mulher, em sua

representação, em um lugar diverso, *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)) destaca a importância feminina e ofusca ou reduz a masculina. A resiliência festiva das mulheres é representada constantemente, mostrando a força do patriarcado e os laços estabelecidos entre todas as personagens femininas, em seu trajeto. Na cena abaixo, nota-se a maneira como a fibra feminina as manteve mais fortes na travessia do mar, em comparação com os homens, na medida em que mulheres encontraram energia, ao final da viagem, para celebrar o retorno, enquanto seus companheiros encontravam-se exaustos.

Epifânia acompanhou a dança das mais moças, panos vermelhos, brancos, azuis esvoaçavam no compartimento, o lampião lançava luz sobre rostos suados, **as mulheres pareciam mais fortes do que os homens**, Mariana ia descendo a escada, parou num degrau [...] (OLINTO, 2007, p. 68, grifo nosso. (1)).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007. (1)), Mariana traça um caminho de sucesso econômico, político e social, tendo por princípio um poço. Durante toda a narrativa, em diversos pontos, ainda que possua outras moradias, a perspectiva do reencontro com estes momentos fundadores de sua atuação no mundo será sempre divisada pela protagonista. A água está presente em sua simbologia em todo o romance em momentos-chave da narrativa: a enchente que obriga o deslocamento da família Santos; o mar atravessado na dura viagem de retorno; o rio sonhado, onde a figura de Mariana se confunde com a da “Moreninha”, em um momento que antecede seu primeiro encontro com o marido, no despertar de sua sexualidade; o poço, de cujas águas inicia-se a riqueza, fundamental para o empoderamento da protagonista; o mar, visitado pela protagonista, já idosa, com o jovem que encontra para recuperar a energia de sua juventude.

Carl Gustave Jung (2014) já atenta para a riqueza da simbologia da água como formadora de arquétipos – notadamente femininos, ligados ao que chama de “anima”, índice ainda do “limiar das ações” da humanidade, incontrolável (assim como o manancial das águas) e pródiga de vida. A água ainda remete ao arquétipo materno (JUNG, 2014, p. 87-89), em suas faces mais elevadas (e assustadoras), tais como a “Deusa” e a “Mãe do Deus”, estatutos associáveis à posição de Mariana, uma protagonista que ocupa um lugar que não lhe seria, a um primeiro momento, destinado. É mulher em um mundo onde o poder feminino, celebrado pela mítica africana, foi desnaturalizado pela ação do colonizador. Por sua ação no mundo, Mariana (re)empodera todas as mulheres que irão sucedê-la, em suas ambições políticas, econômicas e sociais, tais como as protagonistas dos romances subsequentes. Assim, aproxima-se da figura de Oxum, que desloca para a centralidade a mulher que é expulsa para as margens da ação. Mariana está imersa em uma realidade inóspita. Porém, ficam claras ao leitor as diferenças entre a civilização tribal, onde a crença em deusas que reafirmam o poder feminino alicerçam sua ação desbravadora e a europeia, cuja visão judaico cristã tenta sufocar o ímpeto de libertação feminino. Hutcheon (1991) salienta a importância das protagonistas na caracterização do que define como metaficção historiográfica, no momento em que, em sua complexidade e no estatuto marginal de sua condição no mundo, prefiguram um desafio à narrativa eurocêntrica e masculina. Para a teórica, as protagonistas da metaficção historiográfica são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. Mariana, mediante estratégias simples de estar no mundo, o revoluciona. Bastam-lhe uma casa e um poço para que desafie os rumos que lhe são impostos pela sociedade ocidental, patriarcal e eurocêntrica.

A Casa da Água (OLINTO, 2007. (1)), ao abrir a trilogia *Alma da África*, posiciona o romance como um projeto de imagens singulares. Afasta-se de uma manifestação artística monológica e limitada, descrita por Adolfo Colombres

(2005) como processo simbólico diretamente relacionado a uma ideia de universalidade. Antônio Olinto propicia ao leitor a visão de mulheres únicas em seu hibridismo, muito distantes do herói épico. Comprometido com a sociedade que representa, o autor propõe uma heroína antiépica, particular e, não raro, anacrônica em sua tentativa de reconstruir o mundo a partir de sua identidade. Colombres fala de uma mulher que se aproxima da divindade através da emoção, elegendo sua sensualidade para estar no mundo, convertendo-se à imagem e semelhança das deusas que habitam seu imaginário (2005).

Mariana, com sua determinação irrefreável, constrói para si e à sua maneira, um lar de sentimentos, que desafia a racionalidade da diáspora africana e da colonização. A protagonista pertence ao mundo a partir de suas emoções, não por acaso, associadas por Jung (2014) com a água. Em sua viagem, porque é de uma viagem de que trata esta história, contesta uma terra que lhe nega um sentido, habitando sua casa de água.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antônio Olinto: memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.
- OLINTO, Antônio. *Brasileiros na África - ensaio sócio-político*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.
- OLINTO, Antônio. *A casa da água*. Trilogia *Alma da África*, vol. 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- OLINTO, Antônio. *O Rei de Keto*. Trilogia *Alma da África*, vol. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- OLINTO, Antônio. *Trono de Vidro*. Trilogia *Alma da África*, vol. 3. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HAMILTON, Russel. *A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial*. Rio de Janeiro: *Revista Via Atlântica*, n. 3, dezembro de 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JUNG, Carl Gustave. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. de Maria de Moraes Barros. 8ª ed., Petrópolis (RJ): Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustave. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11ª ed., Petrópolis (RJ): Vozes, 2014

MELETÍNSKI, Eleázar. M. *A Poética do Mito*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1987.

MURRAY, Stephen O. *Homosexuality in "Traditional" Sub-Saharan Africa and Contemporary South Africa*. S.D. Disponível em: http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/africa A4.pdf. último acesso em 23 de julho de 2018.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOYINKA, Wole. Death and the King's Horseman. In: GIKANDI, S. (ed.) *Death and the King's Horseman – A Norton Critical Edition*. W. W. Norton and Company. New York. London. 2003.

MCCLINTOCK, Anne. The Angel of Progress: Pitfalls of the term 'postcolonial'. In: CHRISMAN, L.; WILLIAMS, P. (Org.). *Colonial discourse and postcolonial theory: a reader*. London: Harvester, 1994.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

CHIZIANE, Paulina. *O Sétimo Juramento*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

COSTA, José Ricardo da. *Opaxorô, o cetro dos ancestrais: mimese e mito na representação de mundo afro-gaúcha*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 28/12/2020.

HADEWIJCH D'ANVERS E ELIZABETH B. BROWNING AO ENCONTRO DO BEM-AMADO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA MÍSTICA FEMININA NA BAIXA IDADE MÉDIA E NA MODERNIDADE

HADEWIJCH D'ANVERS AND ELIZABETH B. BROWNING MAKING TOWARDS
THEIR BELOVED: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE EARLY MIDDLE AGES
AND MODERN AGE'S FEMININE MYSTIQUE

Maria Letícia Macêdo Bezerra¹

Yasmin de Andrade Alves²

RESUMO: Na mística feminina, mulheres buscam alcançar o inalcançável através de recursos literários que trazem à tona a vassalagem ao seu Bem-Amado e o *fine amour*, protagonizados por um sujeito feminino. Esta pesquisa tem como objetivo realizar uma análise comparativa das manifestações da mística feminina na Baixa Idade Média e na Modernidade, através dos escritos da beguina Hadewijch d'Anvers e da poetisa inglesa Elizabeth Barrett Browning, tendo como base o conceito de mística cortês (*mystique courtoise* ou *minnemystique*) influenciada pela tradição do Amor Cortês dos séculos XI ao XII. Parte-se, desta forma, das principais contribuições teóricas de Delumeau (1989), Régnier-Bohler (1990), Federici (2017), Salé (2013), Jansen (2004), Kocher (2008), Opitz (1990), Lemaire (2015), Kristeva (1997), Schwartz (2005), Avery (2014) e Chang (2014), utilizando metodologia qualitativa e de pesquisa bibliográfica. Apesar de muitas vezes associada ao período medieval, pudemos constatar a partir desta análise que a mística feminina perpassa séculos, perpetuando-se desde a Modernidade até a contemporaneidade e, com isto, alcançamos o resultado de que, através da leitura dos poemas de Elizabeth Browning, percebe-se uma linguagem do Eu Lírico com o seu Bem-Amado que dialoga com a relação entre a voz de Hadewijch e o Divino.

¹ Mestranda em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) na Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5182-530X>. E-mail: marialeticiamlb@hotmail.com.

² Mestranda em Letras da Universidade Federal da Paraíba – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2704-4172>. E-mail: yasminandradealves99@gmail.com.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria Feminina; Literatura Moderna; Literatura Medieval; Mística Feminina; Amor Cortês.

ABSTRACT: In the feminine mystique, women try to reach the unreachable through literary resources that brings out the vassalage towards their beloved one and the *fine amour*, carried out by a female subject. This research aims to make a comparative analysis between the feminine mystical manifestations of the Early Middle Age and the Modern Age through the writings of the beguine Hadwijch d’Anvers (or Hadewijch of Antwerp) and the English poet Elizabeth Barrett Browning, based on the concept of courtly mystique (*mystique courtoise* or *minnemystique*) influenced by the tradition of Courtly Love of the 11th to the 12th century. We based this research mainly from the theoretical contributions of Delumeau (1989), Régnier-Bohler (1990), Federici (2017), Salé (2013), Jansen (2004), Kocher (2008), Opitz (1990), Lemaire (2015), Kristeva (1997), Schwartz (2005), Avery (2014) and Chang (2014), applying qualitative methodology and bibliographic research. Despite being many times associated with the Medieval Period, we were able to find from this analysis that the feminine mystique spans centuries, perpetuating itself from the Modern Age to the Contemporary Period, and from this we reached the result that, through reading Elizabeth Browning’s poems, one can perceive a language of the Lyrical Subject towards her beloved that dialogues with the relationship between Hadewijch’s voice and the Divine.

KEYWORDS: Female Authorship; Modern Literature; Medieval Literature; Feminine Mystique; Courtly Love.

1 INTRODUÇÃO

A concepção da mística feminina é tradicional e historicamente associada ao período medieval, especificamente à literatura religiosa, na qual encontramos o êxtase espiritual perpetuando o discurso lírico. Partindo da concepção de que a mística é um fenômeno associado à experiência pessoal de união com o divino, frequentemente descrita por uma linguagem de êxtase, considera-se que a mística feminina constitui-se como uma categoria à parte, sobretudo pela característica presença do eu lírico feminino ativo em busca do seu Bem-Amado (*Bien Aimé*), Deus, situado no âmbito do sagrado, que é, simultaneamente, inalcançável e constitutivo. Essa experiência, apesar de realizada por um sujeito feminino ativo que está em busca dessa união, tem como parte constitutiva processos de inferiorização do próprio sujeito. Estes processos acontecem no momento vertiginoso de devoção e de entrega. A mulher assume a atitude de ir ao encontro d’Ele, de se prontificar, de se abrir, e

de entregar sua própria existência. A relação toma o rumo de um discurso responsório, de um apelo, ou de uma declaração, de devoção. A conexão acontece nas entrelinhas da súplica, no plano etéreo das sensações.

Porém, rendendo-se ao amor, ela se põe em posição de incerteza e de perigo. O risco iminente assombra o encontro de sentimentos, de igual para igual, e produz um processo de inferioridade, sobre o qual Julia Kristeva, em entrevista para Johanne Jarry, comenta: “Esse momento, mesmo que eu o descreva sobre um plano um tanto idílico, ele continua sendo muito perigoso; se você está em simbiose aberta com alguém que tenha um poder, que o abuse (um *fürher*), você pode se tornar o escravo: é a submissão, a hipnose”³ (KRISTEVA, 1997, p. 22). Hipnotizada, a mulher se prostra à relação amorosa.

A mística feminina, portanto, prolifera-se em vozes literárias, que, partindo para além do fenômeno, buscam descrevê-lo por meio de uma linguagem incapaz de alcançar o inalcançável. As mulheres e suas experiências com o divino são ressaltadas pela introdução da palavra; tradicionalmente associada à imagem de Eva pelos teólogos medievais, a palavra que parte dessas mulheres carrega consigo um poder transgressor, que vem de quem deveria calar-se perante autoridades, sobretudo e essencialmente por manuseá-la em função de suas próprias opiniões, contrariando, muitas vezes, os poderes eclesiásticos e dominantes.

Portanto, é válido ressaltar que “a literatura espiritual [...] apresenta a particularidade de ver enfim as mulheres falarem em língua vulgar das suas próprias experiências espirituais” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 539). Buscando o conhecimento, “a mulher sabe-se visionária eleita, um autor, em suma, que Deus quer fazer escrever, mas ao mesmo tempo ela quer dizer-se pouco apta à

³ Todas as traduções de cujos textos originais se encontram na nota de rodapé foram feitas por nós. “Ce moment, même si je le décris sur un plan un peu idyllique, il reste qu'il est très dangereux; si vous êtes en symbiose ouverte avec quelqu'un qui a un pouvoir, qui en abuse (un *fürher*), vous pouvez devenir l'esclave: c'est la soumission, l'hypnose”.

escrita” (*ibid*). É, isto posto, a escrita de uma experiência que parte do sujeito feminino ativo num insistente e natural processo de inferiorização a partir de um fenômeno de transcendência.

Porém, apesar do direcionamento ao âmbito da religiosidade, a palavra sinestésica de transcendência nem sempre é destinada ao Divino. Ela também pode se referir ao enamorado humano, e portar, do mesmo modo, a inferiorização diante dele, pois transcende-se o próprio sujeito no processo de fruição do sentimento amoroso. Encontramos exemplos dessa linguagem mística, que rompe com dicotomias de corpo/mente, tanto em poetisas medievais, como a beguina Hadewijch d’Anvers, quanto em escritoras de outros séculos, dentre as quais destacamos neste artigo a inglesa Elizabeth Barrett Browning.

Notamos que, apesar da distância cronológica, existe dialogismo no que concerne à escrita dessas duas poetisas, sobretudo ao que diz respeito à mística. Propomos, portanto, neste trabalho, analisar comparativamente em que medida se dá o uso da linguagem mística, com ênfase nos traços herdados pela tradição do amor cortês, caracterizado pelo *fine amour* e pela vassalagem amorosa, na poesia de Elizabeth Barrett Browning e em trechos selecionados das *Lettres* e *Visions* de Hadewijch d’Anvers.

A mística feminina é tradicionalmente semelhante à mística cortês (*mystique courtoise*), muitas vezes mescladas entre si em termos conceituais, mas adotamos nesta pesquisa a perspectiva de que ela se constitui como uma categoria à parte. Inicialmente, a mística cortês deriva, em seu próprio termo, do amor cortês (*amour courtois*), tradição difundida entre os séculos XI e XIII através das canções dos *trobadors* e das *trobairitz* do sul da França.

Nessa perspectiva, tem-se que o amor cortês constituía-se como “uma prática social e designava a relação entre um homem e uma mulher, característico pelo estabelecimento de um laço que torna o homem [...] um

vassalo do amor; trata-se, portanto, do *fine amour*, o amor perfeito e acabado” (ALVES, 2019, p. 22). Dessa maneira, considera-se que o amor é a essência da mística cristã, sendo comumente associado à comunhão com o divino. Nesta perspectiva, “o amor relaciona-se ao conhecimento do plano superior da vida mística [...]” e Deus, o amado, é o principal motivo dessa experiência “fundamentada na aniquilação do *eu* para fundir-se ao divino. [...] o amor cortesão [...] influencia a literatura mística por meio da lírica cortesã, justificado pela paixão religiosa e pelas manifestações de veneração pelas quais se entregam os amantes” (ALVES, 2019, p. 22-23).

Sendo assim, a importância das comparações entre escritoras medievais e de séculos mais recentes levantam algumas pontuações. A primeira delas é que **existiram** escritoras na Idade Média dos mais diversos perfis (desde uma linguagem mais erótica até um amor cortês mais pudico), que atuaram ativamente nas culturas locais: por vezes obtendo sucesso e respeito, por outras alcançando tamanha fama e (“má”) influência que foram lançadas à fogueira, a exemplo de Marguerite Porete (?-1310), contemporânea a Hadewijch. A constatação disso nos leva ao segundo ponto, que podemos introduzir a partir da seguinte fala de Ria Lemaire:

A historiografia da literatura medieval convencional sendo rigidamente viricêntrica, scriptocêntrica e nacionalista e tendo como atividade central, – nobre –, a edição crítica dos textos conservados nos manuscritos medievais, baseia-se no pressuposto da origem épica, masculina dessa literatura, na primazia do texto épico e na existência de um texto original, de autoria masculina, escrito no sentido moderno da palavra e texto fundador do Estado-Nação em cuja língua, nacional, ele foi “escrito” (LEMAIRE, 2015, p. 5).

Embora essas escritoras sejam (pouco) estudadas no meio acadêmico, elas ainda não ocupam efetivamente o espaço do imaginário medieval ocidental. Este é relegado à ideia de que o período medieval teria sido a “Idade das trevas”, época descrita como uma grande repressão religiosa cristã contra qualquer

manifestação de prazer, de riso, de índole extremamente misógina, negando vários espaços de liberdade à mulher. Quando se fala em literatura medieval então, parece que falamos de uma prática confusa, turva, de temas conservadores, sem autorias bem delineadas, com gêneros literários estranhos à nossa tradição de “romance” do século XIX. Ao atravessarem o estreito *hall* que chega até nós, temos em sua grande maioria autores e Eu líricos masculinos.

Nesse contexto, constatamos um antifeminismo agressivo que tem uma forte influência resultante das ideologias dominantes desde a Idade Média, principalmente no discurso teológico. Entende-se assim porque “essa veneração do homem pela mulher foi contrabalançada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estruturas patriarcais” (DELUMEAU, 1989, p. 310). Refletindo no eco das vozes femininas, Delumeau (1989, p. 314) afirma que “o homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher”, tornando a caverna sexual “a fossa viscosa do inferno”.

Mesmo com toda a força de um sistema opressivo, vale destacar que houve mulheres assumindo papel ativo no medievo. Na obra *Calibã e a bruxa* (2017), Silvia Federici desmistifica o imaginário “das trevas” e aponta um dado importante: a caça às bruxas se iniciou já no final da Idade Média e se intensificou no início do sistema capitalista, “momento em que a perseguição alcançou seu ponto máximo, no período compreendido entre 1550 e 1650” (FEDERICI, 2017, p. 323). Ao contrário do que se pensa, o insurgente pensamento que valorizava “ciência/razão” aliou-se à Igreja e apoiou esse projeto de perseguição. Na área do labor, tivemos mulheres atuando em funções no campesinato, sofrendo as mazelas dessa classe e lutando pela melhoria das suas condições de trabalho (FEDERICI, 2017) – bem diferente do cenário de trabalho que perpetuou o século XIX para as mulheres.

A Era Vitoriana viu uma forte repressão feminina que discutia um conjunto de questões que ficou conhecido como *The Woman Question*. Dentre os assuntos em debate estavam o direito ao voto, à educação (igual à dos homens), a permissão para ter uma profissão fora do espaço doméstico, e os papéis destinados aos gêneros “masculino” e “feminino”. Destacamos que a mulher no centro desse debate era a mulher branca, “e especialmente de classe média”⁴ (AVERY, 2014).

Inquieta com estas questões estava Elizabeth Barrett Browning (EBB), que enxergava o labor poético como algo tão importante quanto o trabalho de um economista (AVERY, 2014), porque através da poesia e da literatura – além de constituírem uma profissão – também era possível transformar o mundo ao seu redor. Visto isso, torna-se até difícil imaginar que, mesmo tantos anos após a Idade Média, parte das mulheres se viu proibida no relativo à educação e ao trabalho, destinadas a permanecerem no lar conjugal.

No campo das letras, o número de trabalhos sobre escritoras medievais começou a se intensificar a partir do século XXI. Mencionando o desafio da revisão/releitura do texto medieval a partir do pensamento da poeta norte americana Adrienne Rich, Lemaire comenta que, “lançado no momento em que nasceram os estudos de mulher, nos anos anos setenta do século passado, esse desafio radical e radicalmente crítico [...] tornou-se uma necessidade incontornável para o campo todo dos estudos de Letras”, e particularmente para os da Idade Média (LEMAIRE, 2015, p. 5).

Conforme os estudos apareciam, a existência de uma grande diversidade na autoria feminina medieval era reiterada. Com isso, abriu-se caminho para outras perspectivas da Idade Média e para associações com literaturas de

⁴ “and particularly middle-class women”.

outras épocas e de outros lugares, demonstrando a influência do medievo ao longo dos séculos no mundo ocidental.

Nossa comparação nesta pesquisa, portanto, é entre uma escritora inglesa do século XIX e uma mística medieval beguina do século XIII, a partir de uma observação de que dentre as temáticas que vemos presentes na literatura da Idade Moderna e que reverberam semelhanças com a época medieval, consta a linguagem mística atrelada ao amor cortês. Abriremos um diálogo entre Elizabeth Barrett Browning e Hadewijch d'Anvers, duas poetisas que, como veremos a seguir, reposicionaram a mulher do lugar de objeto desejado para o espaço do Eu lírico na narrativa poética, e reverberam o amor cortês na mística feminina da linguagem.

2 HADEWIJCH D'ANVERS E ELIZABETH BARRETT BROWNING: MULHERES MÍSTICAS QUE TRANSCENDEM OS SÉCULOS

Hadewijch d'Anvers (ou Hadewijch de Antuérpia) viveu durante o século XIII, possivelmente na região da Antuérpia, entre a Bélgica e a Alemanha. Considerada uma *trobairitz* de Deus, deixou registradas em suas *Lettres* e *Visions* suas experiências místicas de encontro e união com o divino, escritas em língua vernácula germânica. Apesar de serem poucos os dados que restaram sobre sua vida, sabe-se que a autora possivelmente pertenceu a uma família nobre, característica perceptível principalmente pelo alto nível de conhecimento teológico e literário em suas obras.

Há muitos indícios de que Hadewijch fez parte de um grupo de beguinhas, que se constituíam como grupos de mulheres religiosas que atuavam de forma independente da Igreja Católica, pregando e vivenciando a *vita apostolica*, ou seja, viver como Jesus e os apóstolos viveram. Os primeiros indícios de seu surgimento datam do século XIII; considerados grupos caracteristicamente compostos por mulheres (apesar da existência dos *béghards*), expandem-se

“sobretudo nos centros de produção têxtil e de grande comércio do Reno, e nomeadamente na Flandres e no Brabante” (OPITZ, 1990, p. 442).

É válido destacar que ao longo do século XIII os conventos femininos de grupos mendicantes influentes na época (cistercienses, dominicanos e franciscanos) estavam superlotados e “apenas em circunstâncias especiais era possível para as comunidades religiosas femininas ganhar o reconhecimento como convento autônomo [...]” (SCWARTZ, 2005, p. 22). Portanto, apesar do Concílio de Latrão de 1215, liderado por Inocêncio III, ter proibido o surgimento de novas ordens a fim de combater a heresia, em 1216 o papa Honório III abriu exceção para as beguinhas se agruparem em comunidades religiosas independentes (*les béguinages*).

É neste contexto que podemos inserir a beguina Hadewijch, que tem como principal influência a mística de experiência (*mysticisme d'expérience*), e, segundo Salé (2013, p. 29) “seus poemas constituem a poesia mística em língua vernácula (o brabaçon) mais antiga (junto à de Béatrice de Nazareth) conhecida na tradição europeia”⁵. Em sua obra, Hadewijch “transpõe o fine amour da poesia cortesã ou cavaleiresca para o domínio do amor divino”⁶ (*ibid*). Do ponto de vista do conteúdo, podemos caracterizar a obra de Hadewijch como textos místicos que perpassam a mística do amor (*Minnemystike*), semelhante à tradição de Richard de Saint-Victor, Guillaume de Saint-Thierry e Bernard de Clairvaux.

Em seu *Livre des Vision*, Hadewijch forma “uma unidade literária : os diferentes textos são ligados de tal forma que traçam, por assim dizer, sistematicamente o caminho espiritual da alma, do início ao fim, a perfeição

⁵ “[...] ses poèmes constituent la poésie mystique en langue vernaculaire (le brabançon) la plus ancienne (avec celle de Béatrice de Nazareth) connue dans la tradition européenne”.

⁶ “transpose la fin’ amors de la poésie courtoise ou chevaleresque au domaine de l’amour divin”.

espiritual” (JAHAE R., 2000, p. 207)⁷. Não é de se admirar que, em meados do século XIII, uma “arte” nascia entre as mulheres, e, no caso de Hadewijch (chamada de “mestra” por João de Lovaina), uma arte literária fundamentada na experiência da mística amorosa, materializada por um discurso do desejo. Segundo Régnier-Bohler (1990, p. 540), “as beguinhas tinham tomado lugar no terreno de uma palavra susceptível de exprimir a indizível união com Deus: descrições de êxtases, relatos de visões, expressões da experiência espiritual da nudez da alma”. Ademais, ela considera as visões como um gênero literário e religioso difundido no século XII, singulares em sua criatividade na construção de imagens.

Dessa forma, imersa no desejo ardente de se unir a Deus, Hadewijch, bem como outras escritoras místicas medievais, utiliza a linguagem do amor cortês e reconstrói-a, direcionando-se a Deus através de uma voz interior e de manifestações de transe. O amor cortês aqui referenciado não diz respeito à presença tradicional de um cavaleiro e uma dama, tal qual os romances de cavalaria, mas, sim, à reconstrução e utilização dessas imagens através da ideia de um processo de vassalagem, visto que existe um Bem-Amado que será alcançado, mas que demanda um percurso longo e desafiante. A linguagem do amor cortês é, neste viés, um recurso de extrema importância para a produção dos escritos místicos e a reverberação de seus discursos. Além da utilização dessa tradição, é válido destacar que “místicas e monjas [...] fazem apelo às línguas vulgares, [...]”, ou seja, o alemão, o francês, o flamengo, o italiano, entre outras. Mas este aspecto, “que permite uma comunicação e uma difusão mais amplas, e além disso a reivindicação de um relacionamento sem mediação [com Deus] [...], maculou com suspeitas algumas destas mulheres, beguinhas essencialmente” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 541).

⁷ “une unité littéraire: les textes différents sont liés de telle manière qu’ils dessinent pour ainsi dire systématiquement le chemin spirituel de l’âme, depuis le début jusqu’à la fin, la perfection spirituelle”.

Hadewijch d’Anvers, assim como Gérard de Liège, Beatriz de Nazaré, Marguerite Porete e Mechthild de Magdeburg, utilizou prosa e poesia para expressar formas da mística amorosa. Em sua obra, “[ela] faz referências frequentes à Escritura e às fontes patrísticas, por vezes inserindo citações em Latim em sua escrita vernácula” (KOCHER, 2008, p. 75)⁸. Este fato é crucial para reconhecer o aspecto disseminador da obra de Hadewijch, pois compreende um conhecimento acerca da teologia (que era restrito), da língua latina (também restrita) e a publicação de obras em língua vernácula, mais acessível para o público e com traços de uma linguagem cortês que também era popular. Ainda segundo Kocher (2008, p. 75-76), “seus poemas em estrofes fundem as imagens do amor humano com a questão espiritual. [...] Hadewijch [...] cunhou o termo “longe perto” [...] para descrever a distância e proximidade paradoxal de Deus [...]”. Além disso, ela “usa a expressão ‘sem um porquê’, que aparece duas vezes no *Seven Manieren van Minne* de Beatriz, bem como nos escritos de Catherine de Genoa”⁹.

Sendo assim, podemos afirmar que Hadewijch segue uma tradição mística caracteristicamente feminina. A autenticidade das informações acerca de sua vida ainda não são indiscutíveis, mas todas são sugeridas a partir da *Liste des Parfaits*, que listava pessoas que alcançaram uma perfeição espiritual: “o fato de a *Liste des Parfaits* ser publicada com as obras autênticas de Hadewijch indica-nos que esta *Liste* foi, em qualquer caso, considerada como estando ligada à sua obra [...]” (JAHAE R., 2000, p. 209)¹⁰. A *Liste* também indica o

⁸ “makes frequent reference to Scripture and to patristic sources, sometimes inserting Latin quotations in her vernacular writing”.

⁹ “her stanzaic poems fuse the imagery of human love with the matter of spiritual love. [...] Hadewijch, [...] coined the term ‘far near’ [...] to describe the paradoxical farness and nearness of God [...]. Also, Hadewijch uses the expression ‘without a why’, which also appears twice in Beatrice’s *Seven Manieren van Minne* as well as in the writing of Catherine of Genoa”.

¹⁰ “le fait que la *Liste de Parfaits* soit publiée avec les oeuvres authentiques d’Hadewijch nous indique que cette *Liste* est en tout cas depuis longtemps considérée comme liée à son oeuvre”.

contexto do Movimento de Renovação na Holanda do século XIII, protagonizado por leigos e, principalmente, pelas beguinhas.

Desta forma, a mística de Hadewijch está situada num contexto de grandes renovações, dentre elas, a formação de uma mística feminina através da experiência, de contemplação e fruição. Transmite, por meio da palavra escrita, uma experiência que aprofunda e estrutura um ensinamento que descreve o caminho para a iluminação. “Hadewijch torna-se uma guia espiritual e sua fama se estenderá além das fronteiras da comunidade à qual ela pertence e representa” (SALÉ, 2013, p. 38)¹¹.

Partiremos agora para outra marca temporal da escrita mística feminina. Elizabeth Barrett Browning foi uma poetisa de língua inglesa da Era Vitoriana, que nasceu em 1806, no condado de Durham, Reino Unido. Vinda de uma rica família, ela foi desde cedo uma leitora voraz, e com poucos anos de idade já escrevia os seus primeiros versos. Devido a um acidente de cavalo que sofreu quando era adolescente, Elizabeth teve uma saúde frágil ao longo de toda a sua vida, que a privou de trabalhos domésticos, tendo mais tempo, assim, dedicado à leitura e à escrita. A sua coletânea de poemas, *Poems*, publicada em dois volumes no ano de 1844, tornou-a uma celebridade “internacional” e aclamada poeta da Inglaterra.

Nos poemas nomeados de *Sonnets from the Portuguese* (pt/br: “Sonetos da Portuguesa”), Elizabeth expressa sua frustração em ter perdido parte da juventude devido à sua condição de saúde, e o temor que a cerca ao se imaginar um fardo para o seu amado. O romantismo perpassa os sonetos. Foi através de correspondências que ela conheceu pessoalmente o também poeta Robert Browning. Depois de casados, mudaram-se para a Itália, onde a poetisa intensificou a sua voz combativa às injustiças locais e escreveu muito sobre

¹¹ “Hadewijch d’Anvers devient un guide spirituel et sa renommée s’étendra au-delà des frontières de la communauté à laquelle elle appartient et qu’elle représente”.

questões sociais e políticas, valendo destacar sua obra *Aurora Leigh*, que reflete, dentre outros temas, a questão da mulher na Era Vitoriana.

Admiradora do trabalho *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) de Mary Wollstonecraft, Elizabeth desafiou o status quo de uma Era moralista, na qual o espaço da poesia tradicionalmente só era aceito e reconhecido para as mulheres caso elas escrevessem sobre a natureza, a vida doméstica e afins. A inglesa tomou o caminho contrário daquele que lhe seria destinado, ela “escreveu sobre industrialização, escravidão, liderança política, controvérsia religiosa, problemas enfrentados pelas mulheres na sociedade, e como era viver no mundo moderno”¹² (AVERY, 2014).

Porém, seu conjunto de obras não é composto apenas por trabalhos como *The cry of the children* e *The Runaway Slave at Pilgrim’s Point*, por exemplo, que trazem uma visão crítica da escravidão e da industrialização, denunciando também as condições de trabalho dos mineradores. Elizabeth explorou a área dos sonetos retirando a mulher do lugar de objeto de desejo do homem, que sempre se mantinha silenciada (CHANG, 2014). A voz do Eu lírico é feminina e corteja o seu bem-amado, ora sentindo-se desejada, ora expressando o seu amor. Os sonetos de *Sonnets from the Portuguese* que revelam o amor cortês trafegam no limiar do público e do privado, semelhante ao que acontece com a moda do século XIX de publicar cartas pessoais (CHANG, 2014).

Isso porque Elizabeth escrevia poemas dedicados ao seu marido, também poeta, Robert Browning, mas numa tentativa de afastar essas duas esferas – interna e externa –, pois o conteúdo era pessoal ‘demais’, publicou-os sob o título de *From the Portuguese*.

Não podemos ignorar, então, o tom autobiográfico que habita na linguagem dos poemas que veremos na próxima seção, e mais um traço que

¹² “wrote about industrialisation, slavery, political leadership, religious controversy, the problems faced by women in society, and what it was like to live in the modern world”.

dialoga com as escrituras de Hadewijch, isto é, a proximidade entre o íntimo e a voz que clama, seja através de uma relação amorosa pautada na crença e na experiência, seja através do discurso que expressa o caminho sentimental até o amado.

O fato de que o casamento entre Elizabeth e Robert Browning aconteceu mesmo diante da desaprovação de terceiros, em especial do pai da poetisa, acrescenta ainda mais à nossa relação como leitoras das suas obras. Não somos convidadas somente “para passivamente interpretar essas palavras poéticas e íntimas entre amantes e nos manuscritos, mas como participantes para tocar o coração do poeta e testemunhar a história de amor dos Brownings”¹³ (CHANG, 2014, p. 4). EBB fala do seu amor nos sonetos, mas como não obtém resposta no próprio poema, o discurso se torna uma tipo de monólogo que expressa a distância existente entre ela e o bem-amado. Os versos que ela entoa ficam à espera da chegada do enamorado e a escolha das palavras é pensada de modo que a mensagem resista às mudanças consequentes do tempo e que cheguem ao encontro do ouvinte através da linguagem etérea, que flutua, que se casa com o universo.

De um lado, temos o amor cortês de Hadewijch em sua relação íntima com o Divino. A distância ultrapassa o campo da matéria, pois a ausência física é aquela impossível de ser revertida. Embora a presença exista, ela a sente à medida que pronuncia a sua linguagem, desafiando a crença em dicotomias opostas de corpo x mente. De outro lado, temos a declamação de Elizabeth, que, enquanto aguarda o retorno do amado, cultiva o seu amor e corteja-o de longe. “Por causa dessa distância, a tradição cortês de espera é geralmente vista como uma sensação de desesperança ou de expectativa”¹⁴ (CHANG, 2014, p. 4); todo

¹³ “to passively interpret those poetic and intimate words between lovers and in the manuscripts, but as participants to touch the heart of the poet and witness Brownings’ love story”.

¹⁴ “Because of this remoteness, the courtly tradition of waiting is often viewed either as a sense of hopelessness or of expectation”.

esse cortejo provoca a sensação de encurtar a distância, de fazer o bem-amado presente. Conquanto que a palavra seja vozeada, o sentimento ainda vive. Ele resiste às intempéries.

O prolongamento desse espaço silencioso – no qual não obtemos por exato a fala do objeto a quem o Eu lírico se dirige – é crucial para que o amor cortês exista, pois, sem ele, os sentimentos de admiração e de adoração poderiam minguar ou se transformarem em ressentimento: “mesmo que a solidão da falante seja por causa da ausência de correspondência do amante, escrever sonetos a ajuda a relacionar a memória da felicidade e preencher o espaço vazio do momento”¹⁵ (CHANG, 2014, p. 6).

Nos casos de Elizabeth e Hadewijch, vemos que a esperança, e a quase certeza, de que esse amor seja correspondido é compartilhada pelas duas poetisas, ao contrário do que tradicionalmente acontece no amor cortês: o amor não correspondido. Não temos como obter a réplica do Bem Amado, mas sentimos que essa confiança parte do solilóquio dos sujeitos, e é nutrida ali mesmo, em um monólogo interior.

A esperança do encontro é o que move e a demora é o que mantém a chama acesa, tornando os sujeitos femininos ativos. Não é uma voz ressentida que fala, já que a distância do amado não é por falta de querer. O conforto de saber que é amada se encontra na própria linguagem declamada. Todavia, mesmo que exista uma certa “segurança” em relação ao sentimento, o discurso do Eu lírico não se acomoda e, ainda que diante da saudade, rejubila em poder falar sobre o amor.

¹⁵ “Even though the speaker’s loneliness is because of absent lover correspondence, yet writing sonnets does help her to link the memory of happiness and fills the empty void of the moment”.

3 ANÁLISE COMPARATIVA DA MYSTIQUE COURTOISE/MINNEMYSTIKE NOS ESCRITOS MÍSTICOS FEMININOS MEDIEVAIS E MODERNOS

No domínio da mística feminina medieval, sobretudo em relação à poética de Hadewijch d’Anvers, o desejo é explícito. Unir-se a Deus através da experiência mística tem como fim tornar-se “Deus em Deus”. Este desejo ardente está presente em todas as 14 visões de Hadewijch, nas quais podemos perceber a evolução do seu caminho interior no alcance do divino. Neste percurso, a linguagem do amor se manifesta numa crescente contemplação, projetada através do *fine amour*, herdado da poesia cavaleiresca do amor cortês, no amor divino, e esta proximidade com a literatura cortês é uma das principais características da tradição da qual ela faz parte, sobretudo a respeito da mística beguina.

Muitas vezes descrita como “mística nupcial”, a mística por meio da qual Hadewijch transcende sua própria experiência em seus escritos é fortemente associada a simbolizações eróticas da experiência do divino vivida pela alma, o que seria, na concepção herdada pelos cistercienses (como Bernard de Clairvaux), o tipo de veneração ideal para unir-se a Deus (ALVES, 2019, p. 23).

Em suas visões, Hadewijch inicia sempre de uma descrição de seu estado inicial, referindo-se principalmente aos âmbitos físico e mental (SALÉ, 2013, p. 30). Na *Primeira Visão*, ela afirma: “[...] eu senti uma tensão do meu espírito em meu interior que eu não poderia me conter no exterior, entre as pessoas, se estivesse fora. E esse desejo interior era **estar unida a Deus pela fruição**” (D’ANVERS, 2000, p. 14. Grifo nosso)¹⁶. O estado em que se encontra revela-nos a sua forte necessidade de estabelecer uma união metafísica com Deus. Segundo Schwartz (2005, p. 97), “nos escritos das béguines, o simbolismo do amor cortês se mescla com a expressão metafísica da união com Deus, graças à sua cultura

¹⁶ “je sentais une telle tension de mon esprit vers l’intérieur que je n’aurais pas pu me contenir à l’extérieur, au milieu des gens, si j’étais sortie. Et ce désir intérieur, c’était d’être unie à Dieu dans la fruition”.

tanto profana quanto religiosa”. Assim, “as *trobairitz* de Deus’ fundiram o discurso monástico da mística nupcial com o discurso secular dominante sobre o amor [...] para revelar novas possibilidades para a alma em sua transformação”.

Nesse sentido, a mística cortês feminina baseia-se na concepção da passagem da alma para além de si, pautada na relação entre uma alma e seu amante. Compreendendo a finitude de sua própria existência e a necessidade de fundir-se ao seu Bem-Amado, Hadewijch passa por momentos de êxtase profundo, descritos em trechos como na *Sétima Visão*: “meu coração, minhas veias e todos os meus membros estavam agitando-se e tremendo de desejo” / “o amor lascivo me encheu de medo e dor, de modo que todos os meus membros pareciam se romper um após o outro, confirme cada uma de minhas veias se torcia” (D’ANVERS, 2000, p. 51)¹⁷. Ainda nesta mesma visão, identificamos um caminho traçado pela autora, com etapas e deveres a cumprir, movendo-se por um desejo ardente, o qual ela descreve: “[...] eu desejava desfrutar plenamente do meu Amado, conhece-lo e saboreá-lo em sua totalidade; que sua humanidade se una fecundamente à minha” (D’ANVERS, 2000, p. 52)¹⁸.

Portanto, torna-se claro o objetivo de expor sua própria experiência ao encontro de Deus e, ao mesmo tempo, transmitir seu ensinamento para sua audiência. Além desses aspectos, incluindo o uso de imagens e metáforas para atingir seus objetivos, concordamos com Jansen (2004, p. 333) ao afirmar que “Hadewijch tomou a forma e as convenções das letras francesas de amor cortês e as transpôs [para sua língua] [...], e do amor secular para o religioso”.

¹⁷ “mon coeur, mes veines et tous mes membres frissonnaient et tremblaient de désir”/“l’amour de désir me remplissait de peur et de douleur, si bien que tous mes membres semblaient se rompre l’un après l’autre, tandis que se tordait chacune de mes veines”

¹⁸ “je désirais jouir pleinement de mon Aimé, le connaître et le savourer en totalité; que son humanité s’unisse fruitivement à la mienne”

Em outros termos, “Hadewijch fala de Deus como Minne (Amor), como uma dama distante, e dela mesma como o fiel amado (masculino)” (*ibid*)¹⁹.

Um poderoso sentimento de Deus como o “outro” está presente em toda a obra de Hadewijch, tornando-a ambígua em sua relação com o divino. Ao mesmo tempo em que faz parte de Deus, tem-se a necessidade de deixá-lo distante, e é neste ponto que identificamos o real *Loinprès*. Hadewijch não tem, apesar disso, medo da diferença entre Deus e as criaturas de Deus, como também não sente medo do próprio sofrimento, que, na sua perspectiva, leva-a ao caminho do amor, como bem ilustrado no seu *Poem in Stanzas* 17: “[...] Para ser totalmente devorado e totalmente engolfado/ Em sua natureza insondável (do Amor),/ **Para afundar em incandescência e no frio a cada hora/ Na escuridão profunda do Amor/ Isto excede as dores do inferno**” (D’ANVERS, 1981, apud JANSEN, 2004, p. 336. Grifo nosso)²⁰.

O discurso amoroso de Hadewijch traz não apenas as marcas das canções cortesãs, nas quais a dama raras vezes é definida e oscila entre presença e ausência, mas também a inferiorização do próprio sujeito, comparável à aniquilação em sua contemporânea Marguerite Porete, num processo de intensidade tão profunda que o eu lírico mostra-se inebriado no amor. A noção de sofrimento em seus escritos é, portanto, ambígua, tendo em vista que Deus é alcançado por meio de desafios. A alma deve passar por degraus mais elevados de amor, mesmo que para passar por eles ela deva aceitar a presença e, ao mesmo tempo, ausência do seu amante. Ao alcançar o completo aniquilamento para unir-se a Deus, Hadewijch considera o processo como uma morte, como podemos observar no Canto XXIV de *Amour est tout*:

¹⁹ “Hadewijch has taken the form and conventions of the French courtly love lyrics and transposed them into Dutch, and from secular to religious love”/“Hadewijch speaks of God as Minne (Love), as the distant lady, and of herself as the faithful (male) lover”.

²⁰ To be wholly devoured and wholly engulfed/In her (Love’s) unfathomable nature,/To founder in incandescence and in cold every hour/In the deep high darkness of Love / This exceeds the pains of hell”.

Qualquer um que anseie por amor verdadeiro e / puro passa por mais de uma morte.

[...] A alma que o Amor desperta e / atrai vive agora possuída / por uma nostalgia consumidora / e jamais insatisfeita.

Eu sei que o Amor me conquistou / e não me surpreende, / pois ele é forte, e eu sou frágil. / Então, de mim mesma / ele me liberta.

E para sempre estou à sua mercê. / De acordo com sua vontade ele me trata e / me transforma ; nada mais sou eu, nada mais é meu. [...] (D'ANVERS, 1984, p. 166-170 *apud* SALÉ, 2013, p. 33)²¹

Assim como se nota um intenso experienciar do amor divino, principalmente por degraus sobre os quais a Alma sustenta sua gradativa chegada ao destino final, destaca-se a concepção da autora de que o prazer extático seria uma armadilha. Este prazer é facilmente confundível, podendo a Alma acreditar que atingiu seu objetivo, quando na verdade apenas se enganou. Essa atenção ao prazer “enganoso” revela uma grande semelhança da relação humano-divino com a relação dos amantes na cultura profana.

Apesar de associarmos o discurso amoroso de ambas tradições, cortês e mística, percebe-se que, na perspectiva de Hadewijch, é essencial diferenciar o amor verdadeiro e o amor irreal; nas palavras da autora, *l'Amour* e *la Raison*. A Alma, mesmo que vassala, ainda confunde o Amor divino se não seguir seus conselhos. A Alma deve, portanto, ser vassala do Amor para a fruição do divino. Da mesma forma, e considerando que o discurso místico transcende não apenas o sujeito, mas também o tempo, o eu lírico, materializado por um sujeito feminino, nos escritos místicos de autoria feminina é evidentemente levado ao processo de busca, de inferiorização, de perda das vontades para viver/ser uma unidade.

²¹ “Quiconque aspire à un amour vrai et / pur passe par plus d’une mort. [...] L’âme que l’Amour éveille et / attire vit désormais possédée / par une nostalgie dévorante / et jamais insatisfaite. Je sais que l’Amour m’a vaincue / et point ne m’en étonne, / car il est fort, et fragile je suis. / Ainsi, de moi-même / il me libère. Et pour toujours je suis à sa merci. / Selon sa volonté il me traite et me / transforme; plus rien n’est moi, plus / rien n’est à moi. [...]”

Nesta perspectiva, e passando pelos séculos da Idade Média até a Modernidade, os poemas de Elizabeth Barrett Browning (EBB) que iremos analisar fazem parte da sua obra *Sonnets from the Portuguese*, publicada originalmente em 1850. A presença mais forte da linguagem mística feminina que pudemos encontrar na escrita de EBB está nestes sonetos, que foram reunidos - quarenta e quatro ao todo - e lançados sob a escolha de um título peculiar. *Sonnets from the Portuguese* atenta em mascarar a particularidade autobiográfica dos versos para poupar a privacidade da autora e do seu marido, Robert Browning (SIMONSEN, 1993). O casal pretendia que a obra fosse vista como uma tradução de poemas. Secretamente, então, adentramos essa história de amor e presenciamos o cortejo de um Eu lírico feminino para com o seu bem amado.

A exaltação da voz feminina nos sonetos é quase religiosa. Certa do que sente, ela torna o amor uma prática que exige a devoção e a compenetração, assim como a frequência, que vence os altos e baixos da saudade. No soneto de abertura já fica evidente a inversão de papéis do homem e da mulher que acontecerá nos sonetos seguintes. EBB toma a tradição dos sonetos e do amor cortês, na qual o Eu lírico é geralmente um homem professando o seu amor pelo objeto desejado, a mulher, que permanece no silêncio. A questão não é somente falar sobre o amor, mas falar sobre ele a partir da sua perspectiva, e o que era o amor a partir da perspectiva da mulher? “O amor por uma perspectiva da mulher, articulada pela sua voz e individualidade, é um conceito revolucionário na sociedade Vitoriana”²² (SIMONSEN, 1993, p. 3).

Então, a falante do primeiro soneto relata como foi arrebatada pelo amor, mas de maneira ativa: “que uma mística forma se movia / por trás; pelo cabelo me puxava, / Impondo-me na voz supremacia. / ‘É a morte que me

²² “Love from a woman’s perspective, articulated through her voice and selfhood, is a revolutionary concept in Victorian society”.

agarra?’ eu / perguntava. / “É amor”, a voz de prata me dizia”²³. O sentimento do amor ganha uma forma mística, que persegue esta mulher. Por um momento, parece que ela é dominada, “por trás; pelo cabelo me puxava”, mas percebemos que ela se mantém atitudinal a partir do uso do pronome pessoal em primeira pessoa, mesmo que a forma mística lhe fale “na voz supremacia”. *Eu perguntava*, uma marca de iniciativa na fala, que retira a mulher da ideia de dominação e lhe dá voz, “Em uma relação hierárquica, ‘eu’ nesses sonetos de amor, como podemos prontamente ver, priva você de vozes e silencia o objeto”²⁴ (CHANG, 2014, p. 7).

Crendo que é a Morte que veio buscá-la, ela é surpreendida ao escutar que, na verdade, foi o Amor. É como se houvesse uma redenção, um sacrifício de submissão para poder ser abençoada por essa força mística (SIMONSEN, 1993). O prazer perpassa por um curto pico de dor que parece renovar todo o ser. O amor não termina com a morte, mas é um presente que resiste à decomposição orgânica e agracia quem toma a voluntária decisão de seguir o mesmo caminho que ele. E isto só se torna possível uma vez que o amor não se detenha às superficialidades e efemeridades.

No soneto XIV, a mulher faz um pedido ao seu amado, para que ele não a ame pelo seu “sorriso”, pelo seu “olhar”, pelo seu “jeito” de falar, “Se tens de amar-me de algum modo, / Ama o amor, não mais, a meu respeito. / Não diga amar-me o olhar, o riso, o jeito / suave de falar, ou o já pensado / tal como eu penso e trouxe a certo dia/ um sentido de paz apetecido”. Ela zomba do discurso amoroso que exalta a figura da mulher e diminui, dessa forma, a veracidade e profundidade desse dito amor que é professado em nome das características físicas, de coisas passageiras.

²³ Todas as citações dos sonetos de EBB são traduções de Leonardo Fróes (2012), ver seção de referências.

²⁴ “In a hierarchical relationship, I of these love sonnets, as we may readily see, deprives you of voices and silences the object”.

Para esta voz enamorada, o amor basta em si, ele é capaz de existir por si só, e o seu amado pode amá-la sem a necessidade de justificativas externas, materiais: “Ama-me pelo amor tão só que, então, / Hás de amar-me no eterno deste enquanto” (soneto XIV). Esta é a única maneira pela qual o amor prevalecerá durante toda a eternidade.

Ser tomada pelo amor antecede o tom dos outros sonetos. A narrativa de descoberta, encontro e transformação, como num processo de transcendência do próprio sujeito, é retomada no sétimo soneto, no qual o Eu lírico expressa o seu sentimento de salvação após ter conhecido o amado: “Toda a face do mundo está mudada/ Desde que ouvi tua alma a passos calmos”. Ela discursa como se anteriormente estivesse apática, sonolenta, e tivesse sido acordada graças à reconfiguração do mundo ao seu redor.

O uso da palavra *face* humaniza e aproxima esta ideia de mundo à ideia do seu amado, tal como acontece em Hadewijch ao tentar descrever, na *Terceira Visão*, a imagem do Bem-Amado no momento de contemplação: “É ela, Senhor, que vem te visitar em espírito (para saber quem És), o incompreensível. / Uma voz que emerge da Face ecoou com uma força tão intensa que podia ser ouvida em todos os lugares” (D’ANVERS, 2000, p. 34, *apud* SALÉ, 2013, p. 31)²⁵.

Em EBB, portanto, o amado é o mundo do Eu lírico e o mundo é um lugar melhor com ele. Essa junção eleva o estatuto do sujeito amoroso desejado a uma entidade capaz de revolucionar o campo sentimental do Eu lírico feminino. Quando ela se refere aos *passos calmos da tua alma* ela metamorfoseia o corpo do amado - os passos da sua alma podem ser escutados, a sua alma ganha corporificação, aquilo que não pode ser tocado, pode ser escutado pela amada, revelando o misticismo do amor dela, que, como ela mesma denota, viveu por

²⁵ “C’est elle, Seigneur, qui vient te visiter en esprit (pour savoir qui Tu es), toi l’incompréhensible. Une voix jaillie de la Face résonna avec une force si effrayante qu’on l’entendait de partout ».

muitos anos na companhia das suas visões: “Tendo apenas visões por companhia, / Não mulheres e homens, no passado,” (soneto XXVI).

A relação entre o amor e esta mudança de vida que implica uma salvação da alma é característica do discurso religioso - o amor puro transforma. O Eu lírico feminino exalta o seu amado, e por vezes se diminui diante dele, sentindo orgulho de tê-lo ao seu lado: “E o que ora *sinto*, sob esta incerteza / Disto que eu *sou*, por si brotou e viu / Que a obra do Amor reforça a Natureza” (soneto X).

Porém, paradoxalmente, ver-se menor engrandece o sentimento do amor: “a obra do Amor” prevalece e está em consonância com a Natureza. É assim que esse posicionamento da falante se assemelha com a da imagem religiosa da Virgem Maria. O relacionamento diante do Divino traz um caráter duplo, ao mesmo tempo em que ela se faz humilde, Nossa Senhora carrega um papel fundamental nessa dinâmica, ela é a mãe de Deus, a mãe que sofre e é querida. Nas palavras de Julia Kristeva, a Virgem é simultaneamente “inexistente, humilde e humilhada, o que se junta ao lado fóbico da mulher”, mas, por outro lado, “ela é a mãe de Deus, mais do que Deus, ela não morre, ela é rainha. Então, se uma mulher, na Igreja, for considerada Virgem Maria, ela será ao mesmo tempo aquela que sofre e que, pela Virgem, é glorificada” (KRISTEVA, 1997, p. 23)²⁶.

Continuando no soneto X, o Eu lírico feminino se sente glorificada ao se ver refletida na visão do seu amado: “*Eu te amo*, nota quão transfigurada / Em teu olhar me achei glorificada”. A transformação que se opera é, por uma perspectiva, aquela que Kristeva descreve. A mulher se compromete àquele amor, àquele devoção. Ao lado dele, ela se torna uma versão melhor de si

²⁶ “Elle (la Vierge Marie) est à la fois inexistante, humble et humiliée, ce qui rejoint le côté phobique de la femme, et d'autre part, elle est mère de Dieu, plus que Dieu, elle ne meurt pas, elle est reine. Or, une femme, dans l'Église, se prendra pour la Vierge Marie, elle sera à la fois celle qui souffre et qui, à travers la Vierge, est glorifiée”.

mesma, mas sob a condição de se apresentar por inteira, de se entregar de corpo e alma.

Entregando-se plenamente, ela rompe com a materialidade banal e ascende a um outro patamar. Ao abdicar de outras liberdades, ela ganha uma própria. Ao aceitar o sofrimento, ela se glorifica, pois se aproxima à imagem do Divino. O caminho até o seu bem-amado é repleto de esperança e parece mais perto da concretude uma vez que ela revela em qual amor reside a sua crença e como ela faz para amá-lo. O tipo de sentimento demonstra a mística feminina de EBB.

Ao contrário do que se imagina do amor cortês como sendo *bland* e do amor ao Divino como sendo isento de corporalidade, o Eu lírico feminino no soneto X faz um adendo à sua natureza, “Porém o amor, o puro amor, é lindo, / Merece aceitação. O fogo ardente / Queima tudo que encontra pela frente / A mesma luz ao longe transmitindo. / O amor é fogo”. O amor que a consome, aquele que a arrebatou, é chama. O fogo mantém o sentimento aceso e vivo. Ele representa tanto a dor, de quem se queima quando se aproxima demais, quanto o calor que aquece quem precisa e renova as suas forças vitais.

A chama aparece como crucial para o amor uma vez que determina o equilíbrio perfeito, nem o excesso nem a apatia. A voz feminina que fala nesse soneto está confiante de que graças ao fogo ela alcançará o amor ideal, aquele que não se restringe ao *mero amor*, mas aquele que brilha, cuja luz queima e toca. Em Hadewijch, essa chama interna faz-se intensa pela plena satisfação. O corpo, os aspectos exteriores, desaparecem, e ela afirma : “Ele me abraçou por inteira em seus braços e me trouxe a Ele de forma que todos os meus membros

o sentissem, tanto quanto que eles gostavam e como meu coração e minha humanidade desejavam” (MOMMAERS, 1994, p. 115, *apud* SALÉ, 2013, p. 31)²⁷.

Há de se imaginar que o sentimento inapagável expresso na poesia de EBB é de apenas uma via. Este amor seria uma manifestação na qual existem doação e sacrifício vindos de somente um dos lados. Todavia, outras questões rondam e aprofundam essa troca amorosa. O Eu lírico feminino tenta experimentar uma fase de autodescobrimento através do seu rejubilo com a devoção pelo bem-amado. Ela tenta tornar possível estar em constante renovação a partir do momento em que essa voz se entrega por inteira e entra em frisson ao se conectar com o objeto desejado do discurso. Acontece como um efeito colateral e, no campo religioso espiritual, como uma bênção para ela que opta por transcender a distância e confiar na reciprocidade do sentimento.

Julia Kristeva analisa este processo ao procurar “transformar essa loucura amorosa em meio de conhecimento, que jamais se acaba, está sempre a recomençar”, numa tentativa de “reconhecer-nos como um ser constantemente à deriva, e ao mesmo tempo capaz de saber e de recuar” (KRISTEVA, 1997, p. 24)²⁸.

A fé que este Eu lírico deposita no fogo desse amor busca encontrar um pouco de lucidez no meio da loucura amorosa. Ela ousa canalizar a loucura (*folie*) em algo “proveitoso”, qualquer coisa que possa ser ressignificada. Tornar-se um meio de conhecimento é a canalização perfeita para quem está em vias de enlouquecer e se perder no excesso do amor. Aproveitar os momentos à deriva para lutar, em sentido contrário, por se reconhecer, é o

²⁷ “Il me prit tout entière dans ses bras et me serra contre Lui de telle sorte que tous mes membres sentaient les siens tant qu’il leur plaisait et comme mon coeur et mon humanité le désiraient ».

²⁸ “on essaie de transformer cette folie amoureuse en moyen de connaissance, qui n’est jamais fini, toujours à recommencer. On essaie d’être le plus lucide sur sa folie, de se reconnaître comme étant un être constamment à la dérive, et en même temps capable de connaissance et de recul”.

caminho adotado pelo Eu lírico em *Sonnets from the Portuguese*, no qual vemos a voz da enamorada clemente pelo fogo e atenta aos sinais que essa experiência mística lhe oferece.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que discutimos ao longo do artigo sobre as obras de Hadewijch d'Anvers e Elizabeth Barrett Browning, podemos observar como essas duas escritoras dialogam entre si através das suas escritas. Ao mesmo tempo em que identificamos o amor cortês em Hadewijch, encontramos traços da mística feminina em EBB. A perseverança característica da religiosidade reside na postura do Eu lírico feminino em EBB, enquanto que a sua chama de excitação é necessária também para a relação de Hadewijch com o Divino. Vemos que os objetos amorosos são bem diferentes no que concerne à sua natureza, embora sejam desejados e adorados de maneiras semelhantes, sendo o *Dieu avec Dieu* de Hadewijch semelhante ao estado de paixão em EBB pelo desejado amante.

Assim, propomos este encontro entre elas a partir da linguagem de êxtase e de comprometimento com o fogo-amor que as duas devotas escritoras destinam ao seu bem-amado. Os espaços que as suas narrativas ocupam ao expressarem os seus sentimentos deslocam papéis da tradição dos sonetos e do amor cortês, em cenários históricos diferentes, tendo cada um deles marcas de opressão específicos. Encontramos, por fim, essa relação motivadas por pesquisas de autoria feminina medieval, que abriram um leque de pontes e diálogos com a Modernidade e Contemporaneidade, demonstrando a relevância dessa área para além da tradição, enfatizando a posição ativa do sujeito feminino através do discurso lírico, numa perspectiva oposta ao objeto de desejo: a mulher, seja ela Alma ou Amante, não é mais o objeto passivo de desejo, mas a que deseja.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Yasmin de A. *Amor cortês e literatura mística medieval: transgressão e aniquilamento em O Espelho das Almas Simples*, de Marguerite Porete. Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA, 2019.
- EVERY, Simon. Elizabeth Barrett Browning and the Woman Question. In: *Discovering Literature: Romantics and Victorians project*, 2014.
- BROWNING, Elizabeth Barrett. *Sonnets from the Portuguese*. The Project Gutenberg Ebook, 2015.
- BROWNING, Elizabeth Barrett. *Sonetos da portuguesa*. Trad. Leonardo Fróes. Rocco, 2012.
- CHANG, Osmond Chien-ming. Love in Sonnets/Letters: Elizabeth Barrett Browning's Courtship in Sonnets from the Portuguese. *The Victorian*, Volume 2, Number 1, 2014. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/76>.
- D'ANVERS, Hadewijch. *Les lettres*. Trad. Paul-Marie Bernard. Perpignan: Éditions du Sarment, 2002.
- D'ANVERS, Hadewijch. *Les Visions*. Genève: Ad Solem, 2000.
- D'ANVERS, Hadewijch. *The Complete Works*. Trad. Mother Columba Hart. London: SPCK, 1981.
- DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã: III, a mulher. In: *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Trad. Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 2017.
- JAHAE, Raymond. Hadewijch d'Anvers: Oeuvre, personne, doctrine et actualité. *Vies Consacrées*. Belgique: 2014, n. 86, p. 2016-2018. Disponível em: <https://vies-consacrees.be/sommaires/tome-86-annee-2014/trimestre-3/articles/Hadewijch-d-Anvers-OEuvre-personne.html>.
- JANSEN, Saskia Murk. Hadewijch The Beguine. In: *Brides in the desert: The Spirituality of the Beguines (Traditions of Christian Spirituality)*. Oregon: Wipf and Stock, 2004, p. 331-338.
- KOCHER, Suzanne. Allegories of Love in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls. In: *Medieval Women: Texts and contexts*. Bélgica: Brepols Publishers, 2008, v. 17.

KRISTEVA, Julia. JARRY, Johanne. (1997). Julia Kristeva: histoires d'amour. Nuit blanche, le magazine du livre, (69), 21-24. Disponível em:

<https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1997-n69-nb1115563/21050ac.pdf>.

LEMAIRE, Ria. Rerler a Idade Média - repensar os Estudos Medievais. Revista Graphos, vol. 17, n° 2, 2015. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/27282>.

OPITZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990, p. 353-435

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes Literárias, vozes místicas. In: *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990, p. 517-591.

SALÉ, Claudia. *La mystique féminine dans la région Rhéno-Flamande*. France: Parcs d'Étude et de Réflexion La Belle Idée, 2013.

SCHWARTZ, Sílvia. *A Béguine e Al-Shaykh: Um estudo comparativo da aniquilação mística em Marguerite Porete e Ibn' Arabi*. Tese (Doutorado) – UFJF/ICHL, 2005.

SIMONSEN, Pauline Margaret. *Victorian Interrogations: Elizabeth Barrett Browning's 'Sonnets from the Portuguese' and 'Aurora Leigh'*. Dissertation (Doctor's degree) - Massey University, 1993.

Recebido em 26/06/2020.

Aceito em 12/11/2020.

"DAQUELE FILHO VINHA-LHE TODO O BEM E TODO O MAL": O IDEAL DE ABNEGAÇÃO MATERNA EM A CAOLHA

"FROM THAT SON CAME ALL GOOD AND ALL EVIL": THE IDEAL OF
MATERNAL ABNEGATION IN *A CAOLHA*

Érica Schlude Wels¹

RESUMO: O presente artigo parte da leitura do conto *A Caolha* (1903), de autoria de Júlia Lopes de Almeida. Instituímos o corpo como ferramenta de análise, uma vez que este marca a narrativa, tanto na condição física da protagonista, nomeando-a, quanto na exigência do labor extenuante. Esse mesmo corpo liga-se à maternidade, já que o conto versa sobre a relação dessa mulher com seu único filho, Antonico. *A Caolha* traça uma espécie de protótipo da abnegação materna. Uma vez que o imaginário sobre a mulher corre em descompasso com a existência de mulheres reais, tal construção idealizada nos leva a conceber um dado realçado pelo discurso histórico da própria maternidade. Tendo isso em mente, destacamos a vinculação do ideário materno desenvolvido no conto com o período de influência do Positivismo no Brasil. Assim, ressalta-se ainda mais a existência de um modelo feminino, baseado no cerceamento da sexualidade, construído ao longo da história e enraizado na cultura; o centro sensível desse ideário é a mãe perfeita, educadora dos filhos, "anjo do lar", defensora dos desvalidos, domesticada pelas exigências familiares.

PALAVRAS-CHAVE: A Caolha; Corpo Objetificado; Maternidade; Abnegação

ABSTRACT: The present article leads us to the short story *A Caolha* (1903) by Júlia Lopes de Almeida.

Establishing the body as a tool of analysis marks subsequently the narrative, both in the physical condition of the protagonist, that names it, and in the requirement of strenuous work. The same body is associated with motherhood as the story deals with the relationship of this woman to her only son Antonico. *A Caolha* illustrates a kind of prototype of maternal selflessness. Since the imaginary idea of that women results to an imbalance to the existence of real women, such an idealized construction leads us to project a character that is emphasized by the historical discourse of motherhood itself. This in mind we emphasize the connection of the maternal ideal developed in history with the time of the influence of positivism in Brazil. So, there is even more

¹ Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professora Associada de Língua e Literatura Alemã, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8121-6900>. E-mail: eswels@letras.ufrj.br.

emphasis on the existence of a female model, based on the curbing of sexuality, built throughout history and rooted in culture; the sensitive center of this ideal is the perfect mother, educator of the children, “angel of

home”, defender of the underprivileged, domesticated by family demands.

KEY WORDS: A Caolha; Objectified Body; Maternity; Abnegation

1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o nome e a obra da escritora fluminense Júlia Lopes de Almeida se deu durante os estudos de Mestrado em Letras Vernáculas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em meados de 1990; o impacto diante da importância dessa intelectual e escritora profícua, aliado à qualidade literária de sua ficção, foi tamanho, que um recorte da obra da autora, a partir da crítica social, firmou-se como tema da minha dissertação, intitulada *O olhar visionário e o olhar conservador: a crítica social nos romances de Júlia Lopes de Almeida*, defendida em 1999, sob a orientação da Profa. Dra. Elódia Xavier. Lembro-me dos poucos títulos que tinham sido reeditados, contendo prefácios elucidativos, assinados por especialistas na também nascente crítica literária de viés feminista; impossível esquecer as idas à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde manuseei velhos exemplares, amarelados pelo tempo e empoeirados pelo descaso. Essas breves palavras se fazem necessárias, a meu ver, para registrar que, desde o período que mencionei até hoje, uma quantidade relevante de trabalhos acadêmicos, entre artigos, dissertações e teses, novas reedições, assim como artigos da mídia social e da grande Imprensa, diminuíram consideravelmente essa lacuna, divulgando o nome de Júlia Lopes de Almeida e firmando sua importância, ao lado de grandes nomes da literatura brasileira da virada do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Nesse sentido, o presente artigo tem como um de seus objetivos, contribuir para a fortuna crítica produzida sobre “Dona Júlia” (alcunha difundida entre conhecidos e admiradores), ao mesmo tempo que defende a

possibilidade de novos estudos sobre essa obra que ainda parece capaz de ganhar novas nuances de leituras, análises e interpretações.

O foco desse artigo é o conto *A Caolha*, publicado originalmente em 1903. Além de sua riqueza literária, o texto ganhou mais leitores por conta de sua publicação na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), organizada por Italo Moriconi. Tendo por companhia pérolas de Machado de Assis, Marques Rebelo, Graciliano Ramos, Lima Barreto, entre outros, a breve história da infeliz mãe e seu sofrido filho único, Antonico, registra presença nas 13 obras selecionadas por Moriconi, lançadas no intervalo de 1900 até 1930.

Nascida Júlia Valentina da Silveira, no Rio de Janeiro, a 24 de setembro de 1862, Júlia Lopes de Almeida é filha do Dr. Valentim José da Silveira Lopes, professor, médico, literato e, posteriormente, Visconde de São Valentim, e de Adelina Pereira Lopes, musicista. A escritora pôde, devido às suas origens, ao contrário de inúmeras mulheres de sua época, desfrutar de uma educação de qualidade e do acesso a uma vasta produção artística. Dona Júlia cresceu num verdadeiro “Lar de Intelectuais”, um palacete na centenária Rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, tendo por companhia a irmã poetisa Adelina Lopes Vieira e, decerto, acostumada aos alaridos dos alunos do Colégio de Humanidades, o qual funcionava na casa da família e era dirigido por seu pai. O início da carreira literária, porém, deu-se em Campinas, no Estado de São Paulo, cidade onde passou parte da infância e da mocidade. Devido a isso, é frequentemente tomada por paulista, mas suas origens, como afirmado anteriormente, são fluminenses. Ainda na infância começou a escrever poesia, como atesta a entrevista concedida a João do Rio:

Pois eu moça fazia versos. Ah! Não imaginava com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de

rimas...De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu, com a voz embargada, dando volta à chave da secretária: já vai! Já vai! (RIO, 1994, p. 28).

Em consonância com as propagadas dificuldades das mulheres conciliarem aspirações profissionais com as expectativas matrimoniais familiares, Dona Júlia confessou, já escritora de renome, o quanto teria sido árduo dividir o tempo entre a casa, os filhos, o marido e a literatura. As palavras da escritora também nos remetem, facilmente, à conhecida obra de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (2014 [1929]). Nela, Woolf discorre acerca das turbulentas relações mulheres-literatura, a partir de uma lógica patriarcal e masculina, além de apregoar a necessidade de se possuir um quarto próprio e sossegado, aliado a uma fonte de renda mensal, como requisitos indispensáveis para se produzir ficção.

A escritora também encontrou apoio no marido, o poeta português Filinto de Almeida. Nome respeitado na época, Filinto de Almeida tornou público o fato de que considerava sua esposa a primeira romancista brasileira, merecedora de sua cadeira na Academia Brasileira de Letras. Da união dos escritores, nasceram três filhos, dois dos quais igualmente voltados à literatura. Assim, Dona Júlia deu prosseguimento à aliança vida-literatura, em sua própria família, fazendo jus à expressão de João do Rio, a qual serve de título ao depoimento da escritora: “*Um lar de artistas: um cottage admirável, construído entre as árvores seculares da estrada de Santa Teresa.*” (RIO, 1994, p. 30)

Admirada em Portugal, participou ativamente da Imprensa brasileira, tendo iniciado a carreira escrevendo para o periódico *A Semana*, onde conheceu o marido. Participou do Congresso Feminista, foi membro da Federação pelo Progresso Feminino e manteve relações com a Argentina, através do Conselho Nacional de Mulheres. Chegou a ser homenageada em Paris e seu salão, conhecido como “Salão Verde”, é considerado um verdadeiro centro de debate político e cultural da época. Por mais de trinta anos, colaborou com o jornal *O*

País, para o qual redigiu crônicas em defesa da cidade, da educação da mulher, do divórcio, da abolição da escravatura e da república. Publicou aproximadamente 40 obras, transitando por contos, romances, poemas, ensaios, histórias infantis.

Júlia Lopes de Almeida morreu da malária adquirida em viagem à África, ao visitar uma das filhas, Lúcia Lopes de Almeida de Noronha. No Brasil, foi uma das poucas mulheres de seu tempo que conquistou fama e renda advinda de sua produção literária.

2 UM CORPO LABORIOSO

A estreia na ficção ocorreu em 1891, com o romance *A Família Medeiros*, publicado em folhetins na *Gazeta de Notícias*, e posteriormente, em 1919. De texto breve e enxuto, *A Caolha* relata as amarguras de “uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho.” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 49)

Por conseguinte, a personagem é marcada pelo seu aspecto físico. Sua fisionomia esquelética e as marcas deixadas pelo labor extenuante são acrescentadas ao traço que a nomeia:

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um efeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante. (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 49).

O corpo inaugura a narrativa. Trata-se do corpo da protagonista, motivo de sofrimento permanente. Em seguida, o texto aborda o segundo ponto importante: a relação mãe-filho. Diante desse corpo materno, maltratado pelo

olhar alheio, o filho, outrora carinhoso, termina por compartilhar do mesmo nojo. Contudo, sobre as diferenças entre o corpo franzino de Antonico e o corpo materno marcado pela condição física, o primeiro, a despeito da magreza, não padece do mesmo preconceito que “a Caolha”. Mesmo sendo fraco e pequeno, configura-se como um grande opressor, cuja recusa ao amor materno mina a existência da pobre mãe – muito mais do que ter lhe causado a cegueira, num acidente doméstico, ocorrido durante a sua infância.

Quando pequeno, Antonico chegava até a dividir o mesmo prato de comida com a mãe. À medida que foi crescendo, afrouxaram-se os laços que o mantinham próximo à genitora e seus carinhos, até que decide alugar uma pequena casa, a fim de gerenciar a própria vida. Ela é lavadeira e ele, aprendiz de alfaiate. Ambos os corpos se apresentam alquebrados pelas atividades laborais. “Ele, magrinho, curvado pelo hábito de costurar sobre os joelhos, delgado e amarelo como todos os rapazes criados à sombra das oficinas, onde o trabalho começa cedo e o serão acaba tarde (...)” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 52).

Se, por um lado, a condição do trabalho árduo une mãe e filho, por outro, remete a breves comentários acerca de recortes de classe, gênero e raça. Como nos alerta Akotirene (2019), a abordagem dos estudos feministas, apesar de permitir estabelecer fortes críticas ao patriarcado, não deixa de ser “(...) uma teoria branca nascida no século XIX.” (AKOTIRENE, 2019, p. 56). O conceito de Interseccionalidade confere “sensibilidade analítica” (AKOTIRENE, 2019, p. 14) aos estudos que tendem a tomar a condição e a experiência das mulheres como universais. Segundo Patricia Hill Collins, citada por Akotirene, justamente “a interseccionalidade é um sistema de opressão interligado.” (AKOTIRENE, 2019, p. 15). A mulher não deve ser tomada de modo universal. “Diga-se de passagem, iniquidades de gênero nunca atingiram mulheres em intensidades e frequências análogas. Gênero inscreve o corpo racializado.” (AKOTIRENE, 2019, p. 19).

Assim, dentro do recorte de classe, a lavadeira se distancia de inúmeras personagens burguesas retratadas pela literatura da *Belle Époque* carioca, da qual Júlia Lopes é parte integrante. Enquanto mulher pobre, porém branca, sua experiência difere daquela de mulheres negras. Quanto ao filho, afasta-se devido ao gênero. Como assinalado anteriormente, mesmo mirrado, Antonico é alvo de menos aversão social do que a mãe, chegando até a oprimi-la e rejeitá-la completamente.

O laço que une Antonico – sempre definido no diminutivo (MESQUITA; SACRAMENTO; MAIA, 2018, p. 6-7) – à mãe, é de repugnância e desconforto. A despeito de seu infortúnio, a Caolha tem seu comportamento marcado pela resignação. Está sempre disposta a perdoar o filho. A vida de Antonico é permanentemente cerceada pela alcunha “o filho da Caolha”. Ao longo do conto, frases que exemplificam a resignação materna conferem ritmo à narrativa, a qual caminha para uma tensão, causada pelo desejo de Antonico em se casar. “Ela fingiu não perceber a verdade, e **resignou-se.**” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 49); “Daquele filho vinha-lhe **todo o bem e todo o mal.**” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 50); “Ela compreendia tudo e **calava-se.**” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 50); “Sou muito feliz...**o meu filho é um anjo!**” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 51); “Porque não vale a pena; **nada se remedeia.**” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 52) (grifos nossos).

A partir da máxima “Do filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal, não gratuitamente selecionado como título do artigo, percebe-se que a insistência dos laços afetivos entre mãe-filho se revestirem de afeto, acentua a rejeição filial. Todavia, destacamos os sentimentos de amor-ódio, de raiz ambígua, que tendem a marcar os sentimentos infantis, sobretudo em relação aos genitores. Por achar que o filho resume unicamente “todo o bem” é que a “Caolha” padece; libertador seria entender que esse mesmo amor pode ser fonte de sentimentos hostis.

Dos exemplos destacados, percebe-se a total devoção da Caolha ao filho único. O leitor acompanha a relação com certo malestar, pois, através do narrador onisciente, tem acesso a alguns dos pensamentos e iniciativas de Antonico. Da criancinha afetuosa, torna-se um rapaz que se esquivava do afeto materno. O ofício extenuante garante o distanciamento desejado do lar. A tensão alcança o ápice quando Antonico é preterido pela noiva, que se afasta, declarando, por meio de carta, desejar distanciar-se o máximo possível da sogra. Temia receber a alcunha de “nora da Caolha”. Antonico, ao invés de revoltar-se contra a “gentil moreninha” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 52) que aceitara sua corte, descarrega seu rancor na existência da mãe:

Ela era causadora de toda a sua desgraça! Aquela mulher pertubara a sua infância, quebrara-lhe todas as carreiras, e agora o seu mais brilhante sonho de futuro sumia-se diante dela! Lamentava-se por ter nascido de mulher tão feia, e resolveu procurar meio de separar-se dela; considerar-se-ia humilhado continuando sob o mesmo teto; havia de protegê-la de longe, vindo de vez em quando vê-la à noite, furtivamente. (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 52).

Diante da resolução de Antonico de morar sozinho, a mãe tem o único acesso de cólera da narrativa. Chama-o de “Embusteiro” e xinga-o de “filho ingrato”. É novamente a imagem desagradável da Caolha que se gruda aos pensamentos do rapaz. Atormentado pela angústia, revê, diante de si, o rosto colérico da mãe, e em seus ouvidos ecoam as palavras amargas da véspera. Em sofrimento, Antonico busca a única amiga da Caolha, a “madrinha”. Esta o recebe de forma surpreendente, pois menciona uma verdade oculta: “Eu previa isso mesmo, quando aconselhava tua mãe a que te dissesse a verdade inteira; ela não quis, aí está.” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 53).

A madrinha e Antonico decidem procurar a infeliz mulher que, já arrependida da discussão da noite anterior, passara a noite à janela, esperando pelo filho. A madrinha atua como mediadora entre os dois e diz que Antonico deseja pedir perdão; além disso, repete que a pobre mulher deve confessar a

verdade ao filho. A Caolha se nega a contar-lhe e pede que a madrinha se cale. Esta, contudo, segue em frente: “Não me calo! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha! Rapaz, quem cegou tua mãe foste tu.” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 54).

Enquanto a mãe alimentava o filho, este, muito pequeno, agarrara um garfo e, antes que a mulher pudesse reagir, enterrara o objeto pelo olho esquerdo. À luz da cruel verdade, Antonico desmaia. A mãe retoma seu padrão exemplar de abnegação, murmurando, trêmula: “**Pobre filho!** Vês? Era por isso que eu não queria lhe dizer nada!” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 54) (Grifo nosso).

Pela tensão existente na narrativa e desfecho que surpreende o leitor, observa-se que a literatura de Dona Júlia afasta-se do rótulo de “sorriso da sociedade”, empregado pela crítica Lucia Miguel Pereira (1957). Outros críticos, como Almiro Rolmes Barbosa e Edgard Cavalheiro, autores de *Obras-Primas do Conto Brasileiro* (1962), reconhecem o “brilho e o colorido” da produção da autora, mas afirmam que a mesma é destituída de crítica social. (BARBOSA; CAVALHEIRO 1962, p. 185).

Nessa linha de pensamento, ou seja, ao avaliarmos a crítica social presente no conto, reforçamos o quanto o conceito de Interseccionalidade confere criticidade política. Tanto a mãe quanto o filho configuram-se como corpos que desafiam a norma instituída. Trazem e representam o indesejado, o incômodo. Nesse sentido, o aspecto grotesco da protagonista pode ser uma referência direta à condição social da mulher. (SOUZA, 2016) Mas, aos olhos de quem? Para que seja considerado grotesco e abjeto, pressupõe-se que a condição física da personagem a marque de tal forma, que termine por definir por completo sua existência, mantendo-a à margem. A lavadeira é mãe solteira e pobre. Assim, ela pertence à esfera do abjeto duplamente, a partir de um olhar capitalista e heteropatriarcal. Segundo Sodré e Paiva (2002, p. 39.) “o grotesco é uma aberração de estrutura ou de contexto [...] o miserável, o estropiado, são

grotescos em face da sofisticação da sociedade de consumo, especialmente quando são apresentados em forma de espetáculo.”

A Interseccionalidade evita hierarquizações e comparações, privilegiando, em sua concepção, a análise de quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos. Nesse arranjo, tornam-se menos estanques as identidades, já que todas se apresentam atravessadas pelos canais de opressão: “Identidades sobressaltam aos olhos ocidentais, mas a interseccionalidade se refere ao que fazemos politicamente com a matriz de opressão responsável por produzir diferenças, depois de enxergá-las como identidades.” (AKOTIRENE, 2019, p. 28)

A abnegação e resignação maternas reforçam o discurso hegemônico. Porém, ainda sob a influência dessa crítica ambivalente, percebe-se que a dedicação da Caolha a Antonico é hipertrofiada, de maneira meio cômica até, justamente, a denunciar esse laço sustentado pelo *status quo*. Vale lembrar também que a Caolha ganha seu próprio sustento e cria o filho sozinha, demonstrando uma possível subversão dos papéis usuais do “anjo do lar”, numa ótica burguesa. No caso específico da ficção de Dona Júlia, tal imagem ganha contornos mais nítidos a partir da influência dos ideais positivistas.

O trabalho e sua relação com as mulheres é uma tônica presente em outros livros da autora, como *Correio da roça* (1987 [1913]) e *A intrusa* (1994 [1908]). Mesmo não perdendo de vista a exaltação positivista ao trabalho, cujos valores são condizentes com o momento histórico no qual viveu Dona Júlia, a insistência no trabalho executado por mulheres e as marcas em suas vidas e em seus corpos, parece demarcar espaços, ao mesmo tempo que os ultrapassa. Na obra *A condição humana* (1991), Hannah Arendt opõe o labor ao trabalho, definindo o primeiro da seguinte forma:

(...) Atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida. A condição do labor é a própria vida. (ARENDDT, 1991, p. 15).

Já o trabalho é uma

(...) atividade correspondente ao artificialismo da existência humana, existência esta não necessariamente contida no eterno ciclo da espécie, e cuja mortalidade não é compensada por este último. O trabalho produz um mundo “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. (ARENDDT, 1991, p. 15).

Dessa forma, entende-se que o labor se liga às dimensões do corpo, da fadiga que permeia as atividades de reposição requisitadas na esfera doméstica, cotidianamente. Em outras palavras, a esfera do lar pressupõe antes de qualquer coisa, o laborar, sendo, portanto, considerada tradicionalmente uma instância feminina por excelência. O corpo da Caolha, preso ao espaço do lar, ocupa-se do ofício de lavadeira, deixa-se marcar pela necessidade de laborar. Por ser o corpo de uma mulher pobre, é moldado pela esfera infundável do labor: “Morava numa casa pequena, paga pelo filho único, operário numa oficina de alfaiate; ela lavava a roupa os hospitais e dava conta de todo o serviço da casa inclusive cozinha.” (ALMEIDA, 2000 [1903], p. 49).

Base sobre a qual se inscreve a dramaticidade da pobre mãe, suporte extenuado pelo labor – cuja necessidade de sobrevivência é extensiva ao filho, de compleição franzina – o corpo é, antes de qualquer coisa, passível de leituras diferenciadas, à luz de seu contexto social. Reflexo da sociedade, inseparável de processos biológicos, contudo, incapaz de se restringir a eles. Em síntese, “Ao corpo se aplicam sentimentos, discursos e práticas que estão na base de nossa vida social. Por sua vez, o corpo é emblemático de processos sociais.” (FERREIRA, 1994, p. 2). É claro que, não só de superfície simbólica, os corpos

são atravessados pelo social, histórico, ideológico. São as pessoas, e, numa leitura contemporânea, como nos estudos de Judith Butler, performam suas representações sociais. Congregam significação e sentido. “O corpo pode ser tomado como um suporte de signos, ou seja, suporte de qualquer fenômeno gerador de significação e sentido” (FERREIRA, 1994, p. 3).

3 UMA PRESENÇA INCÔMODA, MAS NECESSÁRIA: O CORPO NOS ESTUDOS FEMINISTAS

O presente artigo iniciou-se tendo como foco a trajetória de Julia Lopes de Almeida, prosseguiu com aspectos do conto *A Caolha*, e, a partir daí, estabeleceu o corpo como ponto central da narrativa, seja no aspecto da condição física que o caracteriza, seja nas aflições do ciclo de labor. Na crítica feminista, o corpo constitui importante ferramenta de reflexão. Para Xavier (2007), “A teoria feminista tem, portanto, grande interesse em trabalhar a questão do corpo, colocando-o, muitas vezes, no centro da ação política e produção teórica.” (XAVIER, 2007, p. 20). Se, por um lado, de fato os estudos feministas costumam contemplar as tensões do corpo feminino, por outro, tal demanda está longe de ser unânime, com teóricas divergindo sobre o *status* conferido a esse suporte simbólico da opressão. Não cabe aqui um aprofundamento nessas considerações, as quais constituiriam, sozinhas, um trabalho extenso; vale lembrar, porém, do pioneirismo de Simone de Beauvoir, quem, n *O Segundo Sexo* (2019 [1949]) ressalta a relação direta do corpo com a história das mulheres “A História da mulher – pelo fato de se encontrar ainda encerrada em suas funções de fêmea – depende muito mais que a do homem de seu destino fisiológico.” (BEAUVOIR, 2019 [1949] p. 385).

Grosz (2000) estabelece importantes reflexões sobre o lugar do corpo nos estudos feministas, iniciando sua explanação pelo conhecido binômio mente/corpo, mas que evoca outros binarismos que insistem em hierarquias, como ao considerar a mente superior à instância corporal. Segundo a teórica,

em linhas gerais, o pensamento filosófico ocidental padeceria de uma “Somatofobia”, cujo sintoma principal é a insistência do corpo como uma ameaça à superioridade da razão. Por extensão, o corpo associa-se ao feminino, enquanto a mente, ao masculino. Se o conto selecionado traz para o centro da cena a maternidade, a dimensão do corpo se torna ainda mais premente de ser levada em consideração.

Ao tomarmos o corpo como objeto de estudo, fica mais contundente a opressão patriarcal, compactuária do vínculo inseparável da mulher com sua biologia e, gerando, assim, restrições ao exercício de variados papéis sociais e econômicos. O pensamento misógino lançaria mão, nessa estratégia de opressão, de essencialismos, naturalismos e biologismos. No conto de Júlia Lopes de Almeida, o corpo é, sobretudo, “superfície de inscrição.” O narrador onisciente, visto de fora, escapa aos fluxos, às intersecções possibilitadas pela experiência. Ou seja, é um corpo-símbolo, emblema de certa condição física, corpo de mulher que se curva ao trabalho extenuante e às dinâmicas ambíguas da relação mãe-filho.

O pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais do que os homens. A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres (GROSZ, 2000, p. 68).

O pensamento de Grosz divide as teóricas feministas em três grupos quanto às visões que compartilham acerca da relevância do corpo como ferramenta de estudo. O terceiro grupo inclui nomes como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Judith Butler, Naomi Schor, Monique Wittig, entre outras. Em comum a essas teóricas, encontra-se a idéia de que o corpo é algo

crucial para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, mas não é visto como um mero objeto a-histórico, biologicamente dado, mas sim, revestido de cultura. Assim, tais teorias ressaltam o corpo vivido, o corpo representado, o qual assume formas específicas em culturas específicas. Segundo essas feições, esse corpo nunca é passivo, mas entrelaça-se “(...) a sistemas de significado, significação e representação e é constitutivo deles. Por um lado, é um corpo significante e significado; por outro é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas. “ (GROSZ, 2000, p. 77) Nessa categoria, destacam-se ainda o distanciamento de uma concepção de um corpo puro, pré-cultural, pré-social ou pré-linguístico, “um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder. (GROSZ, 2000, p. 77).

Os aspectos teóricos levantados anteriormente articulam-se com a existência de uma maternidade construída social, discursiva e politicamente. Condição biológica do corpo feminino, porém entrelaçada à história de opressão das mulheres e seu conseqüente confinamento à esfera do lar e dos cuidados com a prole.

4 A CONSTRUÇÃO DO IDEAL MATERNO

Nos escritos de Júlia Lopes de Almeida, percebemos a insistência de um ideal feminino, a despeito de elementos de crítica social. A maternidade é parte importante desse *constructo*, alicerçada sobre um lar e uma família igualmente idealizados. A razão dessa insistência deve-se, em grande parte, aos ideais do Positivismo de Augusto Comte, cuja filosofia impregnou os círculos intelectuais brasileiros no final do século XIX, influenciando o pensamento republicano. Zelando pela normatização dos costumes higiênicos e morais para alcance do progresso social, o Positivismo irá pregar um ideal feminino de dedicação, numa visão, no mínimo, ambígua. A mulher deve educar-se, a fim de educar os filhos e construir um lar de prosperidade para sua família. Além disso, a construção

social do ideal materno no ocidente advém da própria transformação dos conceitos e ideais de criança e família, transformação que se tem documentada desde o início, no século XVI, e que se arrastou lentamente pelos séculos. De reprodutora à responsável principal pela saúde da família, o papel da mulher como mãe assumiu uma configuração que perdura até os dias atuais. Assim, depositou-se no ideal da mãe perfeita a responsabilidade pela unidade familiar e pela garantia ao homem de maior disponibilidade para outras obrigações sociais: a mãe ideal conjugaria perfeitamente sexo, estabilidade conjugal e responsabilidade com os filhos. (TOURINHO, 2010).

Ainda no âmbito do corpo, é importante mencionar os pressupostos de um discurso que buscou inserir normas higiênicas no cotidiano da família. Segundo essa abordagem, as mulheres reduziram-se ao seu sexo, sempre frágil, doente ou indutor de doenças: um corpo em perigo, ou perigoso para o homem. Este movimento acelerou-se no século XVIII, levando à patologização da mulher. Por fim, seu corpo tornou-se objeto médico por excelência, alvo do poder/saber normativo da higiene. Encontrou-se, neste argumento, uma via para coação, já que a mulher era possuidora de um instinto materno, tornando-se a grande responsável por zelar pela saúde da família através do cumprimento das normas higiênicas. Presença constante em pesquisas sobre a maternidade, Badinter (1985) destaca, no processo de construção do ideal materno, uma espécie de mística, ou, em outras palavras, a solidificação de um papel religioso para as mães, responsáveis não só pelo corpo, como também pela alma de seus rebentos: “Tomou-se consciência de que a mãe não tem apenas uma função ‘animal’, competindo-lhe também o dever de formar um bom cristão” (BADINTER, 1985, p. 237). De acordo com esse pensamento, as dores da maternidade justificam-se plenamente. Ela reveste-se de um ideal gratificante. Cabem, nesse discurso, analogias entre a boa mãe e a boa religiosa, de quem se exige sacrifício e reclusão, para garantia do direito de ser considerada santa.

Desse corpo fadado a parir com dor, espera-se que seja também o guardião da intimidade do lar. Lembramos que, ao longo do século XIX, assiste-se à consolidação do capitalismo, incremento da vida urbana com novas alternativas de convivência social, nova mentalidade, reorganizadora das vivências familiares e domésticas (do tempo e das atividades femininas, da forma de se pensar o amor) (D'INCAO, 1997).

A nova ordem burguesa exige uma nova mulher, capaz de zelar por quatro paredes acolhedoras, educar os filhos, dedicar-se à família e à boa reputação. Casamentos se consolidam entre famílias burguesas como possibilidade de ascensão social. Capital simbólico, as mulheres, ajudam a manter a posição social do homem, sempre envolto em questões de trabalho, política, economia. Enquanto corpos se disciplinam, alinhando-se à esfera econômica, os sentimentos se afastam da pele, e recebem regras prescritas pelo amor romântico. O novo papel da mulher no espaço doméstico recebe o endosso dos discursos médico, educativo e da imprensa, na formulação das propostas “educativas”. Corpos femininos são docilizados e cerceados por uma vigilância permanente.

O projeto burguês alicerça-se sobre a dominação do corpo feminino (isso sem esquecer a ocupação da “alma”, ou seja, dos sentimentos, desejos, sonhos e visão de mundo): disciplinado, confinado entre as paredes do lar, movimentos limitados pela família. Nas palavras de Simone de Beauvoir, o aprendizado do mundo, nas meninas, passa pelo absoluto desconforto de perceber-se como o Outro, enquanto um universo de ilimitadas potencialidades se descortina diante dos meninos:

É uma estranha experiência, para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si, a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade. [...] A esfera a que pertence [a menina] é

cercada por todos os lados, limitada, dominada pelo universo masculino: por mais alto que se eleve, por mais longe que se aventure, haverá sempre um teto acima de sua cabeça, muitos lhe barrarão o caminho. (BEAUVOIR, 2019 [1949] p. 44).

5 A CAOLHA COMO IDEAL DA ABNEGAÇÃO MATERNA

Segundo Courtine (2013), o século XX teoricamente inventou o corpo. Para esse autor, em seu estudo apoiado pelo pensamento de Foucault, a Psicanálise teria sido a responsável por centralizar suas inquietações na instância do corpo. Mais precisamente, Freud e Breuer, nos *Estudos sobre a Histeria* (1895), conseguiram mostrar “(...) que dependia do inconsciente falar através do corpo.” (COURTINE, 2013, p. 13).

Todavia, é oportuno lembrar que, junto com todos os discursos sobre o corpo, sistematizados por Foucault em sua *História da Sexualidade*, a moral em vigor impede a eclosão desse corpo em sua dimensão material e sexual, enquanto registro de diversidade, subjetividade e liberdade: “Mas o momento de seu acontecimento [do corpo] teórico ainda não havia chegado, devido a um fundo moral repressor. Sempre houve muito esforço para silenciar o corpo nas rotinas escolares, familiares, militares.” (COURTINE, 2013, p. 14).

Do interior desse viés psicanalítico, entendemos que, a história de opressão do sexo feminino sempre correu paralela a um imaginário fortemente repressor, ditando os destinos das mulheres, impondo modelos externos idealizados, contribuindo para uma costumeira alienação desse mesmo corpo. Cornell (2019) sustenta que a leitura Lacaniana, de que a mulher não existe, pois não há significado fixo (base) para a mulher na ordem simbólica (sustentada pelo falo, pelo homem) e, por extensão, pelo pai, permitiria uma reconstrução desse imaginário, plena de potencial emancipador. Mesmo sem detalhamentos da tese lacaniana, vale destacar, do pensamento de Cornell, que

seria possível explicar o apagamento da diferença sexual dentro das representações culturais calcadas no modelo falocentrico. “A análise lacaniana começa com a construção simbólica da feminilidade, uma abordagem que nunca mescla as construções com as mulheres reais e, assim, nunca se baseia em nenhuma narrativa empírica da diferença sexual.” (CORNELL, 2018, p. 141).

É óbvio que existe uma disparidade entre o espaço das construções das vidas das mulheres – suas demandas, como casamento e maternidade – e nossas vidas reais, enquanto criaturas sexuadas. “As próprias construções simbólicas da mulher estão amarradas com as projeções da fantasia inconscientemente associadas com a fantasia psíquica de Mulher.” (CORNELL, 2018, p. 158).

À luz dos argumentos apresentados anteriormente, defende-se a ideia de que *A Caolha* apoia-se num ideal imaginário. Como apresentado no início do artigo, tal *constructo* é o máximo de ideal materno: a abnegação, a devoção sem limites, capaz de suportar uma vida de sofrimentos, conformando-se com o ferimento infringido pelo próprio filho. Outro traço desse imaginário é o da ambivalência de sentimentos que unem a criança a seus progenitores. Um misto de amor e ódio, aceitação e recusa. Além disso, a Caolha, excetuando-se uma única passagem de revolta contra o “filho ingrato” – e que se resolve, num gesto de zelo materno, com a doçura habitual, ao passar a roupa do rapaz, já na manhã seguinte – é marcada pela passividade.

Na visão de Beauvoir, a passividade caracteriza a mulher “feminina”, constituindo um traço que lhe é inculcado desde os primeiros anos: “Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. (BEAUVOIR, 2019 [1949] p. 24).

Relacionando-se à passividade, está a de aceitação irrestrita de um destino doméstico. Sendo a mãe, de acordo com o pensamento Beauvoiriano, seu duplo e uma outra, quando confiada aos cuidados de avós, tias, outras

mulheres, à menina dificilmente ocorre romper com a previsibilidade de seu destino. Professoras, matronas, amigas, irmãs mais velhas, cercam a futura mulher de cuidados e vigilância – o ponto mais cerceado, nesse projeto, é justamente o corpo e a sexualidade.

(...) escolhem para ela livros e jogos que a iniciem em seu destino, insuflam-lhe tesouros de sabedoria feminina, propõem-lhe virtudes femininas, ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da toailete, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas, das quais precisa cuidar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: “Endireite o corpo, não anda como uma pata.” Para ser graciosa, precisa reprimir seus movimentos espontâneos. (BEAUVOIR, 2019 [1949] p. 26).

Em suma, a própria convivência e o cuidado com/de outras mulheres garantem a repetição, geralmente de forma alienada, de um ideal, no qual o corpo feminino destina-se ao casamento e à maternidade. Assim, “Os valores de uma sociedade são por vezes tão imperiosos que têm um peso incalculável sobre os nossos desejos”. (BADINTER, 1985; p. 16)

Retomando o universo de *A Caolha*, é importante frisar que se trata de uma mãe solteira. Com o filho unicamente sob sua responsabilidade, ela arca com o peso da maternidade de forma integral. Deve suportar sozinha, inclusive, as conseqüências de sua condenação: ser duramente ferida pelas mãozinhas inocentes de seu único filho. E, após o triste acidente, continuar agüentando, calada, a carga de sofrimento causado pelo ostracismo social e pela repugnância de Antonico. A tudo, a pobre supera com a força inesgotável da abnegação materna.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concebermos o corpo como “superfície de inscrição”, dotado de uma dimensão simbólica, espaço emblemático de processos sociais, torna-se claro seu viés de construção. Dentro do histórico cerceamento do corpo feminino, cabe a dominação da sexualidade, palco de sensíveis cruzamentos – nela, o biológico torna-se a armadilha que essencializa o sexo feminino, prevendo um destino calcado pela concepção de uma família e pelos cuidados com os filhos. Com o conhecido binarismo mente e corpo, fundado na filosofia platônica, segundo a qual o corpo é o mero cárcere de uma alma sublime, um longo feixe de opostos é desenvolvido, cuja insistência no masculino como razão e no feminino como sentimento, emoção, parece arraigada na cultura ocidental. Cabe à crítica feminista a inglória tarefa de acatar o corpo. Esse mesmo corpo é atravessado pelos vieses de raça, classe e gênero. Acostumada a laborar, a Caolha distancia-se da lógica burguesa da passividade doméstica e aproxima-se de tantos corpos negros, desde sempre objetificados pelo trabalho forçado ou fruto da necessidade. Contudo, ainda assim afasta-se do preconceito advindo da cor de sua pele. Mulher branca, pobre, é alvo da rejeição imposta devido a sua condição física – a mesma capaz de causar profunda ojeriza no filho, ele mesmo, a despeito da compleição franzina, opressor masculino. Dessa forma, notam-se, a partir do conceito de Interseccionalidade, o cruzamento das opressões sofridas pela Caolha.

Mesmo temas como maternidade, de viés biológico (mas não esgotável a ele), surgem como prementes, uma vez que a história se pauta pela ocupação desse espaço, pelas mulheres. Todavia, é necessário frisar a construção social e política da maternidade, as estratégias e os discursos que prendem as mulheres à monotonia de uma trajetória única: casamento e maternidade. Não estudar a mulher, mas sim estudar *mulheres*, sujeitos inseridos num dado tempo histórico, *lócus* específico. O tema da maternidade, central no conto de Julia Lopes de Almeida, é, obviamente, uma extensão do tema corpo feminino. Nesse *continuum*, entra em cena todo um ideário materno, colado à manutenção da

família, garantindo a hegemonia do masculino. O contexto no qual Dona Júlia escreve é, justamente, marcado pela exacerbação desse ideal materno. Entra em cena, com tintas positivistas, a mulher perfeita: deve ser culta, a fim de ser a primeira mestra de sua prole, mas deve ser também o onipresente anjo do lar; é doçura e perdão, enquanto segue presa ao ciclo de labor, lutando, disposta a proteger os necessitados.

Dessa maneira, tal ideário se mistura à própria trajetória da escritora, que, além de mãe, participou da cena política brasileira de finais do século XIX e início do XX e pôde, uma entre outras poucas, ganhar dinheiro com sua pena, deixando uma obra extensa. Uma crítica social ambivalente, observada em outros títulos de Dona Júlia, marca presença no conto *A Caolha*. Além disso, a pobre lavadeira é mãe solteira e sustenta a si mesma e ao filho com o seu trabalho. Nesse sentido, o corpo da Caolha é duplamente superfície de inscrição: no traço físico que a caracteriza e no corpo esquelético, extenuado pelo labor. Por outro lado, a Caolha surge como modelo perfeito da abnegação materna. Tudo perdoa ao franzino Antonico – inclusive o maior dos crimes. Das mãozinhas inocentes do bebê, viera sua condenação: ele, num gesto descuidado com o garfo, furara-lhe o olho. Segredo guardado a vida toda pela mãe resignada, revelado por interferência da madrinha. O imaginário da mulher, distante das histórias das mulheres reais, permite que tal modelo, marcado por uma bondade quase sagrada, seja forte o suficiente para definir um traço fundamental da maternidade construída histórica, política, socialmente.

Por fim, lembramos que o esse corpo cuja sexualidade é tragada pelo patriarcado e ascensão da família burguesa é o ponto de partida da Psicanálise, na escuta das históricas, no final do século XIX. É Foucault quem destaca a proliferação dos discursos sobre o sexo, mas insiste numa moral de fundo ainda vitoriano. A esfera do imaginário sobre a mulher corre paralelo à sua história de opressão, sustenta dicotomias e as aprisiona na hierarquia dos gêneros e normas da heterossexualidade, em flagrante desacordo com as demandas das

mulheres reais, seres igualmente sexuados e movidos pelo desejo. Assim, ganha força, antes de uma figura verossímil da mulher, um papel de mulher – mãe abnegada – um ideal, um ser em estado de infinita resignação, capaz de ocultar a diversidade das mulheres de carne e osso, mas que reverbera em nosso imaginário acerca do que é ser mãe.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A Caolha. In: MORICONI, Italo. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais. Coord. Djamila Ribeiro).

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

BARBOSA, Almiro Rolmes; CAVALHEIRO, Edgard. *Obras-primas do conto brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CORNELL; Drucilla. O que é feminismo ético? In: BENHABIB, Seyla. *Debates feministas: um intercâmbio filosófico*. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edit. Unesp, 2018.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das Mulheres de Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

FERREIRA. O corpo sígnico. In: ALVES, PC.; MINAYO, MCS. (Orgs). *Saúde e doença: um olhar antropológico* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1994. Disponível: <http://books.scielo.org>. Acessado em 22/06/2020.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu* (14), p. 45, 2000. Disponível: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340> Acessado em 23/06/2020.

MESQUITA, Lucimara Grando; SACRAMENTO, Ozana Aparecida do; MAIA, Janaína Faria Cardoso. O amor incondicional no conto “A Caolha”, de Júlia Lopes de Almeida. *Miguilim. Revista Eletrônica do Netli*, v. 7, n. 1, p. 181. Crato: Universidade Regional do Cariri, 2018. Disponível: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/1530>. Acessado em 19/06/2020.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957, v. 12.

RIO, João do. Um lar de artistas. In: *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Raquel Teixeira de. O grotesco feminino em “A Caolha”, de Júlia Lopes de Almeida, e A menor mulher do mundo, de Clarice Lispector. *Revista Brasil*, 2016. Disponível: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/grotesco.html>. Acessado em 22/06/2020.

TOURINHO, Julia Gama. A mãe perfeita: idealização e realidade - Algumas reflexões sobre a maternidade. *IGT (Instituto de Gestalt-terapia e atendimento familiar) na Rede*, v. 3, n. 5, 2006. Disponível em: <https://www.igt.psc.br/ojs2/index.php/igtinarede/article/view/1710/2342>. Acessado em 22/06/2020.

WOOLF, Virginia. *Um Teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

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

Recebido em 28/06/2020.

Aceito em 07/12/2020.

CORPO DA MULHER, CORPO DO POEMA: METAMORFOSES DE LUIZA NETO JORGE

BODY OF THE WOMAN, BODY OF THE POEM: METAMORFOSES BY LUIZA NETO JORGE

Carolina Alves Ferreira Abreu ¹

RESUMO: Neste artigo proponho-me a discorrer acerca do corpo da mulher em relação ao corpo do poema “Metamorfose”, de Luiza Neto Jorge (2001), de modo que traço alguns aspectos teóricos essenciais para compreensão de como a humanidade tem visto e estabelecido estereótipos condicionantes femininos, tais como o silêncio dos corpos por Michele Perrot (2003), a problemática do pensamento dicotômico dos sexos discutido por Elizabeth Grosz (2000) e a retomada do saberes do corpo sob a realidade feminina trazidos por Donna Wilshire (1997). Proponho, ainda, a análise de “Metamorfose” dentro dos parâmetros propostos de ruptura com tal pensamento hegemônico, sobretudo no que se refere à perspectiva literária: a hora e a vez de uma mulher escrever sua história.

PALAVRAS-CHAVE: Luiza Neto Jorge; Metamorfose; Corpo da mulher; Corpo do poema; Poesia portuguesa.

ABSTRACT: My aim in this article is to discuss the body of the woman in relation to the body of the poem “Metamorfose”, by Luiza Neto Jorge (2001), so that I outline some essential theoretical aspects for understanding how humanity has seen and established female conditioning stereotypes, such as the silence of the bodies, proposed by Michele Perrot. The problem of the dichotomous thought of the sexes discussed by Elizabeth Grosz and the resumption of knowledge of the body under the female reality brought by Donna Wilshire. I also propose an analysis of the “Metamorphosis” within the proposed breaking parameters with such hegemonic thinking, especially with regard to the literary perspective: the time and time for a woman to write her story.

KEYWORDS: Luiza Neto Jorge; Metamorphosis; Body of the woman; Body of the poem; Portuguese poetry.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal do Amazonas – Brasil. Professora do Colégio Militar de Manaus – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5421-6400>. E-mail: deabreu.carol@hotmail.com.

1 DIÁLOGOS FEMINISTAS SOBRE O CORPO

Interessa-me percorrer, embora de modo breve, alguns trajetos teóricos a respeito do corpo, antes de chegar propriamente à crítica literária do poema da poetisa portuguesa Luiza Neto Jorge, intitulado “Metamorfose”. Começo por Michele Perrot (2003), na discussão sobre os silêncios dos corpos, a fim de que se possa entender a literatura escrita por mulheres com temática atrelada a sua condição tida como inferior em relação aos conhecimentos hegemônicos disseminados pelos homens, aqui definida por meio do corpo e de sua teorização.

Ao pensar a maneira pela qual a mulher foi subjugada na história da humanidade, é essencial discutir uma assertiva a respeito do silêncio feminino. Ele pesa, em primeira instância, sobre o corpo, restringindo-o ao lugar da reprodutividade. De outro modo, consolida-se “no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam nossas cidades” (PERROT, 2003, p. 13). O corpo feminino baseia-se como corpo exposto, “objeto do olhar e do desejo” (PERROT 2003, p. 13), mas permanece calado; não são as mulheres quem discorrem sobre, nem ao menos podem dizer algo.

Se o corpo medicalizado e assujeitado constituía-se pelos conhecimentos sobre este pela medicina, ou pela ideia de que sua função é a da reprodutividade, o discurso feminista opõe-se ao modo como tal corpo foi observado no decorrer da história, já que a medicina obstétrica adentrava um espaço de conhecimentos que antes a mulher parteira possuía, “dos quais era depositária, ela se encarregava dos cuidados do corpo, da saúde e da doença, do nascimento à morte” (PERROT, 2013, p. 22). Saberes esses vinculados à figura das feiticeiras e das bruxas do século XVII, na Europa, especialmente receada pelo poder (religioso e médico) dominante masculino da época.

Elizabeth Grosz (2000) dirá que existe “um ponto cego conceitual” (GROSZ, 2000, p.47) sobre a teorização do corpo, disseminado desde a filosofia tradicional até as perspectivas teóricas feministas, na qual discorre sobre a dicotomia de um pensamento que hierarquiza e classifica duas categorias de forma polarizada, sendo uma delas a mais privilegiada e a outra suprimida, subordinada. Tal proposta da teórica tem como intuito o rompimento entre o tratamento dado ao corpo e à mente sempre refletidos na maneira de recusa e de negação de um ser em detrimento de outro (o feminino), no seguinte caso. Grosz salienta, ainda, que o corpo, como conhecimento à margem dos saberes dominantes (mente/masculino), retém algumas nuances que pretendo discutir: redescobri-lo e retomá-lo em outras dimensões.

A teórica reitera que “o corpo foi visto como uma fonte de interferência e um perigo para as operações da razão” (GROSZ, 2000, p.52), buscando, a princípio, a relação entre o corpo e a filosofia. Discorre sobre a perspectiva grega, tendo como ponto o platonismo corpo (soma), em contra-argumento ao que o ser humano seria: incorpóreo (sema), visto que a materialidade pressuposta ao corpo é uma condição prisioneira à espiritualidade, vivenciada então pelos gregos:

Para Platão, era evidente que a razão devia comandar o corpo e as funções irracionais ou sensíveis da alma. Só uma espécie de hierarquia natural, uma relação auto-evidente entre dominador – dominado, torna possível a harmonia interna ao Estado, à família e ao indivíduo. Temos aqui uma das primeiras representações do corpo político (GROSZ, 2000, p. 52).

No pensamento aristotélico a maternidade constituída pela mãe era “um mero abrigo, um receptáculo ou uma guardiã do ser” (GROSZ, 2000, p. 52), de modo que existia a distinção da matéria em relação à forma, no sentido de que a mãe gerava o corpo apenas, ou seja, a “matéria sem forma, passiva, indefinida”

(GROSZ, 2000, p. 52), que alcançava na figura masculina, ou do pai, os atributos indispensáveis.

Na tradição cristã, retoma-se a dicotomia corpo e mente, mantendo sua separação e correlacionando ao que é mortal e imortal, sendo este último a qualidade da alma oriunda por Deus, em contraponto à carnalidade corrompida do que é mortal. Nas palavras de Grosz:

Enquanto o sujeito está vivo, a mente e o corpo formam a unidade indissolúvel, cujo melhor exemplo talvez seja a própria figura de Cristo. Cristo era um homem cuja alma, cuja imortalidade, deriva de Deus, mas cujo corpo e mortalidade são humanos. A alma viva é, de fato, uma parte do mundo e, acima de tudo, uma parte da natureza. No âmbito da doutrina cristã, o homem genérico existe como um ser que tem experiências, sofrimentos e paixões. Esta é a razão pela qual características morais foram atribuídas a várias desordens fisiológicas e pela qual os castigos e os prêmios à alma de alguém são administrados através de prazeres e punições corporais (GROSZ, 2000, p. 52).

A ideia cristã é retomada pela autora como uma condicionante nas relações do ocidente que permeiam a perspectiva do corpo em detrimento aos prazeres e às dores do mundo material. É por meio da experiência corpórea, ainda, que tais sentimentos são vivenciados, o que torna o corpo uma categoria hierarquicamente inferior à alma, já que ele a de perecer, e a alma, por sua vez, deve ser salva.

A ideia cartesiana, segundo Grosz, sobre a separação entre a alma e a natureza, dá seguimento ao dualismo, suposição de que haja duas esferas diferentes, porém, que se excluem ao mesmo tempo, tais como a mente e o corpo. Quando juntas, as duas possuem características e conceitos incompatíveis:

[...] distinguia dois tipos de substâncias: uma substância pensante (*res cogitans*, mente) e uma substância expandida (*res extensa*, corpo), e pela ideia do qual se acreditava que apenas a última podia ser considerada parte da natureza, governada por suas leis físicas e exigências ontológicas (GROSZ, 2000, p. 53).

O corpo, como categoria mecânica, trabalha em relação às leis da natureza; a alma, afastada desta, implica a retirada do sujeito da realidade pela qual este vive, o que o torna impessoal e equivalente à racionalidade e à objetividade. A conscientização de que o corpo feminino tem sido colocado, durante a história da humanidade, à categoria de opressão e/ou reclusão exige outras formas de saber diferentes das oficializadas.

A autora faz algumas observações. Aponta a forma nociva do pensamento baseado no dualismo, embora ressalte a cultura como aspecto importante na maneira de abordagem do corpo. Segundo ela, “o corpo não se opõe à cultura, um atavismo resistente de um passado natural; é ele próprio um produto cultural, o produto cultural” (GROSZ, 2000, p.84). Nesse viés, o corpo deve ser repensando como um lugar cujas formas se ampliam; não deve ser pensado como elemento gerado por forças políticas e teorias que o massificaram. Antes, o corpo deve agir como resistência diante de tais conhecimentos.

As perguntas de Grosz desembocam na maneira com que se pretende pensar, na literatura, o corpo feminino. Relacionar a poesia e o corpo como realidades intrínsecas requer refletir sobre o aspecto da arte enquanto elemento modificador, no sentido de ressignificar, e “insurrecto”, para usar as palavras de Luiza Neto Jorge, bem como implica analisar o aspecto corpóreo, tendo como base a experiência da mulher no campo artístico e social.

Donna Wilshire chama a atenção sobre a perspectiva nociva de ter de falar sobre “os dualismos hierárquicos” (WILSHIRE, 1997, p. 102) e toma como aspecto principal da sua teoria a re-imaginação do conhecimento tradicional,

fundamentado na Mente e na Razão, por meio da revisitação do mito, da imagem e do corpo feminino. Conforme salienta a teórica:

O que se segue é uma crítica à teoria ocidental tradicional do Conhecimento em um esquema para revisar esse modelo excludente ou apolíneo, transformando-o num modelo de campo ou matriz, que acolhe e respeita todas as formas de cognição humana, mesmo aquelas primordiais do saber de nossos ancestrais criadores do Mito, que considero essenciais para adquirir um amplo patrimônio de conhecimento (WILSHIRE, 1997, p. 101).

Wilshire, a princípio, retoma os saberes sobre o corpo feminino, e o contrapõe, na história da humanidade, ao Conhecimento, por meio do Mito (ambas as grafias em letra maiúscula, como sugere a autora), além de conceituá-los, tendo como os parâmetros tradicionais:

Mito: crença ou história infundada; lenda; falsa crença pertencendo ao passado obscuro, distante, supersticioso, fabricada, inventada, imaginária; uma suposição *não verificável* (certamente não considerada como Conhecimento).

Conhecimento: aquilo que é conhecido sobre a realidade e publicamente *verificável*, provável, estruturado objetivamente (como na matemática); fatos; informações; esclarecimentos, o que lança luz sobre um assunto; resultado do que *surge* da escuridão e da ignorância (circunstâncias inferiores) para a luz da verdade (1997, p. 102. Itálico da autora).

Atrelado às definições de Conhecimento e de Mito, Wilshire defende a existência desse “modelo de conhecimento” (WILSHIRE, 1997, p. 102) há pelo menos 2.500 anos, sintetizando na Grécia Antiga a figura de Apolo como o “deus da Razão” (WILSHIRE, 1997, p. 102), e tendo, ainda em tempos presentes, a Razão como uma categoria supervalorizada, “porque é elevada, mental, ordenada, moderada, controlada, objetiva – todos os fatos positivos, associados a ideias, a masculinidade e a Apolo -” (WILSHIRE, 1997, p. 102).

Não intento retomar o dualismo já recusado por Wilshire, contudo, penso ser importante reconhecer a forma na qual o corpo da mulher se estruturou à margem dos saberes dominantes sempre vinculados à razão e à mente do homem, a fim de apontar aspectos outrora não refletidos como experiência da vida, já que possuem modos distintos dos convencionalmente aceitos. É com esta intenção que Wilshire revisita a história.

De outro modo, tudo o que se opõe ao Conhecimento, o não saber, “é obviamente ignorância” (WILSHIRE, 1997, p. 102). O que a teórica propõe é a teorização dicotômica entre o corpo e a mente, delimitando à Grécia seu ponto de partida, para então mostrar a importância de agregar os valores outrora excludentes. Continua:

Aristóteles escreveu que o Conhecimento Racional é a mais alta conquista humana e, portanto, os homens (que, segundo ele, são mais “superiores” (Poética 1, 2:1254b) e “mais divinos” (De Generatione Animalium [G.A] II, 1: 732a) do que as mulheres, que ele descreve como “monstros”... desviadas do tipo “genérico humano” (G.A. II, 3:737a), “emocionais”, prisioneiras “passivas” de suas “funções corporais” e, em consequência, uma espécie inferior, mais próxima dos animais que os homens (WILSHIRE, 1997, p. 102, Grifos da autora).

O fundamento aristotélico citado reitera o dualismo hierárquico, no qual os opostos concentrados corpo/alma, feminino/masculino e razão/emoção se definem enquanto domínio de um sobre o outro: a Alma tem o domínio sobre o corpo, o Masculino sobre o feminino, a Razão sobre a emoção ; A Mente Pura (adjetivação apenas masculina), vinculada à Alma (divina), é elevada em relação a tudo o que existe e se experiencia na terra, ou seja, tem-se aqui um modelo masculino; em contrapartida, ao feminino, ser dotado de emoções e desempenho corpóreo, é impossibilitado de deter alguma espécie de racionalidade.

Proponho, com esse breve apanhado sobre o corpo/mulher, demonstrar as diversas maneiras pelas quais este não se modificou; de outra maneira, ressurgiu em outras estruturas, tendo como parâmetro um modelo de cultura masculino, baseado nos dualismos hierárquicos, “núcleo de nossas tradições filosóficas e científicas” (WILSHIRE, 1997, p. 104). Wilshire pontua duas razões pelas quais se torna árduo e dificultoso o rompimento com esta perspectiva. Primeiro, pelo fato de determinadas imagens (positivas ou negativas) estarem atreladas às vivências, desde a infância, como conceitos definidos de masculino e de feminino, e deste modo, “*as imagens associadas tornaram-se uma parte da nossa maneira de pensar*” (1997, p. 104. Itálico da autora). Segundo os “*juízos de valor sexistas são inerentes às próprias palavras que usamos*” (1997, p. 104. Itálico da autora), reiterando a necessidade de revisitação do pensamento tradicional, “unilateral e parcial” (1997, p. 104).

2 “O CORPO INSURRECTO”: DUAS FACES NA POESIA DE LUIZA NETO JORGE

Depois das explicações no primeiro tópico, a fim de que o leitor se norteie, entro no corpo delineado pela poesia de Luiza Neto Jorge, poetisa portuguesa que viveu no século XX, na efervescente ditadura salazarista. Esse é tema muito bem observado na poesia de Luiza, e daí o motivo principal de salientá-lo como um elemento perpassado por agentes históricos e sociais diante de um ambiente que, por um lado, é politicamente regulado, sob a hierarquia de gênero, tendo como parâmetro a imagem do corpo masculino, e que, de outro lado, expressa as formas de resistência da mulher àqueles agentes.

Na tentativa de sondar um trabalho sobre Luiza Neto Jorge ressalto, a princípio, Horácio Costa (2010): “Necessito dizer que estas linhas são escritas em boa-fé e que sei estar apenas à superfície dos sentidos da produção de uma das mais irredutíveis poetisas da língua poética portuguesa das últimas décadas?” (COSTA, 2010, p. 54). Respondo que sim, pois sua dimensão na poesia é pensar

toda uma realidade sob a qual sua obra sempre esteve construída, em “relações afetivas, sociais, políticas, questionando os discursos que se propagam” (SILVEIRA, 2010, p. 18), cuja textura poética faz-se em extrema preocupação com a criação da linguagem, que tem como intuito desconstruir os discursos abusivos de repressão.

Na poesia portuguesa, e mais especificamente os poetas da Poesia 61, atentavam a tal consideração formal como um lugar de poder contra o autoritarismo, sob o qual Pedro Serra (2010) discorre: “pela mão dos poetas, a língua portuguesa na década de 1960 é levada a um grau de tensão quase invisível. Um amplo e variado conjunto de dispositivos de intensidade que iluminavam obscuramente uma realidade intratável” (SERRA, 2010, p. 117).

Alilderson de Jesus (2010), no ensaio “Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge”, trata da perspectiva do corpo, para demonstrar perspectivas outras nas obras de Luiza: “Por essas e por outras razões, quando tento falar a partir do ‘corpo de Luiza Neto Jorge’, penso no quanto é importante e urgente não reduzir a poesia que dela nasce a um breve passeio pelo bosque dos desejos eróticos” (JESUS, 2010, p.60). À semelhança do crítico, diz-se que o corpo, na poética de Luiza, não se estabelece como elemento facilmente definido, muito menos enraizado nos desejos carnavais, mas se gera naquilo que se constitui em uma:

[...] fissura para que escoe a hipocrisia pudica, aniquilada por um despudor que se alimenta de sexo, tal como se alimenta de tudo que é vida, e que, por sua vez, engaveta o trânsito da alienação que percorremos como numa desavisada ida a um shopping center (JESUS, 2010, p.62).

Alilderson descreve o corpo na poesia de Luiza resignificando-o, de modo que o trato com a temática é, sobretudo, a formatação de uma poesia insurgente, a lapidar lugares e contextos ocultos, não ditos, de uma sociedade.

Isso me faz retomar aquilo que o corpo é, em palavras de Luiza: “Sendo com o seu ouro, aurífero, / o corpo é insurrecto. / Consume-se, combustível, no sexo, boca e recto” (JORGE, 2001, p. 79). A ideia de que o corpo é insurrecto e de que seu ouro, na simbologia tradicional, apresenta-se “como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal da perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 669), destaca a perfeição do saber que se tem do corpo e a liberdade de usá-lo. O corpo é aurífero, produz ouro, o conhecimento daquilo que ele é, mas, de outra forma, o corpo “consume-se”, destruído pelo fogo, pelo sexo, a fronteira que encarcera e invisibiliza a mulher.

É esse o viés que se pretende entender sobre a poética do corpo na obra de Luiza Neto Jorge, pois se o corpo é insurrecto, torna-se ele um agente consciente e transformador, e, no sentido mais delimitado do trabalho, um corpo de mulher que resiste às formas autoritaristas, repensando possibilidades tais quais as que Maria Odila da Silva Dias salienta: “outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DIAS, 1994, p. 374). Conhecer, para transgredir.

Que pode ser a poesia senão um corpo escrito e experienciado, corpo de mulher, diante de toda uma massificação na sua existência? Que pode a poesia senão retornar, conhecer um passado e um presente – tão obscuro – e ressignificá-los? Maior que a resistência do corpo, seu embate, sua luta. É nestes moldes que “Metamorfose”, transcrito abaixo, faz-me pensar este corpo escrito experienciado, sobretudo, acerca da história de Luiza, da minha, e das minhas leitoras, enquanto mulheres:

Quando a mulher
se transformou cabra
marés anuíram

ao ciclo recente
das águas
ah
as bombas
desceram em paraquedas
antes dos homens

Esta é a revolta
a metamorfose
onde
equinócios mecânicos
abortam os filhos

Cabra só cabra
espetta
nas pernas dos pagens
os cornos alucinantes
como para ergueres dos mortos
a necessidade da vida
antes
A mulher se transformou cabra
ritual de emigração
em resposta à raiz
constante das árvores
ao grande silêncio
empastado nas letras
de imprensa

Foi quando a mulher
se fez cabra
no compasso de fúria
contra a batuta
dos chefes de orquestra
que escorrem notas
dos gritos da música

Fez-se cabra
desatenta de origens
cabra com fardo de cio
no peso das tetas
cabra bem cabra
adoçando a fome
na flor dos cardos

(Quando a cabra
voltar mulher –
- ressurreição)
(JORGE, 2001, p. 64).

Começo a análise pelo título: ser metamorfose implica toda mudança de forma, de estrutura, um se transformar, transmutar-se durante os ciclos de vida de alguns seres vivos. A própria estrutura do poema reitera o ciclo da mulher que se transforma em cabra, e possivelmente a de voltar a ser mulher, e quem sabe este ciclo se repita constantemente, deixando a conjunção “quando” no início e no fim do poema como uma marca na construção do ciclo.

O silêncio exposto por Perrot (2000) no começo do artigo, no qual se dá primeiro no corpo, revela uma relação na análise de “Metamorfose”: a mulher reaparece enquanto cabra, animalizada, no sentido de romper com a condição de corpo assujeitado, tendo como intenção mostrar ao leitor que tal ruptura tem como finalidade criar espaços de reinvenção do mesmo. O corpo feminino, na análise do poema, atua em outras dimensões, e não mais no silêncio: agora é esclarecido e descrito como transformação, e principalmente proferido por uma escritora mulher.

A mulher metamorfoseada no poema remete-me à simbologia da imagem da cabra, em que: “seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 157) permeia todo o poema. Se a mulher do poema criou em sua existência a necessidade da mutação, é em cabra, com o significado atrelado ao condicionante liberdade e transgressão, que trato a seguinte análise. Penso na cabra tendo como enfoque o que propus ao pensar as ideias de Wilshire (1997) acerca da re-imaginação dos conhecimentos, tendo como aspecto significações relacionadas ao feminino: o tabu, o oculto, a ignorância.

“Quando a mulher / se transformou cabra”, retomou, revisitou as formas pelas quais foi qualificada como dicotômica (corpo/mente) e inferior a toda contrariedade à racionalidade. E se tal conceito a determina, o objetivo é decerto retomar a assertiva outrora tida como “ignorância” (WILSHIRE, 1997) e ressignificá-lo. Perceba o modo como o poema é escrito, como num ciclo, no

qual “marés anuíram / ao ciclo recente / das águas”, estando em evidência a natureza, as mudanças, as evoluções, todas mostradas na perspectiva; as águas como “ilimitadas e mortais, são o princípio e o fim de todas as coisas da terra” (CIRLOT, 2012, p. 62), um novo estar no mundo.

Há metamorfose, há um corpo, elementos à margem do conhecimento vigente e masculino. O fato de estar se transmutando corresponde a uma revolta: “Esta é a revolta / a metamorfose”. A revolta a desestruturar as forças, o caos a se instalar, “onde / equinócios mecânicos / abortam os filhos”. Na estrofe “Cabra só cabra/ espeta/ nas pernas dos pagens/ os cornos alucinantes/ como para ergueres dos mortos/ a necessidade da vida/ antes” o que se percebe é o movimento da cabra a espetar as pernas dos pagens (sic). Trago o significado de pagens (sic) como os homens que prestavam serviço à nobreza, e sendo cuidadores das mulheres, aqui retomo o cercear da mobilidade, ou mesmo da liberdade que não detinham em ir e vir. Cabra, mas mulher, para a ordem estabelecida, “espeta / nas pernas dos pagens / os cornos alucinantes”, e novamente o enfrentamento, a luta no sentido simbólico e concreto no poema, pois o que há é “a necessidade da vida / antes”.

Mais uma vez traz à tona resquícios da natureza e do corpo, na estrofe “A mulher se transformou cabra/ ritual de emigração/ em resposta à raiz/ constante das árvores/ ao grande silêncio/ empastado nas letras/ de imprensa”. É repetido o fato de a mulher ter sido transformada em cabra e ter na metamorfose uma espécie de “ritual de emigração”. Novamente a mutabilidade, evidenciada na perspectiva de Wilshire como o tabu, o feminino, instâncias à espreita. Nas duas estrofes seguintes repete-se a transformação: “no compasso da fúria / contra a batuta / dos chefes de orquestra”, o ciclo constante, agora, do enfrentamento com os chefes, marcados pelo gênero masculino. Perceba a forma como é cíclica e repetida a ênfase no formato metamorfose, esta animalização com a qual a mulher define-se no poema, bem como pelo confronto, a revolta, a metamorfose.

Na penúltima estrofe, a figura da cabra mostra-se novamente fincada ao tabu com a presença da sexualização da mulher: “cabra com fardo de cio”, porém, ainda há a árdua vida que se percebe em específicos vocábulos, como o peso, a fome, e a ênfase no verso “cabra bem cabra”, selando, assim, a crueza pela qual se estabelece a mulher cabra. A forma como supre a fome, “na flor dos cardos”, reitera e formata a possível ressurreição na próxima estrofe. Com a forma cessada, se é que se pode dizer que foi cessada, termina-se o ciclo de cabra: “(Quando a cabra / voltar mulher - / - ressurreição).

Retomo algumas palavras de Elizabeth Grosz sobre o fato de o corpo, visto como interferência nas relações das razões, e daí o “ponto cego conceitual” já mencionado pela autora, estar associado ao feminino. A dicotomia do pensamento, no qual mantém um ser hierarquizado (masculino) em relação ao outro (feminino), é revista, pondo em experiência a cíclica relação do corpo feminino transformando-se em cabra, e novamente em mulher, no fim do poema. O fato de Grosz teorizar sobre o corpo na história enquanto instância oprimida requer uma releitura que foge dos condicionantes daquilo que deve ser um corpo feminino, caracterizado no poema por ser desatento de suas origens, num “fardo de cio / no peso das tetas”, lugares onde a marca de uma mulher é deferida e ressignificada.

Bem semelhante a tal estrutura teorizada por Grosz, Wilshire traz o contraponto entre Mito e Conhecimento já percorridos durante o texto, no qual os vocábulos relacionados ao imaginário feminino e à natureza são retomados como uma forma de “re-imaginação” de tais elementos muito bem evidenciados no poema “Metamorfose”, tais como: mulher (feminino) cabra (feminino/natureza), marés (feminino/natureza), metamorfose (feminino/natureza), vida (feminino/natureza), árvores (feminino/natureza), cio (feminino/natureza), tetas (feminino/natureza), flor dos cardos (feminino/natureza), ressurreição (feminino). Perceba que todas as palavras apresentadas têm relação com a primeira a aparecer, mulher, na qual encerra

seu ciclo com a ressurreição, também feminina, que por sua vez, relaciona-se com os vocábulos de cunho associados à natureza, tido antes como detrimento ao Conhecimento (masculino).

Compreendo o processo do poema como um autoconhecimento da mulher que precisa se reler, recondicionar-se diante de uma existência estruturalmente opressora, e não vê outra razão senão a de se animalizar, metamorfoseando-se. O ciclo em que está se ambientando enquanto cabra é o ciclo que toda mulher acaba por fazer em algum momento da sua vida, ou a desconstrução, tão em voga, e voltando, como se numa ressurreição pudesse concretamente dizer: agora sou eu, uma mulher. Se há ressurreição, há morte. E esta morte penso como uma reinvenção de si. Necessária.

A ação é de resistir não necessariamente a uma tirania, mas a todo um fio de poder difundido sobre o aspecto da figura da mulher, de um lado; de outro, conforme palavras de Diogo Vaz Pinto: “uma resistência a qualquer ortodoxia cultural que pretenda colocá-la num pedestal ou enquadrá-la num sistema de valores inócuo ou predefinido, segundo certas regras consideradas aceitáveis ou próprias da «boa poesia»” (PINTO, 200-?). A poesia é seu elemento de resistência e de retomada de uma nova perspectiva da e pela palavra, figurada na “revolta / a metamorfose”, descrita no decorrer do poema apresentado, o que deixa compreensível a formatação do poema longe da palavra objetiva, já que esta requer mais detalhes, saindo do comum e entrando numa profundidade de sentidos e de simbologias.

A escolha da análise do poema “Metamorfose”, presente no livro Poesia 1960-1989, foi importante para a análise crítica literária, que acredito tratar sobre questões abordadas durante a pesquisa de fator essencial acerca dos conhecimentos tão fundamentados em uma ideia androcêntrica. Mais que isso, o poema cria um sentimento de resignificação do itinerário da mulher na

humanidade, em meio ao turbulento e sombrio século XX, quando a transforma no animal cabra, Cito António Ramos Rosa:

Na intensa corrosão de tudo, na imensa ruína do mundo, que pode ser a poesia senão uma sublevação excessiva, violenta, irreduzível? Só assim, sem mistificação nem mentira, ela poderá responder à opressão sistemática, à redução do espaço ou à sua inversão, à incoerência das perspectivas (ROSA, 1987, p. 130).

Foram empregados os fundamentos da teoria feminista, cuja proposta trata do rompimento com a hegemonia do pensamento hegemônico entre a relação do corpo e as demais categorias que o excluem, quando ambos são relacionados, daí a dificuldade em teorizar o corpo, abordado por Grozs (2000). Embora aponte a dificuldade em abordar a teoria precisamente, a teórica mostra a consciência de quão à margem o corpo foi estigmatizado na história, mas também a importância da ação do corpo enquanto agente ao resistir ao seu silenciamento, cunhado por Perrot (2003). No poema, o silêncio não se faz, há um tom cíclico constante, que soa como a metamorfose e o seu trajeto descrito nos versos.

Ao analisar o poema de Luiza Neto Jorge, percebo uma crítica à formulação ocidental referente aos modos de pensar e falar sobre o corpo feminino. Ao trazer à tona a mulher em um corpo animal caracterizado pela cabra, ao descrever seus cornos e suas tetas, Luiza Neto Jorge (2001) revisa os modelos excludentes mencionados por Wilshire (1997), e propõe, assim como a própria teórica, o respeito a todas as formas de constituição de conhecimentos da humanidade já vistas.

Com a proposta de um objeto corpóreo do poema apresentado ora como mulher, ora como cabra, a metamorfose, a formatação cíclica já comentada, faço a relação novamente com as imagens do corpo feminino em relação ao Mito apresentado por Wilshire, como se estivesse direcionado aos saberes ancestrais

e por isso ao feminino, longe da Razão ou do Conhecimento. O resgate dos vocábulos femininos, da ruptura com as estruturas de gênero consolidadas pela sociedade portuguesa salazarista do século XX dentre os anos 50, 60 e 70 presentes no verso: “no compasso de fúria/ contra a batuta/ dos chefes de orquestra”, revela novamente a revisitação do compromisso com o feminino.

O poema apresenta, ainda, a escrita de uma autora mulher, na qual ela reinventa poeticamente a dominação a que tem sido vitimada, e, assim, denuncia e rompe ou revela o desejo de ruptura de tal situação. A perspectiva evidenciada no poema constitui-se de uma maneira política ao condicionar a escrita do poema como artifício de empoderamento, resistência, denúncia, todos tão evidentes na poesia de Luiza, elevando-a à categoria poética insurgente, na qual a ocupação do corpo não se restringe à mera erotização, ultrapassa tal conceito em sua crítica literária. Passa, então, a utilizá-lo como elemento de insubordinação tanto às estruturas consolidadas de Portugal, quanto ao mundo ocidental, proporcionando ao leitor um momento de fratura: o corpo é levado, assim como a palavra, à experimentação, como é o caso de transformar uma mulher em cabra, e depois ressuscitá-la mulher.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 26^a ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.

COSTA, Horácio. Luiza Neto Jorge: o poema. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes* – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Niterói: Editora Eduff, 2010.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados. Cadernos Pagu*. Tradução de Cecília Holtermann, n.14. Campinas, 2000.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença. *Revista Estudos Feministas*, v.2, n.2, 1994.

JESUS, Alilderson Cardoso de. Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

JORGE. Luiza Neto. *Poesia 1960 -1989*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MARTELO. Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. MARTINS, Floriano (Org.). *Corpo insurrecto e outros poemas*. São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PINTO, Diogo Vaz. *Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência* (Portugal), 200-?. Disponível em: <http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>. Acesso em: 25 jul. 2016.

ROSA, António Ramos. *Incisões oblíquas*. Lisboa: Editora Caminho, 1987.

SERRA, Pedro. Materiais em transe e estilo tardio em Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. 20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1997.

Recebido em 16/07/2020.

Aceito em 04/12/2020.

LITERATURA, AUTORITARISMO E CORPO DAS MULHERES: A DITADURA BRASILEIRA ATRAVÉS DOS ROMANCES DE HELONEIDA STUDART

LITERATURE, AUTHORITARIANISM AND WOMEN'S BODIES: THE BRAZILIAN DICTATORSHIP THROUGH THE NOVELS OF HELONEIDA STUDART

Alessia Di Eugenio¹

RESUMO: O corpo das mulheres, em épocas de autoritarismo, é um dos mais expostos ao disciplinamento e à pretensão de controle. Apesar disso, na época da ditadura militar brasileira, um grande número de mulheres participou de lutas, movimentos e organizações clandestinas, mas o monopólio da presença e da fala masculina e a tendência à vitimização das mulheres, sempre representadas como incapazes de pensamento político autônomo e como corpos indefesos, contribuíram à invisibilização dessa história e memória. Dois romances escolhidos de Heloneida Studart, *O pardal é um pássaro azul* (1975) e *O torturador em Romaria* (1986), representam uma precoce ruptura desse silêncio de ponto de vista de mulheres na literatura e, coerentemente com o percurso de vida e militância da autora, testemunham a urgência representada, naqueles anos, pelo tema da visibilização do poder do corpo da mulher e dos abusos e torturas sobre os corpos. Uma perspectiva que ajuda, hoje, a construção de uma memória feminina sobre esse período de autoritarismo da história brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: autoritarismo; ditadura; corpo; mulheres; literatura.

ABSTRACT: The body of women, in times of authoritarianism, is one of the most exposed to discipline and the claim to control. Despite this, at the time of the Brazilian military dictatorship, a large number of women participated in clandestine struggles, movements and organizations, but the monopoly of male presence and speech and the tendency to victimize women, always represented as incapable of autonomous political thought and as defenseless bodies, contributed to the invisibility of this history and memory. Two novels chosen by Heloneida

¹ Doutra em Estudos Literários, Literatura e Estudos Culturais pela Università di Bologna – Itália. Bolsista do Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne da Università di Bologna – Itália. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-5648-2438>. E-mail: alessia.dieugenio2@unibo.it.

Studart, *O pardal é um pássaro azul* (1975) and *O torturador em Romaria* (1986), represent an early break of this silence from the point of view of women in literature and, consistent with the author's life and militancy, testify to the urgency represented, in those years, by the theme of the visibility of the power of the woman's body and the abuses and tortures over the bodies. A perspective that helps, today, the construction of a female memory about this period of authoritarianism in Brazilian history.

KEYWORDS: authoritarianism; dictatorship; body; women; literature.

1 INTRODUÇÃO: AUTORITARISMO E CORPO DAS MULHERES

Em épocas de autoritarismo e colonialismo, o corpo e os comportamentos se tornam os objetivos privilegiados do controle e da repressão. Todavia, alguns corpos são sempre mais expostos ao disciplinamento e à pretensão de controle do que outros. É o caso dos corpos das mulheres. Uma ampla bibliografia feminista e pós-colonialista enfrenta esse tema, mostrando que os corpos das mulheres foram, desde sempre, em regimes patriarcais e autoritários, as apostas de conflitos de poder entre os homens: a referência obrigatória é, sem dúvida, o texto de Gayatri C. Spivak, *Can the subalterns speak?* (1988) que explicita bem essa convergência de interesses. Analisando a antiga prática do *Sati* na Índia colonial (a tradição das viúvas indianas de imolar-se e queimar-se vivas sobre o corpo do marido falecido), Spivak mostra que a voz das mulheres e o pensamento delas sobre essa prática desaparece completamente. Apenas aos homens competem afirmar a própria razão sobre o correto “uso” do corpo daquelas mulheres: os colonialistas ingleses defendiam a abolição dessa prática em nome de uma suposta defesa da liberdade das mulheres e para afirmar o próprio ponto de vista ocidental contra as tradições locais, e os homens indianos defendiam essa prática em nome da tradição local e contra o colonialismo opressor. Nos dois casos estava em jogo o controle do corpo das mulheres pelos homens e estava ausente a fala e o ponto de vista das mulheres sobre o próprio corpo.

De forma semelhante, hoje, mesmo quando as mulheres constroem discursos sobre as próprias práticas e liberdades, assistimos às tentativas de

incorporá-los, manipulá-los e ressignificá-los de forma conservadora. É o caso, por exemplo, do que foi chamado de “pinkwashing” (apropriar-se dos discursos feministas e LGBTQ+ de emancipação para criar uma imagem democrática de governos que, nesse modo, pretendem esconder as próprias ações autoritárias e coloniais) ou de quem incorpora esses discursos para alimentar propagandas políticas nacionalistas e/ou islamofóbicas. Nicola Perugini e Neve Gordon, no texto *The human right to dominate* (2015), abordam a questão mais geral das contradições do uso dos discursos de defesa de direitos em alguns contextos específicos e citam um caso dessa recente apropriação: a francesa Marin Le Pen que defende os direitos das mulheres em relação ao seu corpo numa campanha contra os muçulmanos. Embora essa discussão política tenha começado vários anos atrás no âmbito feminista, sob a forma de uma crítica ao feminismo branco e ocidental que reproduz formas de paternalismo e colonialismo cultural contra as mulheres e os homens não-ocidentais, agora parece ultrapassar o espaço feminista e se tornar um “cavalo de batalha” de grupos conservadores e reacionários que promoveram desde sempre um certo discurso de inferioridade – e até de ódio – da mulher. Para nomear essa estranha interseção e enquadrar a sua lógica econômico-política até surgiu o novo termo de “Femonacionalismo”, cunhado pela professora Sara R. Farris no recente livro *In the name of women’s rights. The rise of femonationalism* (2017). Analisando três países europeus (Países Baixos, França e Itália) e os programas políticos específicos de três partidos (o *Partij voor de Vrijheid* dos Países Baixos, o *Front National* da França e a *Lega Nord* da Itália), a autora mostra como e por que se configurou essa forma de instrumentalização e essa mudança de perspectivas e discursos. Esse uso dos discursos da liberdade e dos direitos das mulheres é revelador porque mostra que a luta para afirmar que “nosso corpo nos pertence” – segundo o *slogan* caro aos movimentos dos anos de 1970 – acaba sendo desligada do radical impulso feminista de transformação da sociedade no sentido democrático, de emancipação e igualdade. Novamente, como na época

colonial de que falava Spivak, sobre o corpo das mulheres são consumidas batalhas de poder e de controle que esquecem o desafio transformador da sociedade que o feminismo colocou.

Nesse sentido, no Brasil, como na maioria dos outros países da América do Sul, uma parte importante do caminho feminista de emancipação das mulheres em relação ao próprio corpo e às próprias escolhas foi traçado nos anos sombrios da ditadura militar em que o disciplinamento dos corpos se manifestou de forma ainda mais raivosa e persecutória. De fato, o feminismo brasileiro surgiu como feminismo de esquerda (SARTI, 2001) – muitos grupos feministas brasileiros estavam articulados às diversas organizações de influência marxista, clandestinas à época, e influenciados pelos processos das revoluções cubana, russa e chinesa –, comprometido com as lutas pelas liberdades democráticas e pela anistia (MORAES, 2003). E a participação das mulheres na luta contra a ditadura foi realmente ampla, como mostra Marcelo Ridenti a partir dos dados coletados pelo *Projeto Brasil: Nunca Mais*. Ele levantou o perfil de 7.367 pessoas que foram processadas pela Justiça Militar: 88% eram homens e 12%, mulheres. Na Guerrilha do Araguaia (ocorrida entre 1972 a 1975 no sul do Pará), 17% dos 70 guerrilheiros que desapareceram eram mulheres (RIDENTI, 1990)². Percentuais relevantes se comparadas com os atuais percentuais de participação das mulheres na vida política institucional brasileira. Todavia, apesar desses dados e dessas considerações, apenas entre o fim dos anos 90 e os anos 2000 surgiram as primeiras contribuições (textos de depoimentos e congressos)³ para atestar a participação das mulheres e, sobretudo, a especificidade das suas condições e experiências de luta. Por

² Provavelmente havia muito mais do que 17% de mulheres nos movimentos clandestinos, se considerarmos as redes de apoio à luta armada (casas de esconderijo, apoio médico e de enfermagem, doação de recursos, redes de transmissão de informações etc.).

³ Por exemplo o livro pioneiro de Costa et al. *Memórias das mulheres do exílio* (1980) que tornou acessíveis, pela primeira vez, depoimentos de mulheres exiladas ou um dos primeiros eventos acadêmicos sobre a ditadura que foi organizado na UNICAMP em 1996 e teve uma mesa sobre a participação das mulheres na resistência.

exemplo, Maria Amélia de Almeida Teles, autora da *Breve história do Feminismo no Brasil* (1999), mulher que militou por 27 anos no PCB e foi torturada durante os anos da ditadura, escreveu para descrever a condição das mulheres na luta armada e a dupla batalha que tiveram de enfrentar, contra a ordem política vigente, e contra o machismo dos seus companheiros, que sentiram “tanto pela superproteção, como pela subestimação de sua capacidade física e intelectual” (TELES, 1999, p. 70).

Essa subestimação tomou também a forma de uma constante vitimização das mulheres, mesmo, ou sobretudo, quando elas assumiram conscientemente e plenamente a escolha de abraçar uma luta política e de se expor à repressão. Adriana Cavarero, no livro *Orrorismo. Ovvero della violenza sull'inerte* (2007), mostra bem esse aspecto escrevendo sobre o fenômeno das bombistas suicidas palestinas. Cavarero afirma que essas mulheres são consideradas apenas como vítimas de uma manipulação de homens violentos que, aproveitando-se do papel subordinado das mulheres na sociedade islâmica, conseguem usá-la como peões.

De fato, mais do que a arma deflagrada, em primeiro plano é o corpo e, mais precisamente, um corpo feminino que uma tradição milenar, não importa se no Oriente ou no Ocidente, sempre considerou estranho à esfera masculina da violência e historicamente destinado a sofrê-la em invés de perpetrá-lo. A isto deve-se acrescentar a dificuldade já relatada, em relação a um imaginário que pensa a mulher como corpo que dá vida ao invés de pensá-la como um corpo que a vida tira. A imagem é sem dúvida anômala e desconcertante. (CAVARERO, 2007, p. 136, tradução própria).⁴

⁴ Texto original em italiano: “Più che l’arma deflagrata, a venire in primo piano è infatti il corpo stesso e, più precisamente, un corpo femminile che una tradizione millenaria, non importa se in Oriente o in Occidente, ha da sempre reputato estraneo alla sfera maschile della violenza e storicamente destinato a subirla piuttosto che a perpetrarla. A ciò va aggiunta la difficoltà già segnalata, rispetto a un immaginario che pensa la donna come corpo che dà la vita di pensarla invece come corpo che la vita toglie. Il quadro è, senza dubbio, anomalo e sconcertante”.

No Brasil, a invisibilização da experiência das mulheres na luta contra a ditadura, além de ser ligada ao monopólio do discurso dos homens, passa também por essa dificuldade de imaginar os seus corpos como autônomos, rebeldes e ativos politicamente, desvalorizando a sua responsabilidade ética e o seu protagonismo.

2 CORPOS E AUTORITARISMO NOS ROMANCES DE HELONEIDA STUDART

Nesse complexo caminho de visibilização do passado e da experiência específica dos corpos femininos na luta contra a ditadura militar brasileira entra, com um papel fundamental, a literatura, porque permitiu reescrever histórias e levantar narrações do ponto de vista de mulheres que viveram na época da ditadura ou experimentaram a sua sombria herança através das suas famílias e da sociedade. O recente texto de Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), propõe uma periodização de publicações sobre o tema da ditadura e permite-nos afirmar que há uma emergência de vozes femininas nos últimos vinte anos em que foram publicados vários textos escritos por mulheres, muitas vezes tendo as mulheres como protagonistas (é o caso de autoras como Maria Pilla, Maria Valéria Rezende, Adriana Lisboa, Luciana Hidalgo, Paloma Vidal, Liniane Haag Brum, Beatriz Bracher, Beatriz Leal entre outras). Antes dos anos 2000 poucas foram as exceções: *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles (1973), *Tropical sol da Liberdade* de Ana Maria Machado (1988) e alguns romances, que queremos discutir, da jornalista, política e escritora Heloneida Studart. Os seus textos mostram a relevância que teve a questão do corpo da mulher, numa época ainda muito próxima aos anos de chumbo. Em particular, analisaremos dois romances da autora que fazem parte da denominada “trilogia da tortura”: *O pardal é um pássaro azul* (1975) e *O torturador em romaria* (1986).

Heloneida Studart, depois de ter deixado Fortaleza e ter se mudado para o Rio de Janeiro para estudar, publica em 1949 o seu primeiro romance, encorajada por Rachel de Queiroz. Desde então, nunca parou de escrever (ensaio, romances, artigos). Tornou-se jornalista e sindicalista e em 1969 foi presa pelos militares por algumas semanas. Em 1974, a convite da editora Vozes, publica um pequeno escrito, intitulado *Mulher, objeto de cama e mesa*, que se torna imediatamente uma referência importante para o movimento feminista e chegou à 27ª edição com 300.000 cópias vendidas (CUNHA, 2008). O livro, de apenas 53 páginas, é composto de pequenos textos, breves narrações, *slogans* provocativos em forma de colagens e ilustrações. O tema do corpo emerge potentemente: a mulher é considerada apenas uma “rainha do lar” que “espera a volta do caçador” (STUDART, 1974, p. 10), ou apenas mãe sem corpo – “A mãe é aquele bloco informe e sem face, para o qual ninguém olha; ele não assinala nada, não significa nada e apenas tem a função de manter, sustentar, realçar e glorificar a estátua definitiva - o filho” (STUDART, 1974, p. 17) –, ou apenas corpo nu mostrado “exatamente como a propaganda do detergente ou do bolo pré-fabricado” (STUDART, 1974, p. 28). Esse texto, saído na época da ditadura, questionava a sociedade patriarcal, o confinamento das mulheres em casa e a falta de possibilidade de emancipação econômica e intelectual mas não abordava questões diretamente referidas à autoridade militar. Não foi censurado. Um ano depois dessa publicação, em 1975, Studart foi enviada como redatora na revista *Manchete* para fazer a cobertura do Congresso Internacional da Mulher no México, com Rose Marie Muraro, Branca Moreira Alves e Moema Toscano. Na volta, juntas, fundaram o primeiro centro dedicado à mulher no Brasil: o *Centro da Mulher Brasileira* (CMB) (CUNHA, 2008).

A experiência de detenção e controle da época da ditadura e o seu percurso vanguardista no feminismo daqueles anos reforçaram a importância da luta pela liberdade das escolhas e do corpo da mulher. De fato, nos seus textos dedicados à época da ditadura não emerge apenas uma perspectiva

ligada prioritariamente ao tema da memória, da herança e da justiça, com personagens que lembram de épocas passadas e interrogam as lembranças e as feridas (como na maioria dos textos escritos bem mais tarde, a partir dos anos 2000, e com distância dos eventos narrados) mas prepotentemente o tema do corpo, do moralismo, da autoridade sobre o corpo e da tortura. As personagens não lembram e não contam porém vivem, agem, sofrem e refletem na contemporaneidade do autoritarismo. É através dessa perspectiva que emerge uma outra maneira de construir a memória de uma época e cumprir os vazios da história.

O romance *O pardal é um pássaro azul* foi publicado em 1975, no final dos anos de chumbo; a ditadura militar aparece de forma alegórica. A narrativa conta a história da menina Marina, nascida numa rica e potente família do Nordeste fundada sobre a autoridade matriarcal e austera da avó Menina. Na casa, de fato, moram apenas mulheres desiludidas e feridas da vida: quem havia ousado desobedecer a autoridade (por querer ser livre, por ter experimentado os desejos do corpo numa cultura conservadora e intolerante), tinha desaparecido, trancada num convento. Ao longo da história, Marina se apaixona pelo primo João (num relacionamento nunca realizado e sempre obstaculizado), e com ele descobre a realidade das injustiças sociais entre ricos e pobres – “[...] os pobres pagam por tudo. Não se compra uma joia, um carro último tipo, não se adquire passagem para a Europa, que eles não recebam a conta” (STUDART, 1975, p. 14) –, desenvolvendo uma consciência crítica da própria situação. João será a vítima da transfigurada representação da repressão do governo e da polícia: ele será preso, torturado (e morrerá na prisão), por ter escrito numa parede que “a liberdade é um pássaro azul”. A libertação e emancipação de Marina (chamada Calunginha por João) será acompanhada por essa constatação do progressivo controle e aniquilamento do corpo pelo poder e da perda do amado por causa da repressão de ideias e liberdades e culminará com a doação e cancelamento de todo o patrimônio da

família, depois da morte da avó e depois de Marina ter se tornado a herdeira da casa. Nesse texto, provavelmente influenciado pela militância da autora no PCB dos anos anteriores, ainda se percebe um grande otimismo em relação à possibilidade revolucionária de derrota do regime autoritário: “Como você vê, todos os pesadelos acabam por morrer, Calunguinha” (STUDART, 1975, p. 139).

O sucessivo romance, *O torturador em Romaria*, escrito por Studart depois de um outro romance inspirado pela triste história da sua amiga Zuzu Angel (*O estandarte da agonia*, 1981), é publicado em 1986, um ano depois do fim da ditadura e depois da lei de anistia. Esse texto abandona qualquer construção alegórica e se refere explicitamente à ditadura, contando a história de vida de um militar torturador de profissão (“executor de ordens”), e deixando que ele fale em primeira pessoa. Abandonado recém-nascido pela mãe no Rio de Janeiro, obcecado pela sua busca e crescido, frustrado, com uma mulher que odeia, Carmélio mostra uma natural predisposição (“vocação profunda”) à violência que o conduz a trabalhar para o major Fernando, machista, cínico e cruel militar que lhe repete, constantemente, que ninguém nunca será punido e que a ditadura durará a vida inteira. A sua frieza em torturar, e nos acontecimentos da própria vida, parecem sugerir a existência de um verdadeiro “pacto com o demônio”, até quando a história de Carmélio muda. Ao chegar ao Ceará para “um trabalho” (assassinar um homem, Célio), conhece Dourinha e se apaixona perdidamente. Dourinha é porém apaixonada pelo homem que Carmélio matará (embora perceba a sua inocência). Essa convergência, e vários encontros feitos nesta viagem, serão a causa do começo de profundas crises existenciais e físicas (alucinações, fantasmas, vômito, pesadelos em que aparecem várias vítimas das suas torturas). A reviravolta final será descobrir, pela boca de Dourinha, que é ela a mulher responsável pela desordem política pela qual Célio, inocente, foi morto (ninguém no Nordeste teria suspeitado do fato de que atrás de uma mulher poderia esconder-se uma ativista rebelde com consciência política própria) e que ela entendeu, desde o

começo, as intenções homicidas de Carmélio. O desvelamento final do papel de Dourinha, da sua força de mulher que luta, e das responsabilidades assustadoras de Carmélio, produzem uma complexa e completa transformação do olhar sobre a violência e sobre a masculinidade que era apresentada como transbordante em todas as narrações de torturas e abusos descritos até então: Carmélio o torturador, nas palavras de Studart, começa a se tornar vítima.

Nestes dois romances, predominam os temas do corpo torturado, da violência, do olhar e do poder-corpo feminino em contextos autoritários. Se no primeiro romance a tortura aparece no fundo da história de empoderamento e rebelião de Marina, no segundo ganha plena visibilidade. Carmélio, ao longo do romance, descreve técnicas de torturas, métodos adotados, histórias de diferentes formas de resistências de torturados em relação à específica pena infligida, lembranças dos terríveis acontecimentos ocorridos na sua casa de detenção e tortura em Petrópolis (referência provável à “Casa da Morte”), rotinas adotadas para livrar-se dos corpos. Essas frias reconstruções se entrelaçam com o tema da sexualidade. Carmélio descreve, desde o começo, os seus diversos relacionamentos sexuais e mostra a própria sexualidade voraz, destacada e dominante na mesma maneira com que descreve as torturas sexuais, explicitando esse compromisso: ele afirma que a própria força sexual depende do seu trabalho, da exaltação de ter entre as mãos alguém absolutamente indefeso, alguém que possa ser destruído, em pedaços, e lentamente. De fato, não faltam as descrições de tratamentos reservados às mulheres usando as suas condições específicas (gravidez, maternidade, menstruação etc.). Um exemplo citado no texto é a constante ameaça de enfiar uma anaconda na vagina das prisioneiras grávidas para torturá-las também psicologicamente, segundo aquela ideia de dupla punição que tantas mulheres testemunhas contaram:

Havia um desprezo por parte deles. Junto com a ideologia, vinha essa humilhação pelo fato de ser mulher, como se a gente estivesse extrapolando nosso papel de mulher. O tom era de ‘por que você não está em casa, ao invés de estar aqui? Por que você perde tempo com coisas que não lhe dizem respeito?’. Era como se você merecesse ser torturada porque estava fazendo o que não devia ter feito. (Depoimento de Yara Spadini, que trabalhava como assistente social quando foi presa em 1971, em São Paulo, MERLINO, 2010, p. 96).

De fato, a tortura e as violências aplicadas às mulheres mostram sempre uma caracterização sexual que reitera uma organização social em que as relações entre homens e mulheres subjazem a relações de poder em que a sexualidade representa o campo de manobra estratégico fundamental (LOTTO, 2011, p. 6). Na tortura, a sexualidade se torna novamente, de acordo com Lotto que cita Lea Melandri “[...] aquela cena originária em que o diferente, o outro, o inimigo é constituído pelo outro sexo, pelo corpo feminino” (LOTTO, 2011, p. 6, tradução própria)⁵.

Não é por acaso, então, que Studart constrói uma narração em que, no final, esse papel de torturador e estuprador é completamente aniquilado pela força de atração e afirmação do corpo, aparentemente dócil, frágil e ingênuo de Dourinha. O torturador se torna vítima e a suposta vítima, uma hábil e forte conspiradora. Essa ruptura do paradigma da vitimização analisado por Cavarero une os dois romances: a presença-força do corpo livre, ativo e rebelde dessas mulheres, Dourinha e Marina, desenha, escreve e *destrói* completamente as figuras-símbolo do autoritarismo e controle que, desde o começo dos romances, são apresentadas (a avó Menina e Carmélio).

3 STUDART E A ESCOLHA DA LITERATURA

⁵ Texto original em italiano: “[...] quella scena originaria dove il diverso, l’altro, il nemico è costituito dall’altro sesso, dal corpo femminile”.

Esses textos de Studart são absolutamente vanguardistas no sentido de colocar, a partir do ponto de vista de uma mulher, a ferocidade da violência corporal e figuras-símbolo femininas de oposição a essa violência, num momento histórico (o dos anos setenta e oitenta) em que a denúncia das experiências de torturas era feita, principalmente, por homens e a participação das mulheres nessa luta era ainda totalmente invisibilizada. Esse vazio e esquecimento de vozes é também uma linguagem que, ainda hoje, é preciso decifrar. Em *Formen des Vergessens*, Aleida Assmann (2016) analisa as práticas do esquecer e afirma que o esquecer é a modalidade fundamental da vida humana e social; o lembrar, ao contrário, implica um esforço, uma rebelião, um veto contra o tempo e o rumo das coisas (ASSMANN, 2019, p. 39). O caso de Studart mostra que esse esforço-rebelião foi realizado precocemente, em relação a outras mulheres, porque ligado à sua importante participação na luta feminista daqueles anos pela afirmação da liberdade e do poder dos corpos. A escrita, nesse caso, funciona como denúncia do autoritarismo da ditadura e, ao mesmo tempo, como reivindicação da emancipação da mulher e da afirmação de um possível espaço político do seu corpo na esfera pública. Esses dois aspectos não devem ser desligados, de acordo com o desafio transformador feminista da sociedade.

Studart escolhe a literatura como espaço de narração de tantas histórias anônimas, de uma Marina e Dourinha qualquer, corpos rebeldes femininos que conduziram as suas pequenas lutas, não como vítimas, mas como protagonistas ativas, conscientes da dificuldade de afirmação do protagonismo feminino. Através da dimensão ficcional, como analisa Eurídice Figueiredo, “é possível entrever nas dobras das histórias os interditos” (FIGUEIREDO, 2017, pp. 43-44) e recriar o que está atrás das vidas individuais, o ambiente do autoritarismo e do sofrimento, a humilhação vivida pelas pessoas, aspectos que são sempre dificilmente comunicáveis sem o envolvimento emocional da narração. Através da literatura, Studart apresenta a fisicalidade dos corpos de Marina e Dourinha

– como são os seus corpos, os seus hábitos, os lugares em que nasceram e em que se movem –, a percepção dos corpos – como aparecem aos outros, como são percebidos pelos olhares do narrador e/ou das personagens que os descrevem – e como mudam, se liberam e se revelam, além da aparente percepção inicial. De fato, a restituição das dinâmicas de evolução da percepção, da emancipação, afirmação e do desvelamento do poder dos corpos é a prerrogativa reservada à narração literária: ver os corpos em evolução e perceber os mecanismos dessa transformação.

Também, essa escolha ficcional tenta abordar o complexo tema da tortura dos corpos. Falar de tortura implica uma denúncia contra um dos mais terríveis abusos possíveis – não apenas a humilhação/punição do corpo-existência, mas a destruição da representação do mundo e da personalidade da vítima (SCARRY, 1985) – que há o duplice objetivo de denunciar o horror (passado) e impedir que seja repetido (no futuro). Portanto, falar de tortura implica em primeiro lugar a construção de uma *visibilização* dessa violência (passada). Lembramos que a tortura de que falamos é diferente do suplício e das formas de agonia que se praticavam na época moderna. Nos anos da ditadura, a tortura era praticada secretamente e não declaradamente e, por isso, nunca teve um reconhecimento oficial e uma *visibilidade* oficial (antes dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade) – durante a ditadura brasileira os torturadores praticaram de forma clandestina a tortura para que, oficialmente, não desrespeitassem as convenções internacionais de Genebra –, ao contrário no suplício é fundamental a exposição pública do calvário do condenado para tornar visível a todos a presença desencadeante do soberano e a punição, como mostra Michel Foucault em *Sorveillance e punir* falando de Damiens. Apenas aparentemente a tortura é mais direcionada à confissão do que ao castigo. Na verdade, como o suplício, mostra uma evidente vontade de intimidação, vingança, e punição que no caso das mulheres, como vimos, é reforçada. Afirma Adriana Lotto:

Que o objetivo da tortura não seja o de obter informações o percebem, por exemplo, as mulheres torturadas pelos *repubblichini* e nazistas: “submeteu-me a choques elétricos de leve entidade, porque eu falasse o que eu não sabia”; “Não me deram nem o tempo de falar, que me aplicaram aos polegares das mãos os fios da máquina a 230 w e continuara a torturar-me por mais de uma hora, sem poder dizer nada – tanto porque não sabia nada do que eles me perguntavam como porque os choques eram tão fortes que me impediam de falar” [...]. (LOTTO, 2011, p. 2, tradução própria).⁶

Por tal razão, também na narração das torturas feita por Carmélio permanece aquela componente de espetacularização que também no desaparecimento dos suplícios, ou seja, no segredo com que as torturas são cometidas, “repropõe a função simbólica e cerimonial de afirmação e exibição de poder, a tal ponto de proteger o carrasco de qualquer envolvimento ético” (LOTTO, 2011, p. 3, tradução própria)⁷. De fato, no caso brasileiro a tortura foi sem dúvida um projeto de morte para redesenhar e disciplinar a sociedade brasileira a partir do medo e da intimidação.

Em segundo lugar, falar de tortura obriga a confrontar-se com a construção da memória dessa tortura (pelo futuro). E, nesse sentido, escreve Jaime Ginzburg em *Crítica em tempos de violência* (2012):

Como então pode um escritor, ao mesmo tempo, impedir que os fatos sejam esquecidos, para alertar as gerações seguintes, e evitar o enfrentamento da experiência terrível do reencontro com o extremo

⁶ Texto original em italiano: “Che scopo della tortura non sia procurarsi informazioni lo capiscono, ad esempio, le donne torturate da repubblichini e nazisti: “Mi sottopose a delle scosse elettriche di lieve entità, perché dicessi ciò che non sapevo”; “Non mi si dette neppure il tempo di parlare, che mi applicarono ai pollici delle mani i fili della macchina a 230 w e continuarono a torturarmi per più di un’ora, senza poter dire nulla – sia perché non sapevo niente di quello che mi chiedevano sia perché le scosse erano così forti che mi impedivano di parlare [...]”.

⁷ Texto original m italiano: “pur nella sparizione dei supplizi, cioè nella segretezza con cui vengono messi in atto, ripropone la funzione simbolica e cerimoniale di affermazione ed esibizione del potere, tale da mettere al riparo il carnefice da ogni coinvolgimento etico.”

da dor? Como conciliar o empenho da memória com a resistência ao horror? (GINZBURG, 2012, p. 474).

As escolhas e as experiências da escritora entram inevitavelmente nessas perguntas. Studart nunca declarou de ter sido torturada naquelas semanas de prisão, mas isso não é suficiente para decretar que não aconteceu ou para afirmar que ela não foi igualmente vítima, em muitas outras formas, da pressão do poder militar. Certamente constatamos uma grande determinação na escolha e capacidade de introduzir o tema da tortura tão precocemente: muitas vítimas precisam de um longo período de silêncio para sedar o trauma antes de conseguir contá-lo, como explica bem a jornalista Miriam Leitão que foi presa e torturada na época da ditadura e conseguiu falar e escrever um romance sobre o período apenas em 2014. Interessante é o fato de que o ponto de vista adotado no segundo romance de Studart – em que a tortura se torna um tema aprofundado, mostrado em maneira direta e macabra num claro desafio de visibilidade e denúncia – não é o bem mais complexo da vítima, que fala em primeira pessoa dos próprios traumas, mas o de um torturador. Essa escolha mostra a provável constatação da imensa dificuldade de deixar falar uma personagem-vítima de experiências encarnadas de tortura, na mesma maneira detalhada e descritiva que usa no texto do ponto de vista do torturador. Também, na época em que foram escritos os dois livros, a geração de escritores de que Studart fazia parte ainda não tinha se confrontado com a triste constatação da negação/minimização da tortura que ocorreu no curso dos anos sucessivos, até o nosso presente:

A dificuldade de escrever sobre a tortura no Brasil está em saber que entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deve ser eliminada. Muitos não têm interesse na tomada de posicionamento. (GINZBURG, 2012, p. 476).

De qualquer forma, o tema da transmissão transgeracional da memória da tortura representa um importante desafio também para uma escritora que escreveu logo depois dos eventos narrados, que nunca falou declaradamente de experiências de tortura pessoais e que quer contar uma parte daquela repressão que experimentou sob outras formas. Por isso, a escolha de narrar a tragédia dos corpos do ponto de vista imaginário de um torturador permite desviar o grande problema da fala memorial e pessoal da autor-vítima em relação à sua experiência corporal – como afirma Aleida Assmann, é o corpo o ponto de partida para a construção de futuras memórias, na medida em que os processos de recordações são tanto físicos (ancorados em maneira somática) quanto mentais (construídos em maneira neuronal). (ASSMANN, 2002) – e de encarar, de forma bem mais direta, a questão do abuso do poder e da depravação da autoridade. Em lugar da centralidade do espaço experiencial da vítima, é apresentado o desmascaramento do que está atrás do poder autoritário. De fato, de acordo com Elaine Scarry no texto *The body in pain* (1985), a vista do espetáculo do sofrimento do ponto de vista dos torturadores é a melhor e mais convincente representação do poder que eles representam. Talvez, o ponto de vista de um torturador tenha aparecido mais descritível para representar a imagem da monstruosidade do poder do que o das vítimas, com a sua imensa, volumosa e íntima experiência da *dor*. À pergunta – o que pode a literatura, representando os corpos em relação a vivências autoritárias? – talvez tenha sentido responder considerando os pontos de vista escolhidos na narração pela autora em relação às suas experiências pessoais da/na ditadura. Tendo vivido nos anos do autoritarismo militar, essa literatura não pode ser uma reconstrução imaginária que concerne a elaboração de uma pós-memória (como no caso de tantos romances publicados nos últimos anos por jovens mulheres) ou que se constrói completamente na fantasia e na distância experiencial dos eventos, mas uma escrita que, de alguma forma, tem a ver com as experiências absorvidas pelo corpo da autora. O de Heloneida Studart

certamente experimentou os limites impostos pelo regime, a luta das mulheres contra essa imposição e também a dor de quem foi presa e de quem pertence a uma geração que conheceu tantas histórias de torturas e desaparecimentos. Todos estes aspectos são encarnados pelas personagens femininas criadas, Marina e Dourinha. Sem querer estabelecer uma relação necessária e obrigada entre vivências pessoais dos autores e a narração, nesse caso constatamos os reflexos inevitáveis das experiências pessoais de Studart nas escolhas dos pontos de vista narrativos sobre um tema tão relevante e tão denso de implicações pessoais.

Coerentemente com o seu percurso de vida e militância, os romances de Studart testemunham a urgência representada, naqueles anos, pelos temas da visibilização do poder dos corpos das mulheres e do abuso autoritário sobre os corpos (em particular os das mulheres). E, lidos hoje – no “pós” ditadura e na época da luta pela memória – esses textos são ressignificados representando uma parte do caminho de construção da memória feminina dessas lutas. A constituição de práticas de memória feminina, como explica Michel Perrot, é necessária porque a memória, como forma de relação com o tempo e o espaço, é profundamente sexuada e produto da história, imbricada nas relações masculinas/femininas reais (PERROT, 1989). E hoje, mais do que nunca, precisamos redescobrir e divulgar mais esses textos literários que escolheram narrar a resistência dos corpos a partir dos pontos de vistas que permaneceram por tanto tempo desvalorizados.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Ricordare*. Forme e mutamenti della memoria culturale. Bologna: Il Mulino, 2002.

ASSMANN, Aleida.. *Sette modi di ricordare*. Bologna: Il Mulino, 2019.

CAVARERO, Adriana. *Orrorismo. Ovvero della violenza sull'inerme*. Milano: Feltrinelli, 2007.

CUNHA, Cecilia. Uma escritora feminista: fragmentos de uma vida. *Revista Estudos Feministas*, v. 16. Florianópolis 2008.

FARRIS, R. Sara. *In the name of women's rights. The rise of femonationalism*. Durham: Duke University Press, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2017.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de Violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GORDON, Neve e PERUGINI, Nicola. *The human right to dominate*. Oxford University Press, 2015.

LOTTO, Adriana. Note su *La sofferenza del corpo* di Elaine Scarry. *DEP rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, v. 16, 2011.

MERLINO, Tatiana. *Direito à memória e à verdade: Luta substantivo feminino*. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Feminismo, Movimento de Mulheres e a (re)construção da democracia em três países da América Latina*. Primeira Versão, v. 21, 2003.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, v. 9, p. 9-18. São Paulo, ANPUH 1989.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social*, v. 2, p. 113-128. São Paulo, USP 1990.

SARTI, Cynthia Anderson, *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro*. *Cadernos Pagu*, v. 16, p. 31-48. Campinas, Unicamp 2001.

SCARRY, Elaine. *The body in pain. The Making and Unmaking of the world*. Oxford University Press, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the subaltern speak?*, London: Macmillan, 1988.

STUDART, Heloneida. *Mulher, objeto de cama e mesa*, Petrópolis; Editora Vozes, 1974.

STUDART, Heloneida. *O pardal é um pássaro azul*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

STUDART, Heloneida. *O torturador em Romaria*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do Feminismo no Brasil*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

Recebido em 13/07/2020.

Aceito em 07/12/2020.

ENTRE A REINVENÇÃO DO PASSADO E O POSSÍVEL FUTURO: O FEMININO EM TRÂNSITO EM *HIBISCO ROXO*, DE CHIMAMANDA ADICHIE, E EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

BETWEEN THE REINVENTION OF THE PAST AND THE POSSIBLE FUTURE: THE FEMININE IN TRANSIT IN CHIMAMANDA ADICHIE (*HIBISCO ROXO*) AND IN CLARICE LISPECTOR (*A HORA DA ESTRELA*)

Luana Silva Borges¹

RESUMO: Neste texto, de veia ensaística, fecundam-se alguns corpos femininos e seus enredos: a autora que lhes escreve se entrelaça, num campo interpretativo acerca das subjetividades fronteiriças, a duas protagonistas da lavra romanesca da brasileira Clarice Lispector e da nigeriana Chimamanda Adichie. O objetivo é compreender, a partir da teoria do Romance e dos Estudos Feministas, a constituição das seguintes personagens: Kambili, protagonista da obra *Hibisco roxo*, de Adichie; e Macabéa, heroína de *A hora da estrela*, de Lispector. Observou-se, a partir da análise destas actantes, que a “escrita de si” – teorizada por Margareth Rago – faz-se presente na constituição dos romances em questão. Pela análise comparativa entre Kambili e Macabéa, concluiu-se que ambas vivem em um presente marcado por “coisas de não”; marcado pela luta por se fazer existir em uma sociedade que lhes interdita a vida. Sendo assim, deslocadas subjetivamente em um “hoje” que não lhes é favorável, elas têm de procurar ressignificá-lo: no caso de Kambili, a (re)existência se faz a partir de uma atualização e de uma vivificação de sua ancestralidade; já Macabéa, desprovida deste passado ancestral, busca-se na invenção esperançosa de um futuro. O ensaio dedica-se, pois, à compreensão destes deslocamentos entre passado e futuro que, no plano ficcional, são garantidores subversivos às personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de si; Clarice Lispector; Macabéa; Chimamanda Adichie; Kambili.

ABSTRACT: In this essay, with an essayistic streak, some feminine bodies and their plots dialogue: the author who writes them intertwines, in an interpretive field about borderline

¹ Mestra em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Goiás – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1602-6048>. E-mail: lusilvaborges@gmail.com.

subjectivities, to two protagonists of the novelistic work of the Brazilian Clarice Lispector and the Nigerian Chimamanda Adichie. The objective is to understand, based on the theory of Romance and Feminist Studies, the constitution of the following characters: Kambili, protagonist of Adichie's *Purple Hibiscus*; and Macabéa, heroine of *The Hour of the Star*, by Lispector. It was observed, from the analysis of these actors, that the "Self-writing" - theorized by Margareth Rago - is present in the constitution of both novels. From the comparative analysis between Kambili and Macabéa, it was concluded that both live in a present marked by "things of no"; marked by the struggle to make itself exist in a society that forbids their lives. Thus, subjectively displaced in a "today" that is not favorable to them, they have to try to reframe it: in the case of Kambili, the (re) existence is made from an update and a vivification of her ancestry; already Macabéa, deprived of this ancestral past, seeks for the hopeful invention of a future. The essay is dedicated, therefore, to the understanding of these shifts between past and future, which, in the fictional plane, are subversive guarantors to the characters.

KEYWORDS: Self-writing; Clarice Lispector; Macabéa; Chimamanda Adichie; Kambili.

1 INTRODUÇÃO (OU DO ROMANCE DEVORADO)

Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, é aquela que vive no "antes" da morte. -- Eu também --. Kambili, protagonista de *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie, é aquela que teve de se buscar no "fora do muro" porque, se não o fizesse, a opressão a levaria à finitude. -- Eu também --. Mas, possivelmente, a minha morte e a minha tortura sejam diferentes do que representam, no campo simbólico, a morte e a tortura dessas personagens.

Talvez eu tenha morrido menos, porque não sou migrante nordestina e pobre, como Macabéa, nem nigeriana negra marcada pelo pai torturador, como Kambili: pois meu corpo jamais fora massacrado pelo racismo, pelo etnocentrismo de classe² ou pela xenofobia. Sim. Eu morri menos, embora (não sei lhes explicar) tenha morrido algumas vezes. Desse modo, como apresentação deste ensaio, talvez haja uma pergunta primeira que deva ser considerada: por que recorro a mim, corpo feminino com uma vivência específica - assumindo o risco de incorrer em um "erro" referente aos padrões da escrita científica -, ao ler as personagens desses dois romances?

² Termo de Pierre Bourdieu do qual se apropriou Jesús Martín-Barbero, na obra *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*.

Em primeiro lugar, vamos a uma explicação de ordem teórica – explicação quase “clássica” à qual os leitores contumazes de teoria do romance já devem estar acostumados. Recorrer “a si mesma” quando se lê uma obra romanesca aplica-se ao funcionamento do próprio romance enquanto gênero. É Walter Benjamin (1994) quem irá explicar: este autor irá dizer que uma das diferenças centrais entre o romance e as formas narrativas anteriores a ele – vindas da oralidade – é que, enquanto essas últimas primavam por uma audição coletiva própria ao tempo do trabalho artesanal, a forma romanesca não dispensa uma leitura solitária – própria ao individualismo de uma ética burguesa em ascensão. E assim a leitora do gênero, apartada do convívio coletivo, nutre um interesse ardente à história romanesca – ela a devora, transformando-a em “coisa sua” (BENJAMIN, 1994, p. 213).

Percebam: as narrativas orais se caracterizam por narradores marcados por uma distância que lhes confere autoridade. Bakhtin (2010) argumenta que esses gêneros declamatórios – à maneira da narrativa épica – almejam dar aos ouvintes uma sensação de atitude exemplar, isto é, fornecem heróis que induzem a uma sensação de história coletiva a ser lembrada, de lições a se seguir:

O herói está todo ali, do começo ao fim; ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. (...) Seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre ele: seu meio (sua coletividade), seu cantor, seus ouvintes (BAKHTIN, 2010, p. 423).

O mesmo não ocorre ao romance. Ao lê-lo, ninguém quer retomar um conteúdo moralizante ou uma lição. Ao devorá-lo com avidez, ninguém imagina que irá se deparar com uma atitude heroica “desesperadamente pronta” de personagens que estão “todas ali”. Ao contrário, sabemos que vamos conhecer seres fictícios que têm angústias, erros e incertezas tão reais quanto as nossas. Desta feita, pela errância mesmo das actantes, queremos compreender não o

exemplo, mas “o sentido da vida” em sua agonia. Sabemos que a personagem irá morrer – ou no sentido figurado, com o fim do romance; ou no sentido do “concreto ficcional” propriamente dito, pois não raro as protagonistas se deparam com a morte “verdadeira”, como é o caso de Macabéa. Para Benjamin, são dessas questões que se alimenta “o interesse absorvente” dos leitores:

O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1994, p. 214).

A leitura de um romance se caracteriza por operar, pois, essa chama: esta absoluta redução de distâncias entre leitores e personagens. É por isso que, ao ler *Hibisco roxo* e *A hora da estrela*, passo por mim mesma e, em uma espécie de “escrita de mim”, avizinho o meu destino às protagonistas, chego a vê-las, aquecendo-me ou me entristecendo diante de suas lutas e de suas mortes simbólicas.

É necessário ponderar que o intento deste texto é analisar a constituição das personagens Kambili, de Chimamanda Adichie, e Macabéa, de Clarice Lispector, a partir da seguinte lógica: 1) Ambas são abusadas e cindidas na vida presente – o cotidiano de Kambili é marcado pela absoluta ausência de liberdade ante o pai torturador e ante a mudez da mãe violentada; já a vida de Macabéa é feita de *coisas de não* (demissão, término, ofensas, abandono, traição, engano e, por fim, a morte); 2) Diante da impossibilidade do presente, Kambili reinventa-se a partir do passado, da ancestralidade e da busca pelo avô; 3) Já Macabéa, a partir da promessa de uma cartomante (Madama Carlota), vê-se com direito à esperança, reinventando – nem que seja apenas imaginativamente, pois ela irá morrer após ouvir as predições da cartomancia – o seu solitário presente a partir do futuro.

Para analisar este jogo temporal nas narrativas, será acionado Homi Bhabha no sentido de se compreender as fronteiras destas existências insurgentes, constituídas no limiar de um presente que, diante de tantas impossibilidades existenciais, só pode ser sustentado psiquicamente se houver a *atualização do pretérito* ou a *fabulação inventiva de um porvir*. Trata-se do presente fronteiro: atravessado pelo fluxo incessante dessas marcas temporais. No mais, Macabéa e Kambili serão lidas de acordo com as prerrogativas da “escrita de si” que, para Margareth Rago (2013), vão muito além de um discurso autocentrado.

2 A INVENÇÃO DE UM POVO (OU DA LITERATURA INSURGENTE)

Margareth Rago entende que a “escrita de si” – atitude ética estudada por Michel Foucault – não busca “uma revelação do que se oculta na consciência culpada”, não visa “a decifração de um eu supostamente alojado no coração”, nem uma “autovalorização heroica” (RAGO, 2011, p.2). Essa escrita, no uso que Rago faz dela, não é um fechamento narcísico: ao contrário, ela quer questionar “a força e os modos da linguagem estabelecida social e culturalmente, linguagem que tem o masculino branco como referência e norma” (RAGO, 2011, p.2).

Nesse sentido, é uma escrita que se abre à construção de uma narrativa contra- hegemônica. E o que isso significa? Entendamos: Chimamanda Adichie e Clarice Lispector escrevem os destinos de mulheres como Kambili e Macabéa numa sociedade marcada pela heteronomia, ou seja, pela condição de as mulheres serem “para o outro” e não para “si mesmas”.

Marilena Chauí (1985) explica que a heteronomia é estruturante do patriarcado, fazendo com que somente possamos ser consideradas “dignas de respeito” se conseguirmos orientar nossas subjetividades em prol de filhos, de maridos ou de pais: o respeito advém apenas se formos mães exclusivamente

amorosas, dedicadas esposas, viúvas eternamente inconsoláveis ou filhas boazinhas. E é evidente que, na lógica do patriarcado, essa forma peculiar de construção da subjetividade feminina é geradora de uma culpa inexorável ao nosso ser: afinal, como “acertar” se o “senhor da vontade” está *fora*, não nos pertence? Como “acertar” se tentam nos impedir de aviarmos nossa particular existência, de *sermos* enfim, a partir de nossa própria medida?

É válido salientar que, obviamente, a alteridade é importante para a construção da própria imagem do sujeito, uma vez que o indivíduo é desconhecido de si para si mesmo. A própria Marilena Chauí ressalta que *alter* é condição *sine qua non* de existência: “ser para o outro, evidentemente, é uma forma de ser que se realiza para todos, pois o que somos para nós está intimamente articulado ao que somos para os outros” (CHAUÍ, 1985, p. 48). Contudo, a filósofa explica que a outridade não determina dependência desde que as redes de relações engendrem reciprocidade e reconhecimento: “desde que a forma primordial que nos define como sujeitos não nos defina originariamente *para os outros*, mas *para nós com os outros*” (CHAUÍ, 1985, p.48).

Em *Hibisco roxo*, o funcionamento da heteronomia é evidente. Kambili é uma adolescente que vem de uma família rica de Enugu, na Nigéria. Com apenas 15 anos, a garota tenta sobreviver em uma realidade dominada pelo fanatismo religioso do católico Eugene, seu pai. Rico industrial e empresário de comunicações, Eugene nega a religião tradicional e a língua *igbo* de seus ancestrais, nega o próprio pai – Papa-Nnukwu – e rege sua família com autoritarismo: disciplina rígida de horários; ausência de lazeres tidos por ele como levianos (como música e televisão); vestimentas controladas (Kambili não usa calças nem roupas confortáveis); um absoluto silêncio e uma mudez desconcertante (a mãe de Kambili não fala, apenas sussurra).

Há ainda um andar manco desta matriarca: um caminhar quase torto após tantas agressões, pois Eugene também tortura, a cada ato que considera desobediente, filhos e esposa. Tortura e reza por perdão depois, num misto agressivo de choro, culpa e autoritarismo. É o pai, afinal, quem é o senhor da vontade e quem orienta as ações da casa. É Kambili, uma adolescente que se faz adulta, que tenta resistir e achar sua risada – a que lhe é própria e constitutivamente autônoma – em meio à rigidez de sua realidade heterônoma (orientada ao patriarca).

Com relação à obra *A hora da estrela*, Clarice Lispector lança mão de procedimentos da metaficção para fazer vir à tona a história da alagoana Macabéa: a história é captada por Rodrigo S.M., um narrador inventado que, “numa Rua do Rio de Janeiro”, pega “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”, sem falar que ele mesmo, em menino, se criou no Nordeste (LISPECTOR, 1998, p. 12). *A hora da Estrela* se constitui, pois, de narrativas encaixadas: a história do escritor e de sua invenção de Macabéa – invenção crua e verdadeira – e a história mesma desta protagonista.

O personagem-escritor vive a dificuldade da lida com a linguagem, estando às voltas com a dureza das palavras, sem poder enfeitá-las, sem poder usar os verbos suculentos e os adjetivos esplendorosos que conhece. Se os usasse, poderia perder a história simples de sua protagonista. O drama do escritor com a linguagem aponta, irônica e invariavelmente, para a falta de linguagem que assola Macabéa, moça que tem medo das palavras, retratada de forma tão invisível que só poderia ser apartada da realidade nominada, pertencendo quase ao inominável, captada por Rodrigo em esforço extremo, sendo apenas um sussurro entre os fatos narrados.

Maca³ é datilógrafa em condição de semianalfabetismo, nordestina que migrou para o Rio de Janeiro, órfã de pai e mãe, sem ninguém no mundo, magra, virgem, faminta que se alimenta de cachorros-quentes, ganhando menos que um salário mínimo. Ela vive silenciosamente. O próprio romance se faz de silêncio. E de morte. Como Rodrigo S.M. irá dizer: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Identificar-me com essas personagens – vez que também luto num campo marcado pela heteronomia e pelo silenciamento de mim –, escrevendo estas letras a partir desta identificação, faz-se fundamental à constituição de uma rede de relatos, pois somos várias mulheres – romancistas, leitoras, professoras e comentadoras – que tematizamos as nossas experiências femininas em campos marcados pela resistência e pela luta contra “as coisas de não”. Nesse sentido, este artigo traz uma “escrita de si” que, nos dizeres de Rago, constrói “aberturas” para o outro, aberturas entre nós, compondo “espaços intersubjetivos em que se buscam a constituição de subjetividades éticas e a transformação social” (RAGO, 2011, p.2).

Vale ainda, neste tópico, uma última explicação atinente ao que significa essa aproximação da minha realidade – enquanto leitora – às angústias de Kambili e de Macabéa. Deleuze, em ensaio intitulado *A literatura e a vida*, explica que os traços individuais das personagens as elevam – e elevam os leitores – ao devir. O devir é uma zona de vizinhança: aquele que “devém” vem a ser. Ao ler literatura, eu posso vir a ser (devir) cegos, mulheres, animais, homens perseguidos... Enfim, toda uma ordem de personagens que retrata os seres desejantes que nos escapam e que estão além de nossas identidades. Por isso,

³ No decorrer do texto, Rodrigo S.M., que se reconhece na personagem, buscando chegar a si mesmo pela sua alteridade, passa a tratar a protagonista, carinhosamente, pelo nome abreviado “Maca”, como no excerto a seguir: “qual foi a verdade de minha Maca?” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

não se trata simplesmente de um “eu”. Também não se trata de um tipo geral, pois, para chegar a se experimentar a proximidade com o outro, passou-se por uma leitura de um personagem inteiramente único.

Seguindo Deleuze (2008, p. 11), a “zona de vizinhança” advém do fato de que não nos transformamos no outro – sequer nos colocamos “no lugar” dele. Apenas – e isso já é muito – experimentamos a zona informe da proximidade. Desta feita, somos qualquer coisa de intermédio entre o eu e este outro que nos modifica no devir. E o filósofo complementa: “devir não é atingir uma forma”, mas é encontrar um “componente de fuga que se furta à sua própria formalização” (DELEUZE, 2008, p.11).

E aqui damos nossa interpretação do texto deleuziano: o leitor chega, pela mão da personagem literária à qual *se incorpora*, a um inacabamento pelo qual ele experimenta o que seria a vida do outro, sem sê-lo. De forma móvel, “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 2008, p.11). Nas palavras belíssimas de Deleuze:

Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”.) (DELEUZE, 2008, p.15).

É assim que a literatura provoca em nós o que chamamos de “reconhecimento de alteridades”. Nesse sentido, devir *um ser* que esteja para além de nós mesmos, vir a experimentá-lo nesta ponte, neste entre, é abrir um sulco na obra literária: e nesta lacuna viva, pelo trabalho estético, cabem as possibilidades subjetivas e existenciais de povos que são rechaçados constantemente por uma hegemonia que oprime. Cabem, portanto, Macabéa e Kambili, que reexistem a despeito dos nãos e das dores. A despeito da morte. É o que veremos adiante.

3 A CONSTRUÇÃO DO RISO EM HIBISCO ROXO (OU DA LUTA CONTRA A HISTÓRIA ÚNICA)

Homi Bhabha (1998, p. 20), no capítulo intitulado *Os locais da cultura*, pondera que há uma necessidade de se entender que as narrativas de subjetividades não podem se constituir por uma ideia de sujeito vindo de um lugar “originário” – fixo e inicial. Para ele, há a necessidade de se passar para além desta fixidez e unicidade, focalizando “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais”, pois são exatamente estes entre-lugares, trânsito entre culturas, que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores [...] de contestação”. A exemplo do que apregoa Bhabha, a constituição narrativa que vai subjetivar Kambili, na trama de *Hibisco roxo*, se faz pela derrocada da estabilidade de uma história única e fixa: a do olhar do colonizador que silencia a todos e que “higieniza”, a seu modo preconceituoso, os espaços.

A protagonista Kambili – uma garota de 15 anos – e o seu irmão Jaja, pouco mais velho do que ela, viviam em uma “realidade murada”, que impedia a visão à variedade de mundos, como se percebe pelo excerto:

Os muros que cercavam a Escola de Ensino Médio *Daughters of the Immaculate Heart* eram muito altos, como os de nossa casa. Mas, em vez de fios elétricos espiralados, eles eram encimados por pedaços de vidro verde com pontas afiadas voltadas para cima. Papa dissera que aqueles muros haviam influenciado sua decisão quando eu terminara o ensino básico. Disciplina era importante, dissera. Não se podia permitir que os jovens escalassem muros para ir à cidade e se comportar como loucos, como faziam os alunos das faculdades federais (ADICHIE, 2011, posição 534-*kindle*).

O elemento espacial “muro” é sinestesticamente trabalhado na trama: representa o esforço de Eugene, o pai católico dos adolescentes, por impedi-los de acessar as histórias-outras, como as do avô Papa-Nnukwu; como as de Tia

Ifeoma e seus filhos; como aquelas, palavradas em língua *igbo*, do povo de Abba (para Eugene só o inglês era valorizado); como as histórias de protesto das universitárias de Nsukka – cidade em que ministrava aulas a Tia Ifeoma, para quem Kambili olhava muda e admirada pela liberdade que provinha de seus gestos.

Assim é emblemático que não se possa permitir que os jovens escalem os muros. Também é crucial perceber que a rica e espaçosa casa – em que Kambili e Jaja vivem, escoltados por muralhas – seja, a despeito do tamanho, sufocante: com suas estantes de vidro absolutamente limpas, com sua sala de jantar imensa que dá numa sala de estar maior ainda, com suas paredes beges de fotos emolduradas em dourado. Esse luxo é lugar de violência e de sufoco, já percebidos pela primeira cena do livro: quando o pai de Kambili e Jaja, vendo a recusa do filho à comunhão na Igreja, atira-lhe um missal e quebra as limpíssimas e minúsculas “bailarinas de cerâmica contorcidas em diversas posições” (ADICHIE, 2011, posição 62-*kindle*) que estão sobre a estante.

O rompimento das estatuetas-bibelôs é sintomático porque, após a agressão ao menino Jaja, a mãe dos adolescentes, Beatrice, recusa-se a repô-las. Ora, o leitor descobrirá que, até esse momento, a matriarca zelava delas, limpando-as e retocando-as, sempre depois de ser violentada pelo marido, como insinua Kambili no início do romance (violência que será provada depois, no correr da narrativa):

Anos antes, quando eu ainda não entendia, eu me perguntava por que ela limpava as estatuetas sempre depois de eu ouvir aquele som vindo do quarto dela, um som que parecia ser alguma coisa batendo na porta pelo lado de dentro. Os chinelos de borracha de Mama não faziam barulho nos degraus, mas eu sabia que ela havia ido lá para baixo quando ouvia a porta de jantar sendo aberta. Eu descia e a via parada ao lado da estante de vidro com um pano de prato encharcado de água e sabão. Ela dedicava pelo menos quinze minutos a cada estatueta de bailarina. Nunca havia lágrimas em seu rosto. Da última vez, há apenas duas semanas, quando seu olho inchado ainda estava da cor preto-arroxeadada de um abacate maduro

demais, Mama rearrumara as estatuetas depois de limpá-las (ADICHIE, 2011, posição 114-*kindle*).

Não espaná-las, deixá-las de lado, dar de ombros a essas *pequenas mulheres contorcidas* (de dor?) significa, pois, o primeiro passo rumo a algo maior: tentar se agigantar e escapar da violência de Eugene. Trata-se, pois, de um índice⁴ de que algo acontecerá na trama: é através da quebra *literal* de um elemento do espaço que o leitor percebe que toda aquela esfera adornada e triste está para ruir.

Percebe-se, por esses exemplos, a força dos elementos espaciais na escritura de Chimamanda. Como vai explicar Osman Lins (1976, p. 72), o “espaço” é, no romance, tudo que, intencionalmente disposto, “diz” da personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado por ela. Também Gerard Genette, em seu *O discurso da narrativa*, endossa as argumentações que trazem a ambientação como algo ativo na trama, contrariamente à definição de “espaço-pano de fundo-passivo”. Para ele, há menos uma descrição do objeto contemplado do que uma análise da atividade perceptiva da personagem contemplante, das suas impressões, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correções, entusiasmos e decepções. Contemplação, na verdade, muito ativa (GENETTE, 1972).

É por isso que, ao vermos a história a partir do olhar de Kambili – mesmo que esse seja subserviente ao pai, pois o ama e o respeita –, desejamos fortemente romper o silêncio da casa, dos jantares e das rezas intermináveis, atravessar o jardim de hibiscos roxos e vermelhos – ir até Tia Ifeoma e à

⁴ Estamos diante, nestas primeiras linhas do romance, do que Roland Barthes, no ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa*, chamou de “índices”: unidades semânticas que se referem à atmosfera das histórias, remetendo a um significado geral da narrativa, a informações interessantes para que o leitor construa o ambiente da trama (BARTHES, 1972, p. 31). Desta feita, as notações indiciais geram, no jogo narrativo, expectativas quanto à sucessão de eventos.

liberdade da cidade de Nsukka – e sentir o vento e a chuva. Aí reside uma das maestrias narrativas de Chimamanda Ngozi Adichie: pela ambientação, a partir de um “simples” muro ou estatueta, a autora nos faz sentir – e “fazer sentir” talvez tenha mais impacto do que diretamente “dizer” – quais são os perigos da história única. Em *Hibisco roxo* eu pude ver, maravilhada, como Adichie dá uma saída estética à sua atitude política.

Expliquemos: em uma conferência ministrada no Reino Unido no ano de 2009, a escritora assume o seu lugar de contadora de histórias – lugar que lhe é tão característico – para narrar, a partir de relatos pessoais, o quão uma “única história cria estereótipos perigosos” (ADICHIE, 2009). Ela relata suas experiências de leitora, quando menina, época em que só lia histórias literárias vindas da Europa. Justamente por isso, por essa unicidade de lugares narrativos, a ainda garota Chimamanda acreditava que a arte literária só poderia ser legítima a estrangeiros: quando ela própria escrevia, todas as suas personagens, aloiradas, brincavam na neve e tomavam cervejas de gengibre – não importando se essas ações eram totalmente estranhas à realidade de Abba e Nsukka, cidades em que a escritora viveu.

A história muda quando Adichie conhece escritores do continente africano e percebe: outras histórias e protagonistas são possíveis. O romance de nossa análise – à semelhança biografemática⁵ da vida pessoal de Chimamanda – é toda uma desconstrução do muro de Kambili. Isso quer dizer que a “chave” para a leitura desta obra faz-se, justamente, da derrocada da história única da Grande Casa – rica e luxuosa – de Enugu, onde a protagonista vivia a realidade forjada pelo pai, que tentava reproduzir o modo de vida do colonizador europeu (com sua língua, sua religião, sua assepsia cristã do pecado, sua sisudez).

⁵ Refiro-me à noção barthesiana de “biografema”: por ela, imagens fragmentárias de alguns fatos da vida da autora podem ser tomadas como signos, fecundos em significações, para a interpretação literária.

3.1 Como derrubar o muro e chegar ao riso?

Em *Hibisco roxo*, o muro irá ruir a partir do trânsito: justamente a partir dos entre-lugares, como diria Homi Bhabha, autor com que abri esta discussão. Tal transitar é composto, tanto na teoria de Bhabha como no romance de Adichie, por deslocamentos subjetivos. Na escritura romanesca de nossa análise, este “deslocar-se de um lugar fixo” – empobrecedor e perigoso – é esteticamente trabalhado a partir de descrições espaciais, como explicamos no último tópico, dando-se a partir das idas de Kambili e Jaja rumo às cidades de Abba e de Nsukka.

Em Abba, cidade em que Eugene, Beatrice, Kambili e Jaja iam a cada Natal, para se reencontrarem com os membros de sua *umunna* (comunidade que é a extensão da família), havia a presença do avô, Papa-Nnukwu. Ele representa, aos filhos de Eugene, a possibilidade de outra narrativa, evidenciada por seu “dialeto muito antigo”, “sem flexões anglicizadas” (ADICHIE, 2011, posição 805-*kindle*). O avô tinha pele “negra como a terra” (ADICHIE, 2011, posição 811-*kindle*), talvez indicando sua ligação ao solo e à comunidade – comunidade essa que intercedera em seu favor para que ele pudesse ver os netos, inicialmente impedidos por Eugene de estarem ali e, depois, liberados somente a visitas controladas, de apenas 15 minutos.

Mesmo com os sucessivos rechaços que recebe do próprio filho, Papa-Nnukwu se alegra pela presença de Kambili e de Jaja em sua casa e em Abba, com um “sorriso em seu rosto”, “atirando descansadamente a comida no quintal enquanto pedia a Aní, o deus da terra, que comesse com ele” (ADICHIE, 2011, posição 815-*kindle*). Oferece o alimento (*fufu* seco e sopa rala sem nenhum pedaço de peixe ou carne) aos netos, já esperando a recusa, pois sabia que eles estavam proibidos pelo pai de se alimentarem em sua casa. Vale dizer que, aos

meninos, mesmo que “contaminados” pela visão eurocêntrica de Eugene, faz-se difícil encontrar naquela figura sábia qualquer espécie de risco:

Naquele dia eu também examinara Papa-Nnukwu, desviando o olhar quando ele me encarava, procurando um sinal que marcasse sua diferença, sua condição de pessoa ímpia. Não vi nenhum, mas estava certa de que eles deviam estar em algum lugar. Tinham de estar. (ADICHIE, 2011, posição 791-*kindle*).

Ao longo da narrativa, Abba e a presença rápida na casa do avô são *fronteiras* que conduzirão a aberturas subjetivas maiores para Kambili: conduzirão a Nsukka, cidade onde está situada a casa de Tia Ifeoma, que é ali professora universitária. Em Nsukka, o primeiro contato com a vida do avô se ampliará, pois a protagonista terá a chance de conviver mais com o ancião da família, vez que ele, adoentado, será recebido pela filha Ifeoma.

Esta tia de Kambili, dona de uma casa onde “o ar era livre para ser respirado à vontade”, brigara com o irmão, Eugene, desde que ele proibira o pai de visitá-lo. A despeito disso, quando Ifeoma encontra a família de Kambili nas festas de fim de ano em Abba, ela convence o autoritário chefe de família a deixar os filhos passarem uma temporada em Nsukka, com a desculpa de que os levaria a uma festa católica.

Ali, na cidade universitária onde a tia reside e trabalha, tudo era diferente ao olhar de Kambili, pela primeira vez longe do pai: a casa, embora muito asseada, era pequena, modesta; às vezes faltava luz e o racionamento de água era constante; todos colaboravam em um espírito comunitário, em mútua solidariedade; e, sobretudo, havia riso, um riso livre e aberto. Além da alegria, os adolescentes tinham espaço para manifestarem suas opiniões, para discutirem sem medo com os mais velhos – e assim se formavam com sensibilidade e espírito crítico.

Nesse ambiente, Kambili descobrirá que tem pernas rápidas – a partir das lições do jovem padre Amadi, frequentador assíduo da casa de Ifeoma e que leva a adolescente para a prática de exercícios. São pernas que já indicam possibilidades de saída à menina: afinal, ela poderia efetivamente *correr*, caso estivesse sob os riscos da tutela violenta do pai. Descobre-se em um amor platônico por Amadi. Vai apreender, na relação com a prima Amaka, a não se calar. São os primeiros indícios, pois, de uma construção do riso.

Tia Ifeoma, que aos olhos de Kambili parece “uma orgulhosa ancestral” que “enche o cômodo todo” com sua risada “gutural e gostosa” e com o “seu jeito de olhar direto nos olhos” (ADICHIE, 2011, posições 1010-1023-*kindle*), apresenta à garota, além da possibilidade de uma solidariedade entre as gentes⁶, o respeito às religiões tradicionais. Preocupada com o pai adoentado, suas rezas o incluem carinhosamente, em vez de ameaçá-lo com punições:

Tia Ifeoma rezou por Papa-Nnukwu. Pediu que Deus tocasse Papa-Nnukwu e o curasse como fizera com a sogra do apóstolo Pedro. Pediu que a Virgem Maria rezasse por ele. Pediu que os anjos cuidassem dele. Meu “amém” veio um pouco atrasado, um pouco surpreso. Quando Papa rezava por Papa-Nnukwu, ele pedia apenas que Deus o convertesse e o salvasse das chamas do inferno (ADICHIE, 2011, posição 1993-*kindle*).

E assim, e aos poucos, Kambili vai percebendo que o catolicismo e as religiões tradicionalistas, que o inglês e o *igbo*, que o deus cristão e os deuses ligados à natureza podiam se complementar mutuamente:

Então [Tia Ifeoma] me olhou e disse que Papa-Nnukwu não era um pagão, mas um tradicionalista, que às vezes o que era diferente era tão bom quanto o que era familiar, que quando Papa-Nnukwu fazia seu *itu-nzu* de manhã, sua declaração de inocência, era a mesma coisa de quando rezávamos o rosário. Ela disse mais algumas outras coisas, mas não escutei, pois ouvi Amaka rindo na sala com Papa-

⁶ Nas lides domésticas na casa de Nsukka, necessárias ao funcionamento rotineiro do lar, todos se uniam, inclusive as visitas Kambili e Jaja.

Nnukwu e me perguntei do que eles estariam rindo, e se por acaso iam parar se eu chegasse (ADICHIE, 2011, posição 2211-*kindle*).

Kambili, neste momento da narrativa, tem vontade de rir junto aos dois: de se juntar ao avô e à prima. Certa vez, sua tia a acordara de madrugada para ver a declaração de inocência do ancião – no romance, existe uma descrição belíssima deste ato. Quando a narradora-protagonista o presencia na “madrugada cor de topázio”, ela apenas pondera: [*Papa-Nnukwu*] “ainda sorria quando me virei silenciosamente e voltei para o quarto. Eu nunca sorria depois de rezar o rosário em casa. Nenhum de nós sorria” (ADICHIE, 2011, posição 2250-*kindle*).

Vê-se, pois, na narrativa de Chimamanda Adichie, uma descoberta progressiva de si pela alteridade representada pelo avô e pela liberdade de riso de Tia Ifeoma e de seus filhos: pelo trânsito à ancestralidade se chega ao poder do riso. Não se trata, pois, de uma ancestralidade presa ao passado, mitificada, folclórica, idealizada no “lá”. É, pelo contrário, uma manifestação simbólica “aqui”, num hoje-vivo da vida de Kambili.

Vale ainda dizer que há uma peripécia fundamental em *Hibisco Roxo*: quando Kambili retorna a Enugu – após ter presenciado a morte de Papa-Nnukwu na casa de Ifeoma –, ela leva consigo uma pintura do avô, que recebera de presente da prima Amaka. Eugene, ao encontrar o presente nas coisas da filha, espanca-a quase até a morte. No livro, estas cenas são de uma crueza dura – até mesmo de difícil leitura, tamanho o talento de Adichie ao descrevê-las.

Este espancamento, do qual Kambili se salva, é fundamental na arquitetura textual do romance por dois motivos. O primeiro deles é que, nesta cena, veremos que Kambili se fere – recebendo pontapés de seu pai – ao se jogar ao chão para tentar defender a imagem do avô. Aqui, trata-se da defesa não de um reles quadro (objeto), mas, mais do que isso, trata-se da defesa de uma

subjetividade, de uma ancestralidade já incorporada e vivenciada no “tempo do agora” de Kambili.

Por outro lado, é a partir desta violência abrupta e absurda que a mãe de Kambili, Beatrice – completamente cansada de ver a si mesma e a seus filhos de olhos arroxeados –, tomará forças para enfim se livrar do marido. E ela o faz pelo único caminho que lhe foi possível, diante da força (econômica, física, discursiva) do patriarca: ela o envenena. Apesar de triste e de cada vez mais calada, Beatrice não vai presa. Seu filho Jaja, num misto de culpa por não ter defendido a mãe e de força por finalmente zelar por ela, assumiu a responsabilidade pelo crime. Na cena final do romance, quando os advogados conseguem a liberdade de Jaja após três anos de encarceramento, Kambili sai da penitenciária, junto à mãe, e planeja a vida:

- Devíamos ir a Nsukka depois que Jaja sair daqui – eu digo a Mama quando estamos deixando a sala.

Agora eu posso falar do futuro. Mama dá de ombros e não diz nada. Ela está caminhando devagar; ficou mais manca e seu corpo se move para o lado a cada passo. Estamos perto do carro quando Mama se vira para mim e diz:

- Obrigada, *nne*.

É uma das poucas vezes nos últimos três anos em que ela diz alguma coisa sem alguém ter lhe dirigido a palavra antes. Não quero mais pensar por que ela está me agradecendo ou o que isso significa. Só sei que, de repente, não sinto mais o cheiro de mofo e de urina do pátio da prisão.

- Vamos levar Jaja primeiro a Nsukka e depois vamos aos Estados Unidos visitar tia Ifeoma [*que havia, diante das perseguições do governo e da situação complicada da universidade, se mudado para lá*]. [...]

Estou rindo. Coloco o braço em volta do ombro de Mama e ela se recosta em mim e sorri. (ADICHIE, 2011, posições 4033-4039-*kindle*).

A escritura de Chimamanda Adichie é sugestiva e metafórica, repleta de simbolismos. Por isso, tudo é emblemático no excerto acima: as personagens não saem somente da penitenciária (espaço concreto), mas elas saem de tudo

aquilo que, no plano simbólico, constituía suas prisões... Elas estão, afinal, cada vez mais distantes do cheiro de mofo e de urina... Enfim, as mulheres estão rindo... Por fim Kambili caminha: com decisão de passo e de estrada. Por fim, com possibilidade – após experimentar a ancestralidade viva e atual – de se reconstruir em um futuro autônomo.

4 O FUTURO ANTES DA MORTE EM A HORA DA ESTRELA (OU EU TAMBÉM VOU MORRER)

À diferença de Kambili, Macabéa não carrega em sua história uma possibilidade de subjetivação a partir de seu passado ancestral. A personagem era uma moça de 19 anos criada pela tia no sertão de Alagoas. Muda-se, então, com a parenta beata para a metrópole, “o inacreditável Rio de Janeiro” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Depois da morte da tia, e como havia perdido os pais aos dois anos de idade em decorrência de “febres ruins”, Macabéa passa a viver sozinha em uma vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.

Rodrigo S.M. é o narrador que palavrará a história: ele tenta revelar a vida desta moça “que não se conhece senão através de ir vivendo à toa” (LISPECTOR, 1998, p. 15), invisível diante daqueles que passam às ruas, pessoas para as quais às vezes ela sorri. Todavia, ninguém a olha. Assim, trata-se de personagem que se reduzira a si mesma, vivendo exclusivamente no presente, sem previsões, banhada de não, magra, faminta, leve e virgem – sem um passado ancestral, pois, a retomar.

A protagonista trabalha em uma firma de representante de roldanas, chefiada pelo senhor Raimundo Silveira, a quem secretamente ama e de quem recebe um aviso de demissão. O fato de ser demitida é a explosão⁷ primeira que

⁷ A palavra “explosão” aparece no texto de *A hora da estrela* entre parênteses – (*explosão*) – a cada momento crítico, marcando ou anunciando a presença destes eventos na vida de Macabéa.

abre sua história, que depois passará por seu namoro frígido junto a Olímpico de Jesus e pela chateação com a colega Glória, que namorará seu ex-companheiro.

Mesmo assim, Macabéa dá-se aos conselhos da colega que, talvez se sentindo culpada, indica à alagoana uma cartomante, mulher que poderia “quebrar os feitiços” que inviabilizavam a felicidade da heroína. Madama Carlota – antiga prostituta e cafetina que passa a se dedicar às cartas – revela predições vindouras à Macabéa: um homem estrangeiro, chamado Hans, seria o seu marido, dando-lhe muito amor, mudando-lhe a vida, trazendo-lhe dinheiro, fazendo-a engordar.

De olhos arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (LISPECTOR, 1998, p. 77), já apaixonada pelo gringo inventado e desconhecido, pela primeira vez em sua vida Macabéa tinha a coragem de ter esperança. Pela primeira vez em vivo impulso, ela era agora “uma pessoa grávida de futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 79). A partir daquele momento, ela teria chances de um destino: as palavras da cartomante – este futuro inventado – davam-lhe coragem a seguir, davam-lhe o ímpeto de querer mais, de não se bastar com os sucessivos *nãos* de sua existência. O narrador de Macabéa, Rodrigo S.M., dirá:

[A protagonista] Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que era hora de ninguém. [...] Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

Ora, as palavras de Madama Carlota já fazem a protagonista agir de outra maneira: Maca descobre que anteriormente sua vida fora uma miséria e se percebe pela primeira vez como pessoa maltratada. Também de forma inédita resolve tentar a sorte e querer a felicidade. Sua vida é mudada por palavras, pois desde Moisés se sabe da força dessas: a palavra é ação; tê-la recebido da

cartomante dá-lhe existência, dá-lhe sentença de vida, anseio, vontade de agir. Futuro.

Mas a voz narrativa de Rodrigo, o narrador que também é personagem, é irônica e revelará o tom silente, arredio e enganador da própria sentença proferida. O *dito* pela cartomante conduzirá a protagonista não à vida, mas ao atropelamento, à morte, ao silêncio fatal dessa retirante que só pôde experimentar a esperança – e a existência ativa – uma única vez... E em seus efêmeros derradeiros minutos.

Macabéa, ao sair da cartomante, é assim atropelada por um *Mercedes Benz* amarelo. “Enorme como um transatlântico”, o carro pegava-a “e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho” (LISPECTOR, 1998, p. 79). O que Rodrigo S.M quis ao fazê-la morrer? Ora, se ele é o escritor, ele poderia mantê-la viva e esperançosa, não? Aqui há, pois, o viés irônico e de crítica social próprio à lavra de Lispector: a morte é o único rito de passagem possível para levar Macabéa à liberdade (e a Rodrigo seria impossível, pois, mentir em sua escritura). Em vida, afinal, restariam a margem e o desdém a essa semianalfabeta com curso rápido de datilografia:

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. **E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.** [...] Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo **capim de um verde da mais tenra esperança humana.** Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci. [...] Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na Grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. [...] Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes

peessoas nada haviam feito por ela, **só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência.** (LISPECTOR, 1998, p. 80-81, grifo meu).

Essa cena me conduz a um dos treze títulos do romance: o “direito ao grito”⁸. Macabéa lançara enfim o seu? Rompera a mudez? De certa forma, sim... Vemos pelo excerto que Maca é percebida pelo outro, que pelo menos a espia caída no beco, e por si mesma: “enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Também vemos que é ela quem, na hora da morte, percebe o capim à toa na Grande Cidade do Rio de Janeiro. E emblematicamente, nele, há o verde-esperança.

Mas as leitoras deste artigo podem objetar: por que fazê-la morrer? Por que não deixá-la *correr atrás* de uma promessa enfim conseguida? Talvez Rodrigo S.M. queira, justamente, mostrar-nos que a “gravidez do futuro”, a esperança e a invenção da palavra (construção de linguagem que é vida) se dão – para ele, para Maca e para nós – exatamente no “antes da morte”. E “a despeito da morte”. Como ele mesmo diz, quando Macabéa está em agonia caída ao chão, depois do atropelamento:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos

⁸ “Direito ao grito” é um dos treze títulos possíveis a este romance, pois Clarice Lispector atribuíra a essa obra treze nomes, que aparecem à primeira página do livro, logo que o abrimos. São eles: *A culpa é minha; A hora da estrela; Ela que se arranje; O direito ao grito; Quanto ao futuro; Lamento de um blue; Ela não sabe gritar; Uma sensação de perda; Assovio no vento escuro; Eu não posso fazer nada; Registro dos fatos antecedentes; História lacrimogênica de cordel; Saída discreta pela porta dos fundos.*

porque quanto a mim não me perdoe a clarividência (LISPECTOR, 1998, p. 84)

Vendo-se a si mesma, a moça retorna à experiência existencial: “Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. [...] Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. [...] Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou”. (LISPECTOR, 1998, p. 84). Parece-me assim que o que deseja Clarice Lispector é tematizar, em sua escritura, a luta existencial – “eu sou, eu sou, eu sou” – a partir da linguagem e do silêncio. O drama linguístico é evidenciado pela força que a palavra tem ao predizer futuros e dar esperança. O silêncio é hiperbolizado na morte.

Vale ainda dizer que, por um lado, o *gran finale* de *A hora da estrela* é justamente a coroação do tom irônico e crítico que perpassa todo o romance. Por esse tom mordaz, desnudo aquilo que a linguagem silencia, só dizendo em suas lacunas: desvendo que para essa Macabéa, “deslocada do interior nordestino para a cidade grande sulista”, caminhando cotidianamente para lugar nenhum, nessa condição canhestra a que estão condenados os migrantes excluídos (HELENA, 2006, p. 138), para ela, a palavra-existência em vida não lhe caberia.

Todavia, por outro lado e paradoxalmente, apenas esse desfecho é possível para indicar o que é peculiar à escritura clariceana: Lispector traz à baila a questão do sujeito feminino na articulação com a textualidade, sujeito que, não raro, aparece nas tramas submerso em um “sem palavras” sem fim (HELENA, 2006, p. 108). No caso do romance de nossa análise, Macabéa morrera, sim. Mas antes experimentara brevemente (que seja!) o delicado da vida: a coragem da esperança, o chegar-se a si mesma (tornando-se “cada vez mais uma Macabéa”), a possibilidade de um porvir.

É certo que tal possibilidade é tão remota como a de qualquer uma ou de qualquer um de nós – mulheres e homens sobre a terra. Afinal, perdoem-me a lembrança: é sempre véspera.

[não esquecer que, por enquanto, nestes nossos eternos-derradeiros dias, a literatura faz-se também da luta conjunta de mulheres que querem, ainda e já, a coragem de ver brotar nelas próprias o capim da mais verde e tenra esperança humana. De Macabéas desejosas de futuro a Kambilis que resgatam suas histórias: somos leitoras que, na véspera da morte, fixamos em palavras nossos gritos, nossos risos, nossos desejos, nossos silêncios. E nosso nome. Sim.].⁹

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU DO ATO DE SUBIRMOS JUNTAS)

Este ensaio, escrito desta forma, partiu do pressuposto de Margareth Rago: o de que a escrita de si – a de nossas escritoras aqui analisadas, mas também a minha – compõe redes intersubjetivas de dizeres que visam romper hegemonias. No caso dos romances analisados, são mulheres que agem a despeito da hegemonia masculina que as marca com *coisas de não*. Elas ressignificam suas existências sejam pela ancestralidade, seja pelo anseio de chegarem a si mesmas através da esperança futura. E lançam seus risos, dando de ombros à morte que irremediavelmente, mais cedo ou mais tarde, virá.

Chimamanda Adichie se inscreve a si própria em seu *Hibisco Roxo*: não que seu livro seja autobiográfico simplesmente. Não é. Não se trata de um discurso narcísico sobre os seus feitos e realizações. Trata-se, muito mais, de um romance que, embora ficcional, traz à tona uma escritura que é unicamente pertinente a esta escritora, que só poderia ter vindo dela, mulher negra com esta vivência específica: nascida em Abba, no estado de Anambra, ela crescera na

⁹ Aqui há uma referência explícita, utilizada em intertexto, às últimas frases de *A hora da estrela*, ditas por um narrador que simbolicamente morre com sua personagem – por tamanha identificação a ela. Meio absorto em seus pensamentos e sem poder dar saída à inexorável morte de todos nós, ele diz: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim”.

cidade universitária de Nsukka, no sudeste nigeriano, onde se situa a Universidade da Nigéria. Assim sendo, é evidente que sua história pessoal é reelaborada ficcionalmente, compondo a força de sua obra, rompendo com a centralidade do gênero romanesco em homens brancos e europeus.

Quanto à Clarice Lispector, ela um dia dissera: “narrar é narrar-se” (GUIDIN *apud* STUCCHI, 2001, p. 43). Nesse sentido, a escritora irá comentar – em entrevista concedida a Julio Lerner em fevereiro de 1977 – sobre os motivos de *A hora da estrela*: “Eu me criei no Nordeste. E, depois, no Rio de Janeiro tem a feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio” (LISPECTOR *in* LERNER, 2007, p.26). Segundo ela, foi daí que começou a nascer sua história. “Depois eu fui a uma cartomante. Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei [...] que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas” (LISPECTOR *in* LERNER, 2007, p.26).

A inspiração apanhada na feira carioca e a sensação particular referente à cartomancia, ocorrida à própria Lispector, aparecem, como vimos, no livro. Pertinente lembrar que, logo no início de *A hora da estrela*, há o seguinte título: *Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)*. Aí já se desnuda o jogo de identidades que se empreende na novela, pois Clarice se revela sob a máscara de Rodrigo S.M, declarando-se, com o uso dos parênteses, sempre presente na obra. E Rodrigo S.M. (na verdade Clarice Lispector) se identifica com Macabéa, fazendo dela o seu espelho invertido, morrendo com ela, alimentando-se pouco por causa dela. Ele (na verdade Lispector) irá dizer: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca”. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Desta feita, copiando-se com a delicadeza de borboleta branca, inspirando-se talvez em dores vividas em sua infância pobre, ou trazendo à tona a necessidade que tem de, enquanto escritora, fazer visível essa mulher calada e

invisibilizada, Lispector endossa o que chamamos de “escrita de si” para além de um “fechamento meramente autocentrado”: ela lança voz a todas nós, mulheres invisíveis, e às nossas lutas contra a marginalidade discursiva “antes da morte”.

Por fim, quando aqui considero a escrita das duas autoras, percebo que se trata de lugares de fala que, a um só tempo, cruzam-se (afinal são *mulheres* na lida com a palavra) e se distanciam (escritoras com corpos negros e brancos). Assim, tanto Adichie quanto Lispector, ao se fazerem lidas, poderiam fazer-nos pensar numa lição muito importante de Angela Davis (2017, p.17-18): há, afinal, a necessidade de se criar um movimento multirracial de mulheres – também na literatura – para que nos ergamos, enquanto, juntas, subimos.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acessado em 06 de julho de 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

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*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Participando do debate sobre mulher e violência. In: CHAUÍ, Marilena; CARDOSO, Ruth; PAOLI, Maria Célia (Orgs.). *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v. 4, p. 25-62.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 11-16.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006.

LERNER, Julio. *Clarice Lispector, essa desconhecida...*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. Escritas de si, Parrésia e feminismos. In: VEIGA-NETO, A.; CASTELO BRANCO, G. (orgs). *Foucault, filosofia e política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.251-267. Disponível em: https://www.academia.edu/13316517/Escrita_de_si_parrisia_e_feminismos. Acessado em 04 de julho de 2019.

STUCCHI, Denise. *Processos de subjetivação no contexto urbano, significados a partir do texto literário A hora da estrela, de Clarice Lispector*. 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

Recebido em 29/05/2020.

Aceito em 11/11/2020.

CREEPING INTO FREEDOM: WOMAN'S BODY IN "THE YELLOW WALLPAPER", BY CHARLOTTE PERKINS GILMAN

RASTEJANDO RUMO À LIBERDADE: O CORPO DA MULHER EM "O PAPEL DE PAREDE AMARELO", DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN

RAMPANT VERS LA LIBERTE: LE CORPS DE LA FEMME DANS "LE PAPIER PEINT JAUNE", DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Leticia Rocha Duarte¹
Cynthia Beatrice Costa²

ABSTRACT: Even though the short story "The Yellow Wallpaper" (1892), by Charlotte Perkins Gilman, has received much attention, especially from feminist literary criticism, there have been relatively few considerations on the main character's body and on how it relates to her ordeal under patriarchal repression. By examining the physical aspect of the narrator's experience, this article investigates two main hypotheses: (1) that the narrator's body is controlled as a means of controlling her mind, but this fails when she uses her mind to free her body; and (2) that the "creeping" movement obsessively mentioned by the narrator can be interpreted as a subversion. This second proposition counterpoints the notion that the narrator's descent into madness is proof of male triumph over female freedom.

KEYWORDS: woman's body; feminist literary criticism; patriarchal repression; creep; The Yellow Wallpaper

RESUMO: Apesar de o conto "O papel de parede amarelo" (1892), de Charlotte Perkins Gilman, já ter recebido muita atenção, sobretudo da crítica literária feminista, houve relativamente poucas considerações sobre o corpo da personagem principal e sobre como esse corpo se relaciona com as dificuldades por que ela passa sob a repressão patriarcal. Ao examinar o aspecto físico da experiência da personagem-narradora, este artigo investiga duas hipóteses

¹ Mestra em Ciências da Motricidade pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2375-1363>. E-mail: leticiaochaduarte@gmail.com.

² Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil, com período sanduíche em Yale University - Estados Unidos da América. Professora Adjunta da Universidade Federal de Uberlândia - Brasil. ORCID iD: E-mail: cynthiacos@gmail.com.

principais: (1) de que o corpo dela é controlado como um meio de controlar a sua mente, mas isso deixa de funcionar quando ela usa a mente para libertar o corpo; e (2) de que o movimento “rastejante” mencionado obsessivamente por ela pode ser interpretado como uma subversão. Esta segunda proposição contrapõe a noção frequente de que o seu enlouquecimento é prova do triunfo masculino sobre a liberdade feminina.

Palavras-chave: corpo da mulher; crítica literária feminista; repressão patriarcal; rastejar; O papel de parede amarelo

RESUMÉ: Même si la nouvelle “Le papier peint jaune” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, a reçu beaucoup d’attention, en particulier de la critique littéraire féministe, il y a eu relativement peu de considérations sur le corps de la personnage principale et sur la façon dont il se rapporte à son épreuve sous la répression patriarcale. En examinant l’aspect physique de l’expérience de la narratrice, cet article examine deux hypothèses centrales: (1) son corps est contrôlé comme moyen de contrôler son esprit, mais cela échoue lorsqu’elle utilise son esprit pour libérer son corps; et (2) le mouvement “rampant” mentionné de manière obsessionnelle par la narratrice peut être interprété comme une subversion. Cette seconde proposition contredit la notion fréquente selon laquelle la descente de la narratrice dans la folie est la preuve du triomphe masculin sur la liberté féminine.

MOTS-CLES: corps de femme; critique littéraire féministe; répression patriarcale; ramper; Le papier peint jaune

1 INTRODUCTION

In the short story “The yellow wallpaper” (1892), by Charlotte Perkins Gilman, a female voice expresses her wishes, fears, and anguishes. This voice belongs to a woman spiraling into madness while entrapped in a country mansion. Gothic elements enhance the ordeal she faces as the wife of a doctor who tries to control her every move, in what we can interpret today as a suffocating patriarchal environment in which the female body was forbidden to act freely.

Foucault states that one of the “politics of sex” of the nineteenth century was the “hysterization of women, which involved a thorough medicalization of their bodies and their sex” (1990, p. 146). This was directly related to their role as homemakers, as mothers and wives. Women had to be healthy so they could devote themselves to the health of their children and to the “solidity of the family institution, and the safeguarding of society” (p. 147). As a nineteenth-

century middle-class woman, the narrator in Gilman's short story illustrates how the female body was controlled by men as a means of maintaining a supposed harmony in the home. She lives under the care of her physician husband, who is endorsed by her brother, who is also a physician, and fears the possibility of being sent to a third medical authority, Weir Mitchell, a real-life doctor who treated Gilman (HEDGES, 2012, p. 44).

With its hidden claim for women's emancipation, Gilman's narrative has triggered much interest through time, particularly from feminist literary criticism (see VEEDER, 1988; LANSER, 1989; HEDGES, 2012), having become "an obvious sign of the degree to which contemporary feminism has transformed the study of literature" (LANSER, 1989, p. 415). As much as it has been analyzed and discussed, however, there are aspects of the text that still deserve closer examination. The madness of the narrator, embodied by her final movement of "creeping" (GILMAN, 2012, p. 31-32), has been seen as a defeat or fall (see KING & MORRIS, 1989, p. 31; HEDGES, 2012, p. 53), or as the crawling of a baby who reaches some independence (see JOHNSON, 1989, p. 529; PASCO, 2006, p. 95). We counterpoint these notions by examining how the story shows a woman's body being controlled by men and how the movement of creeping, as it is obsessively mentioned by the narrator without ever being exactly clarified to the reader, can be interpreted as a subversive act against *status quo*.

Approaching literary text as an ideological force (FUNCK, 1993, p. 34) and Gilman's work as both an artistic manifestation and an important historical document, we first present a brief biography of the author and an overview of "The yellow wallpaper" reception through time. Next, in the second and third sections, excerpts from the text are highlighted in order to examine two main hypotheses: (1) that the control of the woman's body fails, and (2) that "creeping", within the context of the story, can be understood as a rebellious, subversive movement. We appropriate the concept of "docile body", suggested by Foucault (1995), as a means of understanding the manipulation of the main

character's body by her husband. McNay (2007) commentary on Foucault, as well as Davison's (2004) and Tomlinson's (2010) views on "The yellow wallpaper" also offer important insight to the building of our arguments. We close the reflection with final considerations and ideas for future studies.

2 CHARLOTTE PERKINS GILMAN: A FEMALE VOICE

Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), born in Connecticut, came from a family of "notorious moralists" (LLOYD, 1998, p. 94) with a Puritan past. She got married at twenty-four years old and had a baby but separated a few years later, allowing her daughter to be raised by her ex-husband and his new wife (HEDGES, 2012, p. 45). This is a relevant fact to the understanding of "The yellow wallpaper", because it has autobiographical traits – we will return to this point later.

Gilman lived under the influence of the Industrial Revolution and the several changes generated by it, among them the start of the suffragist movement. However, she was not "in close touch" with it, for she found "its objectives too limited for her own more radical views on the need of social change" (HEDGES, 2012, p. 34). She was "an active feminist and primarily a non-fiction writer" (HEDGES, 2012, p. 34) and became known as an author who "waged a lifelong battle against the restrictive patriarchal social codes for women in late nineteenth-century America" (DE SIMONE, 1995, p. 1).

Her most relevant work is often considered to be *Women and economics* (1898), which used to be adopted as a textbook and was translated into multiple languages (HEDGES, 2012, p. 34). In her study, Gilman discusses family as a patriarchal institution and as an economic system as well, in which women live restricted to a specific place known as home (SOUSA, 2008, p. 83). In the realm of fiction, in addition to the short story "The yellow wallpaper", which received more attention as feminist movements flourished and grew stronger from the

1970s on, Gilman would frequently venture into utopian feminist novels, such as *Moving the mountain* (1911) and *Herland* (1915). It was her way of building women-only societies, representing “a full transcendence of the sorrows and perplexities that most concerned her” (LLOYD, 1998, p. 96).

After being bluntly rejected by a celebrated publisher (HEDGES, 2012, p. 36), “The yellow wallpaper” appeared in the *New England Magazine* in 1892 and became part of the author’s body of texts that explore the role of women in society through literary language. At first, it received mixed reviews, being understood as “a cautionary tale about the dangers of tasteless home decorating to a Poe-esque study of psychosis” (THRAILKILL, 2002, p. 527). Soon afterwards, it was “largely ignored and out of print for more than fifty years”, until reprinted in 1973 by Feminist Press (SIEGEL, 1997, p. 44). In the beginning, its “chilling” quality made it sometimes well-accepted (HEDGES, 2012, p. 38). As an exemplary of horror in short story, it has been compared to works of other masters of the genre – the similarities between Gilman’s story and Edgar Allan Poe’s works have been particularly emphasized (TOMLINSON, 2010, p. 233). Also, many have perceived it as a legacy of *Jane Eyre* (1847), by Charlotte Brontë, because of the gothic traits they share and, more specifically, because of the presence of an entrapped mad woman in a big house (LANSER, 1992).

Indeed, “The yellow wallpaper” can be easily described as a gothic horror tale: a wife is taken to an old country house by her husband, together with their baby and a nanny (none of them make an appearance) and a housekeeper (her sister-in-law, who appears a little). The reason is the wife’s mental condition, a “temporary nervous depression – a slight hysterical tendency”, as she, who acts as the narrator, puts it (GILMAN, 2012, p. 2). Having just given birth, she seems to represent “a classic case of deepening postpartum depressive psychosis” (PASCO, 2006, p. 90). The story follows her spiraling into madness as she confronts the emotions triggered by the wallpaper in her bedroom. At a certain

point, she becomes obsessed with the idea of freeing a woman imprisoned behind the bars of the wallpaper, mirroring her own incarceration.

The female narrator naively relates how her husband, a doctor, treats her with condescension by insinuating that she wants to be sick (GILMAN, 2012, p. 18). He also forbids her to work, implying that women could be disturbed by intellectual activities. As Gilman's own experience and historical documents attest, the "rest cure" was considered a valid medical prescription at the time, as a means of keeping women from going insane (MONTEIRO, 1999 p. 43). Nonetheless, no matter how much she "rests", the main character still goes insane, embracing the elements of "female gothic style" of "confinement and rebellion, forbidden desire and 'irrational fear'" (JOHNSON, 1989, p. 521), in addition to "the distraught heroine, the forbidding mansion, and the powerfully repressive male antagonist" (JOHNSON, 1989, p. 522).

In the twentieth century, at first Gilman's short story was solely perceived as a tale of madness. In 1923, Collins cited "The yellow wallpaper" as "one of the best presentations of hallucinosis associated with exhaustion in fiction" (COLLINS, 1923, p. 379). His interpretation of the narrator echoes the one usually applied to Emma Bovary: "She is sentimental, romantic, imaginative. Her husband is literal, specific, standardized. She has never admitted, even to herself, that his virtues at times weigh heavily upon her" (COLLINS, 1923, p. 380). Her husband's virtues, not his authoritarian attitude toward her, would be the major problem in their relationship.

Another relevant aspect in favor of the "tale of madness" approach lies in the unreliable narrator. By conceiving a female character that openly declares to be sick, Gilman would have taken part in the tradition of nineteenth-century "psychological realism": "'Self-conscious' and 'unreliable' narrators were indeed so common that any alert reader of the day would have had to wonder, Is this an account of a madwoman putting pen to paper?" (PASCO, 2006, p. 88).

Feminist studies, however, have taken a major role in the understanding of the short story. The dynamics between husband and wife constitute an illustrative example of “the fear of losing autonomy and identity” that a housewife can experience under the care of a “paternalist husband who consistently refuses to believe that she is seriously ill” (DAVISON, 2004, p. 56). As an attempt to contribute to such approaches, the next section focuses on textual evidence of male dominance over the woman’s body.

3 IMPRISONMENT OF THE WOMAN’S BODY

“The yellow wallpaper” builds a somber gothic atmosphere, mixing more and more illusions into the narrator’s discourse as her madness deepens. There is an element of suffocation, since she is imprisoned both in her life and in the wallpapered bedroom. This imprisonment is symbolized by many elements, such as her “immovable bed” that is “nailed down” (GILMAN, 2012, p. 13) and by her actions in the final scene, in which she locks herself in the bedroom and throws the key through the window (p. 29). Her ultimate self-imprisonment also leads to her final rebellion, because now she can act as she pleases in the space of the bedroom: “It is so pleasant to be out in this great room and creep around as I please!” (p. 31).

As a story of patriarchal repression, it shows through the lens of a repressed wife a husband who dictates rules concerning every aspect of her life. This includes how she should behave both emotionally and physically: what she should drink/eat (“cod liver oil and lots of tonics and things, to say nothing of ale and wine and rare meat”; p. 15); when she should move (“‘What is it, little girl?’, he said. ‘Don’t go walking about like that – you’ll get cold.’”, p. 17); where she should sleep (in an old nursery with barred windows, no less – she wanted a room downstairs, but “John would not hear of it”; p. 4); and when she should sleep (“Indeed he started the habit by making me lie down for an hour after

each meal”, p. 21). It is not uncommon either for him to literally carry her around: “And dear John gathered me up in his arms, and just carried me upstairs and laid me on the bed, and sat by me and read to me till it tired my head” (p. 15). Not only he treats her like a child, he also takes full control of her body, disciplining it (see FOUCAULT, 1995).

Above all, he forbids her to work – that is, to write: “and [I] am absolutely forbidden to ‘work’ until I am well again” (GILMAN, 2012, p. 2). She sometimes challenges this prohibition, for it is implied that the short story that we read is a piece of her clandestine writing: “There comes John, and I must put this away, – he hates to have me write a word” (p. 6). The lack of work makes her nervous and tired, mostly because she is obliged to pretend: “I did write for a while in spite of them; but it does exhaust me a good deal – having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition” (p. 2); “I take pains to control myself – before him, at least, and that makes me very tired” (p. 4). During her whole ordeal in the country house, the narrator experiments this intense fatigue: “Half the time now I’m awfully lazy, and lie down ever so much” (p. 15). Her passive attitude comes with a price, and so does her constant exercise of self-control, which is recommended by her doctor husband as the solution to her (imaginary, he believes) problems: “He says no one but myself can help me out of it, that I must use my will and self-control and not let any silly fancies run away with me” (p. 15-16).

The husband’s physical control over her is clearly demonstrated by the choice of room in the house. Even though the family moved there for three months so that the wife could recover from her uneasiness, she has no saying in the choice of where she will sleep. While she wanted a downstairs room “that opened to a piazza and had roses all over the window” (p. 4), the husband opts for the bedroom upstairs that apparently used to be a nursery. There are bars in the windows, a nailed-down bed, “rings and things in the walls” (p. 5), and the yellow wallpaper about which she becomes obsessed. So, the room where

she is supposed to rest and get better is described as, basically, a prison. There have been many interpretations to the nature of the room; some critics suggest that its description is consistent with that of a Victorian nursery and playroom, while others infer that the house was in fact an abandoned mental hospital, which explains the barred windows, the gate at the top of the stairs, and the rings on the walls (DAVISON, 2004, p. 58). We could argue that both interpretations lead to an almost equally repressive space – a nursery for a grown woman is a prison as much as a mental hospital would be. She is either being treated as a child, as a crazy person, or both.

The wallpaper in the bedroom plays a key role in her madness. Early in the story, she establishes a relationship with it – she hates the wallpaper: “I never saw worse paper in my life” (p. 5). She spends a large part of the narrative describing it, but never to a point of clarifying how it actually looks like: “For, despite all the elaborate descriptive detail devoted to it, the wallpaper remains mysteriously, hauntingly undefined and only vaguely visible” (HEDGES, 2012, p. 49). Her attitude towards it changes as she becomes more and more unhinged; the climax occurs when she reveals that she sees a woman entrapped behind the first layer of drawings, “the woman behind it is as plain as can be” (p. 20). She then pursues the goal of freeing the woman – an obvious parallel to her own situation, as a prisoner of social rules, of the motherhood she refuses to face (“Such a dear baby! And yet I *cannot* be with him, it makes me so nervous”; p. 7), and, most importantly, of her husband.

Being a physician also helps the husband controlling his wife’s body and bodily sensations (TIBURI, 2016, p. 6). When she experiences “ghostliness” (p. 3), he judges that she is actually feeling a “draught” and shuts the window (p. 4). He decides about her appearance and general condition: “I am a doctor, dear, and I know. You are gaining flesh and color, your appetite is better, I feel really much easier about you” (p. 18). This is complemented by the final remark “Really dear you are better!”, to which the wife responds, “Better in body

perhaps” (p. 18) – she then interrupts her declaration, knowing that she is about to be lectured by him on the perils of thinking about her mental condition. This is relevant because the female character separates body and mind when trying to explain her suffering – she is “better in body perhaps”, but not in her mind. The husband reacts badly because he cannot control her mind as he can control her body.

As Foucault (1995, p. 136) states when discussing military and political tactics, the body can be an “object and target of power” and, when it is “docile”, it “may be subjected, used, transformed and improved”. Even though McNay (2007, p. 35) reminds us that “Foucault’s historical analysis does not account for the different ways the female body may be positioned in relation to the generalization of a military technology of the body”, we may argue that his approach the “docile body” that is trained and shaped with “disciplinary techniques” (McNAY, 2007, p. 36) explains Gilman’s protagonist’s initial submissiveness under her husband’s grasp. Initial because she will later rebel against the “process of hysterization” (FOUCAULT, 1990, p. 153) to which her body is subjected, confirming that nineteenth-century women did not “slip easily and passively into socially prescribed feminine roles” (McNAY, 2007, p. 41). This means that, even under repression, women’s body still found ways to escape to freedom.

One of the possible punishments that the narrator describes she would suffer in case she acted against pre-established rules would be to be sent to another doctor: “John says if I don’t pick up faster he shall send me to Weir Mitchell in the fall. But I don’t want to go there at all. I had a friend who was in his hands once, and she says he is just like John and my brother, only more so!” (p. 12). This is where the story makes a direct reference to Gilman’s own life, since the author was actually “in the hands” of Dr. Mitchell for a month in his sanitarium and loathed the experience (HEDGES, 2012, p. 44). Both women – Gilman and the character she created – were sent to a man by another man,

none of which were able to help them. In “The yellow wallpaper”, the narrator says her brother agrees with her husband (“My brother is also a physician, and also of high standing, and he says the same thing”; p. 2), thus presenting herself as surrounded by men who are all in accordance. Even a woman, Jennie, her sister-in-law and housekeeper, seems to agree with the men in their judgment of her: “I verily believe she thinks it is the writing which made me sick!” (p. 11).

In face of so many “enemies”, the narrator shows suffering without ever blaming them for her emotional stress. About her husband, she says that he “is very careful and loving and hardly lets me stir without special direction” (p. 4), thus comparing herself to a moving object that “stirs” and should be driven by him under the risk of getting lost. She presents reason and rationality as innate elements of John’s personality, thus justifying why her “inner” suffering does not seem relevant to him. This is an example of gender role politics: while women tend to repress desires and emotions, men feel comforted by an “established male tradition” (DAVISON, 2004, p. 50). The husband’s scientific knowledge also gives him permission and authority to acquire complete dominance over their way of living and over her – not only he is a man and her husband, but also a physician. However, this is not met with absolute submission on her part, otherwise she would not present him as it follows: “John is a physician, and *perhaps* – (I would not say it to a living soul, of course, but this is dead paper and a great relief to my mind) – *perhaps* that is one reason I do not get well faster. You see he does not believe I am sick!” (p. 1-2). The irony present in the whole story is set in motion by this initial declaration: the husband is a respected doctor, but he cannot recognize his own wife’s sickness and want for proper care.

The narrator does seem to feel manipulated, but never openly so; she often repeats that her husband loves her and wants to see her well – she is the one to blame for her condition: “It is so hard to talk to John about my case, because he is so wise, and because he loves me so” (p. 17). Under patriarchy’s

tacit laws, it is as if the environment and her husband's authoritarian stance did not have any impact on her mental state. But her increasing folly is proof that going mad is her way out – this is demonstrated when, after asking her husband if she could go visit friends and his immediate refusal, she confesses: “It is getting to be a great effort for me to think straight” (p. 15). From this moment on, the narrative becomes as uneven as the character's state of mind. After she reveals that she sees a woman in the wallpaper, it takes a darker tone and moves fast into her descent – or ascension, as we will discuss in the next section.

4 FEMALE BODY IN MOVEMENT

The body exists between the individual and the social experience, between what is subjective and collective, like a frontier point. It can be approached as an object of investigation through historical, cultural, and anthropological lenses (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p. 13). In the case of “The yellow wallpaper”, we have a female body that represents an individual body – the narrator's – and all women's bodies that were, at that time, controlled by men. In this sense, the entrapped female body represented in Gilman's text can be viewed not only as a literary body, but also as a historical body, part of a given moment in time, and a “means of expression, capable of carrying texts, symbols, and meanings”³ (DUARTE, 2010, p. 294). The imprisonment of the female body behind bars – both narrator in the barred-window bedroom and the woman in the barred wallpaper – represents women's situation in the late nineteenth century, when Gilman wrote the short story, even if this interpretation, which seems so obvious nowadays, would only be consolidated more than half a century afterwards, with the rise of feminist literary studies.

³ “meio de expressão, capaz de imprimir textos, símbolos e significados”.

The narrator's body is hers all the while it is not; on one hand, her mind inhabits it, and this is the subjective part of her experience; on the other, her husband controls it, thus turning her body into his possession as well. When threatening to send her to a doctor she does not wish to see, he goes further, transforming it into a collective object – something that they, men, can manipulate as they please. This is how, in context, the narrator's journey into madness can be also seen as an ascension into the repossession of her own body.

The final sequences of the story are marked by movements. Before affirming that she sees a woman in the wallpaper for sure, the narrator had already confessed this suspicion of hers: "There are things in the paper that nobody knows but me, or ever will. [...] And it is like a woman stooping down and creeping about behind that pattern" (2012, p. 16). She next sees the woman "shaking" the pattern: "John was asleep and I waited to waken him, so I kept still and watched the moonlight on that undulating wallpaper till I felt creepy. The faint figure behind seemed to shake the pattern, just as if she wanted to get out" (p. 17). We notice here two uses of the verb creep: the woman she imagines seeing "creeping about" and the way she feels "creepy" when watching the moonlight on the paper.

The use of "creep" and its variations is very frequent and intriguing in "The yellow wallpaper". According to the Cambridge Dictionary, "creepy"⁴ means "strange or unnatural and making you feel frightened", which may clarify the way the character is feeling as she watches the "undulating wallpaper". The verb "creep"⁵, in turn, can mean (1) "to move slowly, quietly, and carefully, usually in order to avoid being noticed" or (2) "to change very slowly, especially

⁴ Creepy. Available on: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creepy>. Access 4 July 2020.

⁵ Creep. Available on: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creep>. Access 4 July 2020.

to increase”. The senses with which it is used in Gilman’s short story, however, seem to imply more than the contemporary notions listed in the dictionary.

Creeping is a fluid movement, performed close to the ground – or to the walls. It separates humans, who stand erect, from other creatures, and it is a sign of their dominance over “every creeping thing that creeps upon the earth”, as we read in the Genesis (1:26; TOWNER, 2001, p. 24), in which the deceit of the serpent – encouraging Eve to eat from the tree of knowledge of good and evil – provokes God’s fury. “The term ‘creeping things’ includes snakes and all the animals of this sort that may not have the nature of a snake but nevertheless creep in a snake-like way” (SCHROEDER, 2015, p. 57). Considering “creeping” as the movement of the serpent – the “crafty” creature of the Bible (TOWNER, 2001, p. 42) – opens a whole new line of interpretation. The biblical serpent defies God by enticing Eve to taste from knowledge, thus liberating her from ignorance; because of this, it is condemned to creep on the dusty ground forever: “Because you have done this, cursed are you among all animals and among all wild creatures; upon your belly you shall go, and dust you shall eat all the days of your life” (Genesis 3:14; TOWNER, 2001, p. 46). Thus, the sense of “creep” in the Genesis describes the movement of reptiles on the ground.

In “The yellow wallpaper”, it is clear that “creep” embodies multiple senses and various types of movement. Tomlinson (2010, p. 237) remembers that the smell of the wallpaper also “creeps”: “It creeps all over the house. I find it hovering in the dining-room, skulking in the parlor, hiding in the hall, lying in wait for me on the stairs” (GILMAN, 2012, p. 23). The narrator points to the dissimulation and animality of the wallpaper; by spreading its smell through the house, it creeps, it skulks, it hides. The smell allows the wallpaper to *move* through the house – it is immobile at the same time that it is not, permitting us to draw a parallel between the narrator’s passive external attitude (her “docile” body) in opposition to the turmoil she lives inside her mind.

The main character also “creeps” in different ways. Before her final act of rebellion, which is translated into her “creeping” around the room, she creeps in the first sense listed by the dictionary; to avoid being discovered writing, she watches like a hunter watches a prey: “I have watched John when he did not know I was looking”; “She [Jennie] didn’t know I was in the room” (p. 21). As the woman she sees behind the pattern on the wall, she is also beginning to “shake” her situation by disobeying her husband – who sleeps while she is awake. She is the active one here, as is the woman who “stoops down” and “creeps about”. Her actions are changing from lethargic, with the constant fatigue and lying down, and becoming more energetic: “I got up softly and went to feel and see if the paper did move, and when I came back John was awake” (p. 17).

She wants to leave the house and asks her husband if he would take her away, which he refuses. After being lectured once more, she again defies him by staying awake: “He thought I was asleep first, but I wasn’t, and lay there for hours trying to decide whether that front pattern and the back pattern really did move together or separately” (p. 19). This is a curious observation, since she had just asked her husband if they could leave. Does she have to move together with her environment, or can she move separately from it, as the woman in the wallpaper? Soon after, she calls the wallpaper pattern – or the context of her life as an entrapped wife? – “torturing”. She describes how it treats her: “It slaps you in the face, knocks you down, and tramples upon you. It is like a bad dream” (p. 19). This leads to her perception of the “bars” in the pattern, behind which is the woman that now she believes to see with certainty (p. 20).

As she affronts her reality more and more, the main character finally confirms that there is movement in the wallpaper: “The front pattern does *move* – and no wonder! The woman behind shakes it!” (p. 25). And that the movement may be individual or collective: “Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one, and she crawls around fast, and her crawling shakes it all over” (p. 25). After declaring how hard it seems to move

behind the pattern (“it strangles so”; p. 25), she reveals that she witnessed the entrapped woman going out in daytime: “And I will tell you why – privately – I’ve seen her!” (p. 25). Considering the possibilities of “creep” in the story, the following passage is a significant one:

It is the same woman, I know, for she is always creeping, and most women do not creep by daylight.

I see her on that long road under the trees, creeping along, and when a carriage comes she hides under the blackberry vines.

I don’t blame her a bit. It must be very humiliating to be caught creeping by daylight!

I always lock the door when I creep by daylight. I can’t do it at night, I know John would suspect something at once. (GILMAN, 2012, p. 26).

The disjointed thinking expressed by the narrator is a sign of her spiraling into madness. While this is true, it is also noticeable how she points to an exception – “most women do not creep by daylight” – and soon afterwards admits being this exception herself – “I always lock the door when I creep by daylight”. But why should she creep at all? Perhaps because it is a subversive act, and she is becoming more subversive as her preoccupation with the pattern of the wallpaper and the woman who is entrapped behind it increases. Firstly, she does not trust the reader(s) enough to reveal a “funny thing”: “I have found out another funny thing, but I shan’t tell it this time! It does not do to trust people too much” (p. 27). Then she starts to distrust John: “As if I couldn’t see through him!” (p. 27). Finally, she decides helping the woman by peeling off the wallpaper (p. 28). This is a moment of energetic action, and “her standing to tear off the wallpaper appears encouraging and constructive” (PASCO, 2006, p. 96). The night before they will move back home, she locks the door and throws the key through the window, for she wants to “astonish” John (p. 30).

In the locked bedroom, amid a frantic scene in which she wants to tie the woman with a rope, the character sees many women creeping fast outside. She says: “I wonder if they all come out of that wall-paper as I did? But I am securely fastened now by my well-hidden rope – you don’t get *me* out in the road there” (p. 31). This is, of course, the turning point, for she clearly identifies herself as the woman she was trying to save. There is also an inversion, because now that she is liberated, she does not want to leave:

I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard!

It is so pleasant to be out in this great room and creep around as I please!

I don’t want to go outside. I won’t, even if Jennie asks me to.

For outside you have to creep on the ground, and everything is green instead of yellow.

But here I can creep smoothly on the floor, and my shoulder just fits that long smooch around the wall, so I cannot lose my way.

(GILMAN, 2012, p. 31).

The chilling passage can be read as her total descent into madness, or, as we propose here, as her final physical liberation – now she can creep as she pleases. She does not want to creep in nature (where “everything is green”) because she is not a wild animal; she wants to creep in her own space, the yellow bedroom she used to hate and that now she conquered for herself. When John finally opens the door, he is shocked by her state – whatever that is: “I kept on creeping all the same, but I looked at him over my shoulder” (p. 32). After she assures him that he cannot put her back into the paper, the story ends with him fainted on the floor: “Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!” (p. 32). Her creeping “over” him signals a possible victory, as mad as she might have become. As an uncertain, sometimes disingenuous movement, creeping

represents an attack against human virtue and rationality – in this sense, a direct attack against the narrator’s husband, who is often described as the epitome of those characteristics.

When comparing “The yellow wallpaper” to Poe’s “The black cat”, Tomlinson (2010, p. 237) says that the verb “creep” is “a felicitous descriptor for the dominant (and dreadful) movement that unfolds in both these stories” and that “creeping signals the corrosion of a hierarchal system whereby humans are not only elevated above what Poe calls ‘a brute beast’ but man is privileged over woman” (p. 238). This is in accordance with our idea: that the narrator’s conquest of the creeping movement is really a defiance of the established hierarchy. By behaving wildly, the main character does not descend from her position as a woman, but, instead, ascends to an animality that defies male certainties. Her husband faints because he is the one to experience dread now.

Liberation and creeping come together at the end of “The yellow wallpaper”. The main character now creeps as she pleases. This notion of “as she pleases” may suggest that creeping does not mean a single sort of movement but implies a multiplicity of actions that can be interpreted in a variety of ways, as we have illustrated in this analysis. As Tomlinson puts it, in Gilman’s story creeping “becomes a loaded word as it brings into congress horror and *jouissance*, madness and the power of stalking, degeneration and liberation, loss-of-self and the intensity of self-knowledge” (2010, p. 243).

Some scholars have considered the creeping at the story’s close as a good thing, but not necessarily a combative act. Johnson argues that the narrator’s behavior is “an expression of long-suppressed rage: a rage which causes a temporary breakdown” (1989, p. 522). Nonetheless, the outcome would be an optimistic one, “a prelude to psychic regeneration and artistic redemption” (p. 522). This is supported by the fact that we are reading her journal, after all – a

sign that the creeping stage might have been temporary, and that she regained her writing ability at some point. Pasco (2006, p. 95) also believes in “a healthy feature” for the character, suggesting that her creeping is “infantile” and that by performing it “she has arranged the path of her own liberation”, as a child who becomes more independent. Johnson (1989, p. 529) had already pointed to that direction, by stating that:

As we witness the narrator in the final scene, creeping along the floor, we might recall once again that her bedroom is actually a nursery. The fact that she is crawling on all fours – as opposed to lying still and docile under her husband’s “rest cure” – suggests not only temporary derangement but also a frantic, insistent growth into a new stage of being. From the helpless infant, supine on her immovable bed, she has become a crawling, “creeping” child, insistent upon her own needs and explorations. (JOHNSON, 1989, p. 529).

Johnson’s remarks are relevant, especially if we associate them with the “docile” body suggested by Foucault. However, in the story, the main character never says that babies creep – in “The yellow wallpaper”, it is women who creep. The exact creeping movement that she performs is never defined in the text and asserting that it is “crawling on all fours” is one of the possible interpretations. She could be acting more like a serpent or furtively moving about in some strange manner. Her creeping is mysterious because the verb “creep” is used during her narration in different senses: women creep fast outside, the smell of the wallpaper creeps, the main character creeps when other characters are in the room and do not see her there.

In any form, creeping challenges what is expected from a disciplined “docile” body (FOUCAULT, 1995, p. 136). It expresses animality and unpredictability; above all, it expresses motion as opposed to the languid, resting state desired for the main character and for women like her in the late nineteenth-century.

5 FINAL CONSIDERATIONS

In this text, we sought to examine two hypotheses related to the female body as portrayed in “The yellow wallpaper”: (1) that the narrator’s body is controlled as a means of controlling her mind, but this fails; and (2) that the “creeping” movement obsessively mentioned by the narrator in different occasions can be interpreted as an expression of freedom, a triumph over male disciplinary power, not defeat or “infantile” conquest. We concluded that the main character’s final act can be seen as an opposition to her former “docile” body, hence as a rebellion – which does not exclude, of course, other possibilities of interpretation. A textual evidence that supports our inference is the variety of movements suggested by the verb creep.

After a brief overview of the author’s biography and the short story’s criticism through time, in the section “Imprisonment of the female body” we discussed, based on passages of Gilman’s text, how the narrator’s body is controlled by her husband, and how her spiraling into madness may be seen as a way of freeing both her mind and body of his dominance. Then, in the section “Female body in movement”, we deepened our approach of the act of female “creeping” so much repeated in the text.

In the context of “The yellow wallpaper”, creeping can be seen as a positive outcome for the main character. It is an uncontrolled movement of freedom that allows her to go “over” her husband. For once, she is now the active one, while he is paralyzed and inert. Her body is not “docile” anymore; it is finally free from his disciplinary dominance.

Having a woman as author and carrying autobiographical traits turn the short story analyzed into an even more compelling work of literature. Gilman did not only express herself through it, but she gave a female character a voice at a time in which very few women had a public voice – and a body that can act outside the boundaries of what is expected from a nineteenth-century

“homemaker”. In this sense, Gilman’s story shows how fiction can be a possibility to externalize discourses that are different from the hegemonic ones (FUNCK, 1993, p. 34).

In future studies, it is desirable to deepen considerations about the main character’s voice as a physical expression. Another possible path is further investigating relations between the creeping movement in “The yellow wallpaper” and its presence in various passages of the Bible.

REFERENCES

COLLINS, Joseph. “Lunatics of Literature.” *The North American Review*, v. 218, n. 814, 1923, p. 376–387. Available on: www.jstor.org/stable/25113109. Accessed 4 July 2020.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo* – 1. Da Renascença às Luzes. [Volume dirigido por Georges Vigarello]. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

DAVISON, Carol Margaret. Haunted House/ Haunted Heroine: Female Gothic Closets in “The Yellow Wallpaper”. *Women’s Studies*, v. 33, n. 1, 2004. p. 47-75.

DE SIMONE, Deborah M. Charlotte Perkins Gilman and the Feminization of Education. *WILLA*, v. 4, Fall 1995. Available on: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/old-WILLA/fall95/DeSimone.html>. Accessed 7 July 2020.

DUARTE, Leticia Rocha. A Educação Física como linguagem. *Revista Motriz*, v. 16, n. 2, abr./jun. Rio Claro (SP): Unesp, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: the birth of the prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality – Volume I: An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.

FUNCK, Susana Bornéo. Feminismo e utopia. *Revista Estudos Feministas*, v.1, n.1, p. 33-48. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1993. Available on: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15986>. Accessed 7 July 2020.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. London: Virago, 2012.

HEDDES, Elaine R. Afterward. In GILMAN, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. London: Virago, 2012. p. 33-50.

JOHNSON, Greg. Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in The Yellow Wallpaper. *Studies in Short Fiction*, v. 26, n. 4, 1989, p. 521-530.

KING, Jeanette; MORRIS, Pam. On Not Reading Between the Lines: Models of Reading in 'The Yellow Wall-paper'. *Studies in Short Fiction*, v. 26, n. 1, 1989, p. 23-32.

LANSER, Susan S. Jane Eyre's Legacy: The Powers and Dangers of Singularity. In: _____. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1992. p. 176-193. Available on: www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm.13. Accessed 4 July 2020.

LANSER, Susan S. "The Yellow Wallpaper," and the Politics of Color in America. *Feminist Studies*, v. 15, n. 3, Autumn 1989, p. 415-441.

LLOYD, Brian. Feminism, Utopian and Scientific: Charlotte Perkins Gilman and the Prison of the Familiar. *American Studies*, v. 39, n. 1, 1998, p. 93-113. Available on: www.jstor.org/stable/40642950. Accessed 2 July 2020.

McNAY, Lois. *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Cambridge: Polity/Blackwell, 2007.

MONTEIRO, George. Context, intention, and purpose in "The Yellow Wallpaper": a tale in the Poe and the Romantic tradition. *Fragmentos*, v. 17, p. 41-54. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999. Available on: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6408>. Accessed 7 July 2020.

PASCO, Allan H. Crazy Writing and Reliable Text. In *"The Yellow Wallpaper" by Charlotte Perkins Gilman: a dual-text critical edition*. Athens (OH): Ohio University Press, 2006. p. 88-99.

SCHROEDER, Joy A. (translated and edited by). *The Book of Genesis*. Grand Rapids (Michigan)/Cambridge (UK): William B. Eerdmans Publishing Company, 2015.

SIEGEL, Jennifer Semple. Charlotte Perkins (Stetson) Gilman's "The Yellow Wallpaper": Fiction "with a Purpose" and the Need to Know the Real Story. *CEA Critic* 59, n. 3, 1997, p. 44-57. Available on: www.jstor.org/stable/44377193. Accessed 9 July 2020.

SOUSA, Fátima. Essencialismo e construcionismo na ficção utópica de Charlotte Perkins Gilman: "Herland" e "With Her in Ourland". *Via Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal*, 2ª ser. 1, 2008. Available on: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5175.pdf>. Accessed 4 July 2020.

THRAILKILL, Jane F. Doctoring "The Yellow Wallpaper". *ELH* 69, n. 2, 2002, p. 525-66. Available on: www.jstor.org/stable/30032030. Accessed 9 July 2020.

TIBURI, Marcia. Apresentação. In *O papel de parede amarelo – Um clássico da literatura feminista*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. p. 5-9.

TOMLINSON, Niles. Creeping in the "Mere": Catagenesis in Poe's "Black Cat" and Gilman's "Yellow Wallpaper". *A Journal of the American Renaissance*, v. 56, n. 3, 2010, p. 232-268. Available on: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.ntu.edu.sg/dist/6/2252/files/2017/08/SS2-Tomlinson-2010-Gilman-and-Poe-1off1wc.pdf> Accessed 4 July 2020.

TOWNER, W. Sibley. *Genesis* (Westminster Bible Companion). Louisville/London/Leiden: Westminster John Knox Press, 2001.

VEEDER, William. Who is Jane? The Intricate Feminism of Charlotte Perkins Gilman. *Arizona Quarterly: a Journal of American Literature, Culture, and Theory*, v. 44, n. 3, Autumn 1988, p. 40-79.

Recebido em 13/07/2020.

Aceito em 29/12/2020.

MENINOS NEGROS NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: CORPOS AUSENTES

BLACK BOYS IN CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE: MISSING BODIES

Débora Cristina de Araujo¹

Geane Teodoro Damasceno²

Regina Godinho de Alcântara³

RESUMO: Invisibilização ou sub-humanização são as principais características dos corpos negros na literatura infantil e juvenil desde seu surgimento. Especialmente os meninos negros tiveram como marca a estereotipia e a vulnerabilidade. Apenas nas últimas décadas é que esse panorama vem, lentamente, se modificando e, mesmo assim, muito mais propício para a menina negra do que para o menino-personagem. Por isso o interesse do presente artigo é de analisar, em caráter comparativo, esses dois momentos: em que o menino negro tem sua voz e identidade vilipendiadas e, mais recentemente, vem sendo representado de modo mais altivo. No primeiro grupo estão os livros “Dito, o negrinho da flauta”, de Pedro Bloch (1983) e “Manobra Radical”, de Edith Modesto (2003), analisados por meio de categorias adaptadas de Maria Anória J. Oliveira (2003). Já as obras do segundo grupo são: “Chuva de manga”, de James Rumford (2005), “O chamado de Sосу”, de Meshack Asare (2005) e “Panquecas de Mama Panya”, de Mary e Rich Chamberlin (2005), títulos analisados a partir do conceito de “infanciação”. O que se anuncia, neste estudo, é um panorama ainda frágil sobre a representatividade do menino negro na literatura infantil e juvenil disponível no mercado editorial brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Meninos negros; Corpo; Literatura infantil e juvenil.

ABSTRACT: Invisibility or subhumanization has been the main characteristics of black bodies in children's and youth literature since their emergence. Especially black boys were marked by stereotypy and vulnerability. Only in the last few decades that this panorama is slowly changing and even so much more favorable for the black girl than for the boy. Therefore, the interest of the present article is to analyze, in a comparative character, these two moments: when the black

¹Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Educação na Universidade Federal do Paraná – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8442-3366>. E-mail: deboraaraujo.ufes@gmail.com.

² Mestranda em Educação na Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-9505-6407>. E-mail: geanedamasceno15@hotmail.com.

³ Doutora em Educação pela Federal do Espírito Santo – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-5748-3918>. E-mail: rgodinho6@gmail.com.

boy has his voice and identity vilified and, more recently, he is being represented in a more elevated way. In the first group are the books “Dito, o negrinho da fluta”, by Pedro Bloch (1983) and “Manobra Radical”, by Edith Modesto (2003), analyzed through adapted categories by Maria Anória J. Oliveira (2003). The works of the second group are: “Mango rain”, by James Rumford (2005), “Sosu's call”, by Meshack Asare (2005) and “Mama Panya's Pancakes”, by Mary and Rich Chamberlin (2005), books analyzed from the perspective of childhood experience. This study announces a still fragile panorama about the representativeness of the black boy in children's and youth literature available in the Brazilian publishing market.

KEYWORDS: Black boys; Body; Children's and youth literature.

1 INTRODUÇÃO

Desde a consolidação da literatura infantil e juvenil no Brasil no início do século passado, os modos com que os meninos negros foram representados refletiram não somente o racismo de base científica, mas, especificamente, a aversão ao corpo masculino negro, historicamente associado ao perigo e à criminalidade. Apenas nas últimas duas décadas é que esse quadro vem sendo modificado, principalmente devido ao aumento de publicações com temática da cultura africana e afro-brasileira. Nessa tendência literária, os meninos, assim como as meninas negras, são espertos, inventivos e contribuem para transformações no meio em que vivem. Já no primeiro grupo, a condição de estereotípi e hierarquização de raça e de classe é latente de modo que os meninos negros como personagens não detêm características de humanidade plena.

Visando captar esse duplo movimento da produção literária no Brasil, é que neste artigo reunimos análises de obras publicadas desde as duas últimas décadas do século passado até os dias atuais, com o objetivo de mapear os modos como os meninos⁴ negros são retratados. Os dados provêm de estudos realizados durante os anos de 2017 a 2019 no âmbito do Projeto de Pesquisa “A diversidade étnico racial nas bibliotecas escolares: um olhar sobre estereótipos e representações positivas”, na Universidade Federal do Espírito Santo. Seu

⁴ Neste estudo o termo “menino” será utilizado de modo generalizado para também se referir a jovens.

objetivo é mapear obras literárias com personagens negras protagonistas nas bibliotecas de escolas da educação básica de Vitória – ES e região, a fim de traçar estratégias para o trabalho de mediação da leitura. Especificamente para este artigo, selecionamos pesquisas que emergiram em dois acervos: de uma biblioteca de escola privada da cidade de Vitória-ES e do acervo do “LitERÊtura - Grupo de estudos e pesquisas em diversidade étnico-racial, literatura infantil e demais produtos culturais para as infâncias”, grupo este ligado ao Centro de Educação da Ufes.

O interesse na primeira biblioteca deve-se a dois fatores: serem as instituições privadas de educação básica as menos investigadas em pesquisas acadêmicas de modo geral e, em especial, sobre as relações étnico-raciais, diversidade e literatura infantojuvenil. Consideramos ser de grande relevância acadêmica investir em uma biblioteca restrita a um público específico para conhecer o que a ele é oferecido de representatividade humana em relação à produção literária. Outro motivo da escolha é o fato de que, por dois anos consecutivos, tal acervo foi base para uma pesquisa de Iniciação Científica voltada para a investigação sobre meninos negros na literatura infantil e juvenil. Desta biblioteca analisaremos duas obras: “Dito, o negrinho da flauta”, de Pedro Bloch (1983) e “Manobra Radical”, de Edith Modesto (2003).

Já a segunda fonte de livros selecionados foi escolhida por se tratar de um acervo de obras com temática da cultura africana e afro-brasileira, com mais de 150 títulos literários infantis e juvenis oriundos do mercado editorial nacional ou estrangeiro. Selecionamos dele três obras com meninos negros protagonistas: “Chuva de manga”, de James Rumford (2005); “O chamado de Sosu”, de Meshack Asare (2005); e “Panquecas de Mama Panya”, de Mary e Rich Chamberlin (2005).

Muitas vezes, cooptadas/os pelos dados estatísticos que reconhecem a mulher negra como alvo de dupla discriminação, não exercitamos uma reflexão mais interseccional no sentido de compreender as nuances que atravessam as experiências tanto delas como dos homens negros numa sociedade estruturada em desigualdades de raça, classe e gênero. Como alerta Osmundo Pinho (2014, p. 234), é uma interpretação parcial, pois se configura numa interpretação fatalista, ao correlacionar desigualdades “a partir de indicadores que pecam por seu caráter excessivamente geral ou global, ou inversamente por sua fragmentação”. Analisando dados sobre a defasagem entre ambos em relação à escolarização, o autor indica que são vários os argumentos que evidenciam uma maior distância de defasagem entre os dois grupos do que entre homens brancos e mulheres brancas. De todo modo, Pinho considera se tratarem de conclusões bastante simplistas.

Um sem número de explicações tem sido arrolado para enfrentar essa dificuldade. Alguns autores sugerem que no caso há o fato de que pais pobres insistem mais na educação dos meninos, produzindo maior repetência e continuidade do atraso, evitando assim a evasão.

Outros indicam a entrada precoce no mercado de trabalho das crianças e adolescentes do sexo masculino, um argumento muito disseminado, e que encontra eco nas percepções do senso comum. Por razões de gênero, os rapazes precisam dividir o tempo da escola com o tempo do trabalho, porque os homens precisariam constituir-se logo como provedores e tem para o salário destinação mais urgente que as mulheres, que podem, em função dos ideais de gênero, depender economicamente de seu pai ou marido. De todo modo, diria Rosenberg e outros, seguimos lidando com dados pobres, diluídos e pequena retaguarda de produção acadêmica, confrontando um ‘vale-tudo’ de interpretações associadas a percepções do senso comum (PINHO, 2014, p. 236).

O fato é que as desigualdades em relação aos homens e meninos negros não são prioridades de investigação em estudos das Ciências Humanas e menos ainda da Literatura. Especificamente sobre a literatura endereçada a crianças e jovens, uma das poucas investigações que tangenciou essa questão foi

desenvolvida por Maria Cristina Soares Gouvêa (2005). Em pesquisa sobre a literatura infantil e juvenil das três primeiras décadas do século XX, a autora reconhece o menino negro como alvo de apagamento, dada a imagem de perigo expressa por sua corporeidade:

De todas as narrativas investigadas [dezessete ao todo], o negro ou negra jovem eram absolutamente ausentes, revelando uma exclusão social característica do período. O negro jovem era percebido como potencialmente perigoso, fonte de agitação, insubordinação ou vagabundagem. O resgate que se pretendia nas narrativas, tanto endereçadas ao público infantil quanto ao adulto, não era o do negro concreto, marginalizado do processo de modernização. Situado no passado, o negro era representante de uma relação marcada por subserviência e docilidade (GOUVEIA, 2005, p. 86).

Por outro lado, na literatura endereçada prioritariamente ao público adulto, Regina Dalcastagnè (2008) identificou uma proporção inversa em relação à faixa etária predominante de personagens negras. Em investigação de 258 romances que representam a totalidade de obras publicadas nas três editoras mais prestigiadas do Brasil, sua pesquisa concluiu que o grupo racial negro é mais representado na infância, adolescência e juventude (categorias de idade contempladas em seu estudo). Inicialmente parece surpreendente e certo reflexo de mudança na literatura brasileira ao longo do século XX e início deste. No entanto, logo em seguida a autora identifica um elemento que contribui para uma interpretação mais pessimista: não se trata de um avanço quando “entre as personagens negras, há uma proporção muito maior de dependentes químicos (13%, contra 3% para os brancos)” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 92). Ainda que a autora ressalve, diante da impossibilidade de identificar em sua base de dados, o “*momento* do uso de drogas – a personagem pode passar por mais de uma faixa etária, começando pela infância ou adolescência, e tornar-se dependente mais tarde –” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 92), é válido considerar dois aspectos que caracterizam como se constrói a tendência de personagens negras jovens e a sua associação às drogas: a recorrência da fórmula

menino/jovem negro em condição de drogadição, reforçando um modelo cristalizado e que é alimentado pelo imaginário social; o reconhecimento da baixa expectativa de vida de personagens (reais ou fictícias) em contato direto com drogas, o que incide, como consequência, na sub-representatividade de pessoas negras nas idades mais avançadas no plano literário. O fato é que seus resultados mostram que: “Nada menos do que 33% das crianças e 56% dos adolescentes negros retratados no romance brasileiro atual são dependentes químicos, mas apenas 4% das crianças e 8% dos adolescentes brancos estão na mesma situação” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 92).

Visando compreender como os meninos negros são apresentados em obras endereçadas a crianças e adolescentes, é que selecionamos do acervo da biblioteca de uma escola particular de Vitória-ES dois livros com as seguintes características: meninos negros protagonistas; uma publicação anterior e outra posterior ao ano 2000; ambos com mais de uma edição, o que demonstraria uma positiva repercussão junto ao público leitor.

A partir de estudos como os de Gouvêa (2005), de Heloisa P. de Lima (2005) e especialmente de Maria Anória de Jesus Oliveira (2003), propomos um quadro analítico de categorias em relação ao protagonismo dos meninos negros nas obras em questão: “Dito, o negrinho da flauta”, de Pedro Bloch (1983), e “Manobra Radical”, de Edith Modesto (2003). Doravante utilizaremos as siglas DNF, para mencionarmos a primeira obra, e MR, para nos referirmos à segunda. Ainda que o estudo de Oliveira (2003) já tenha analisado o livro DNF, optamos por mantê-lo no corpus de investigação para ampliar aspectos a serem observados na comparação entre um título publicado anterior e outro posteriormente aos anos 2000, sobretudo considerando serem ambos provenientes de um mesmo acervo de uma escola privada.

Em DNF, Dito é um menino de 13 anos, negro, sofredor, maltratado e explorado. Sem pai nem mãe, vive na fazenda de Dona Laura e Dr. Alberto.

Sonhador, ele almeja ganhar uma flauta de presente, pois tem uma aptidão “nata” para tocá-la. Contudo, são diversos os obstáculos enfrentados no decorrer da trama até que realize seu sonho: é humilhado, acusado de roubo e sofre vários tipos de violência física e verbal. São poucas as pessoas que o apoiam de algum modo na narrativa: sua namorada, uma menina negra precariamente citada na obra e ausente de detalhes de sua vida, a não ser o fato de que seu “nome” seria Bidu; Lucinha, uma professora de português que decide ensinar o garoto ler e se expressar bem; e Meireles, um homem que Dito encontra por acaso e que, sensibilizado pelas histórias do menino, passa a ajudá-lo, inclusive presenteando-o com uma flauta. Por meio dessas pessoas a história de Dito vai se marcando, no enredo, com diferentes recomeços.

Assim como Dito, Robson, protagonista de MR, é um menino negro de 13 anos e pobre. Ambos também têm em comum a orfandade, já que sua mãe morreu quando ele era muito pequeno, deixando-o ser criado por sua madrinha, Dona Rosa, uma mulher carinhosa e zeladora do menino. A principal diferença é que Robson é apontado na trama como muito inteligente, mesmo não frequentando a escola. Trabalha como guardador de carros no estacionamento de uma faculdade e como flanelinha nos semáforos. Ele também tem um sonho: comprar um skate. Mas, diferentemente de Dito, Robson consegue realizar seu sonho de modo menos sofrido ao fazer um acordo com sua tia: todo dinheiro que ganhasse como flanelinha seria para comprar seu skate e o dinheiro de guardador seria para ajudar nas despesas de casa. Num determinado dia de trabalho como flanelinha, ele conhece Junior, um menino branco e rico. Os dois ficam próximos e Junior pede que Robson lhe dê aulas de skate. O jovem aceita, mas depois disso acontecem diversas situações em que sua honestidade é colocada em xeque: ele é acusado de roubo e por diversas vezes é pré-julgado por ser favelado e negro.

A análise sobre as duas obras incorporou, adaptou ou criou categorias a partir do estudo de Oliveira (2003). A primeira delas relaciona-se à

“afetividade”, que envolve a recorrência de meninos protagonistas negros em situação de adoção, desamparados, sem família ou sem conhecimento de sua origem. Como já ressaltado, ambos os protagonistas são adotados. Enquanto Robson perdeu a mãe quando estava presa por tráfico de drogas – “Um dia, Dona Rosa ficou sabendo que a mãe de Robson havia falecido na prisão. Assim, o afilhado tornou-se seu filho para sempre” (MODESTO, 2003, p. 11) –, Dito foi encontrado “embrulhado”: “Dito não nasceu nem em casa nem em maternidade. Nem na rua, nem no mato. Foi achado embrulhado. Como coisa” (BLOCH, 1983, p. 8).

Dito é um menino órfão que desconhece sua origem e, em diversos momentos da história, sente a falta dos pais. Criado por Dona Laura e Dr. Roberto, mas que nunca estabeleceram laços afetivos, foi sempre relegado à posição de sub-humano: “– Depois de tudo que fizemos por esse neguinho sujo. Isso é o que mais dói: a ingratidão. [...]” (BLOCH, 1983, p. 16); “– [...] era melhor ter deixado esse moleque no lixo, mesmo. Era favor”. (BLOCH, 1983, p. 24); “O chicote estalou como se princesa Isabel nem tivesse existido, como se ainda fosse tempo de escravo. A maldade doeu mais do que a chicotada no lombo. Dito não tentou fugir. Aguentou firme. Chicotada veio atrás de chicotada” (BLOCH, 1983, p. 32). Além disso, Dito é tratado como um ser “[...] criado pelo tempo” (BLOCH, 1983, p. 16; 24). Os únicos laços afetivos que consegue estabelecer em sua vida são com Bidu, sua namorada, e com Meirelles, que o ajuda e, no final da história, adota o menino. Nem mesmo a professora Lucinha, que no início da trama pretendia ajudá-lo, continua no enredo. Por sua vez, ainda que na condição de órfão, Robson tem um vínculo afetivo muito forte com Dona Rosa, que o incentiva a realizar seus sonhos, incluindo o de ter uma flauta.

Essa categoria evidencia não apenas o caráter de orfandade total dos meninos negros (ausência de mãe e pai), mas especialmente a recorrência do pai como uma figura desconhecida, reforçando um estereótipo de paternidade ausente do homem negro. Nessa característica, as crianças negras são criadas

só pela mãe ou são entregues “ao mundo” por falta de parentes. Dito só começa a sentir falta das figuras paterna e materna quando ouve os padrões se referirem a ambos. Em análise da mesma obra, Oliveira (2003) questiona como isso é possível já que até os animais sentem falta da proteção afetiva.

Seria, desse modo o Dito Benedito associado a um ser irracional, a ponto de ter crescido sem ao menos sentir falta dos pais? E, mais, só perceber que havia algo errado com ele após tomar os padrões como referência de relação familiar? O personagem, nesse sentido, é colocado aquém de um animal. Isso é inverossímil. Quer dizer, não dá coerência à narrativa (OLIVEIRA, 2003, p. 102).

Outra categoria em que ambos os protagonistas vivenciam experiências semelhantes é por nós intitulada de “corpo negro masculino amedrontador”. Ainda que seja uma característica associada, no plano literário, ao jovem/homem negro, os dois meninos já enfrentam situações que tipificam traços de agressividade atribuída ao corpo masculino negro (FANON, 2008). Quando, na trama, Dito descobre que teve sua flauta destruída por Dona Laura, a imagem do negro amedrontador vem à tona. Enfurecido, “Benedito muda de cara, como aqueles monstros da televisão quando berram por vingança” (BLOCH, 1983, p. 31) e destrói toda a louça da mulher: “– Começou a rebentar, a partir, a estilhaçar, uma por uma, todas as peças, como toda revolta que carregava acumulada, sem saber, em tantos anos, multiplicada pela humilhação e pela injustiça” (BLOCH, 1983, p. 31). Seu corpo, como manifestação da força, também é acionado em contextos que seu caráter é examinado: ao ser acusado de roubo, diversas pessoas questionam o fato de como um negro “forte como ele”, “bom para o trabalho”, tem coragem de roubar: “Vai trabalhar, vagabundo! Menino forte desse jeito!! Tome vergonha na cara, viu?” (BLOCH, 1983, p. 13).

Já Robson, inicialmente incriminado, consegue se livrar da prisão por sua habilidade de argumentação. Chama atenção, no entanto, o modo como sua versão ganhou credibilidade: apenas depois de ouvi-lo narrando com segurança

cada fato ocorrido, o delegado lhe revelou que já sabia de sua inocência pois a denúncia do crime feita por telefone à delegacia foi realizada do orelhão próximo ao local onde Robson trabalhava, e a “voz de moleque... de jovem” (MODESTO, 2003, p. 81) era inconfundível. O agente agradeceu a Robson pela denúncia e fez um pedido: “O que você fez mostra que você é um garoto de bom caráter. Só que no ano que vem você tente ir para a escola, senão... Combinado?” (MODESTO, 2003, p. 82). A palavra final do delegado soou como se fosse ameaça ou um lembrete, pois apesar de o homem ter acreditado em Robson, sugere que a qualquer momento ele pode ser preso novamente se continuar na rua e não voltar para a escola. Assim, ainda que um desfecho exitoso tenha sido construído para o protagonista, a trama incorre em novo estereótipo: o menino negro sem escolaridade associado à marginalidade.

Outra categoria proposta pela autora evidencia o quanto ambos os meninos têm experiências de vida aproximadas. É a categoria intitulada “Ridicularização e humilhação do negro em determinados espaços sociais (escola, rua, clube, etc.)” (OLIVEIRA, 2003, p. 64). Nas duas obras comparadas, os garotos são humilhados e ridicularizados, mas devido às situações que convergem para desfechos mais amenos vivenciados por Robson, suas experiências com violência física ou simbólica são menores do que na história de Dito. Este talvez seja o maior crédito da obra MR pois, ainda que com característica altamente oscilante na caracterização da “experiência vivida do negro”, conforme propõe Frantz Fanon (2008), o enredo mostra alguns avanços ocorridos no período. A esperteza de Robson e tino para lidar com os problemas, aliados ao fato de ele viver num grande centro urbano, foram os grandes responsáveis pela amenização de seu sofrimento.

Já para Dito humilhação e desumanização são constantes. Quando foge da fazenda e precisa dormir na rua, é ridicularizado por um “velho, asmático e mau, de bengala” (BLOCH, 1983, p. 14) que lhe diz: “Não se pode mais nem andar nesta cidade sem encontrar porcaria atravancando o caminho. Um

inferno! Um lixo!” (BLOCH, 1983, p. 15). Reafirmamos, com esses exemplos, a direta associação de sua história a contextos de sofrimento, humilhação e torturas semelhantes à condição de um escravizado do período colonial brasileiro. Lima (2005) reconhece em obras como essa a marca de um período de cristalização e naturalização do personagem negro diretamente ligado a experiências de dor, fracasso e passividade, dificultando “uma ampliação dos papéis sociais pela proximidade com essa caracterização, que embrulha noções de atraso” (LIMA, 2005, p. 103).

A quarta categoria, “associação do local de moradia à marginalidade”, é adaptada de Oliveira (2003), a qual analisou a reincidência da correlação de personagens negras a espaços sociais simbólica ou materialmente precarizados como morro, favela, barraco ou lugares pequenos, sujos, abandonados ou, ainda, recorrentemente associados à presença de traficantes e assaltantes. Nesse sentido, nas duas obras aqui analisadas ambos os protagonistas vivenciam experiências similares. Em MR, por exemplo, quando Junior e seu pai vão à favela visitar Robson, ficam com medo do local e das pessoas, mas o que os surpreende de modo muito mais negativo é a sujeira: “[...] o nojo superou o medo. O cheiro de urina era insuportável!” (MODESTO, 2003, p. 116). No caso de Dito, em DNF, embora o espaço de moradia fosse a fazenda, especificamente sua casa possuía condição inferior e bem longe da sede: “[...] lá no deus-me livre da casa grande” (BLOCH, 1983, p. 16). O modo de vida de Dito, que morava com Dona Laura e Dr. Roberto, assemelhava-se – como já destacado – ao de um escravizado: vivia num espaço muito afastado da casa principal; constantemente era humilhado, apanhava com chicote e era chamado de “preto burro”. Ainda que não proceda (devido à localização temporal marcada no decorrer do texto), o tratamento dispensado a Dito sugere, em alguns momentos, que a história se passa no período do Brasil colonial.

E embora Robson não fosse tratado como escravizado, vivenciava situações de discriminação e preconceito, sendo algumas delas veladas e outras

mais explícitas: quando a família de Junior descobre que o garoto era flanelinha ao invés de apenas professor de skate, logo o associa à bandidagem; em outro momento da história, ao denunciar um roubo de carro, Robson é confundido com o próprio bandido. Em certa medida, contudo, a oscilação entre desfechos mais e outros menos felizes depois de cada situação de discriminação vivenciada, incide na construção de um enredo dúbio e titubeante em relação ao tema do racismo como argumento narrativo. É o caso, por exemplo, do desfecho dessa última situação: ainda que tenha sido confundido com bandido, ao ser preso e contar ao delegado sua versão, este acredita em Robson. E, algum tempo depois, ao ser acusado pelo pai de Junior por furtar sua carteira, outro agente da lei – desta vez um policial – reconhece Robson e diz ao pai de Junior que ele devia estar se confundindo, pois sabia da índole do garoto. Além dessas duas situações (facilmente superadas) também ocorre uma mudança brusca na postura do pai de Junior: inicialmente nutre preconceito latente em relação ao menino e que só é aflorado quando do suposto furto de sua carteira: “Criança de rua é criança de rua para sempre. A gente tenta ajudar, mas tem de ser de longe, porque é como criar cobra” (MODESTO, 2003, p. 103). No entanto, ao ver o policial defendendo Robson, ele vai embora envergonhado. Logo depois encontra sua carteira perdida e, então, se desculpa com o protagonista.

Tal contexto aproxima-se, em nossa interpretação, de uma consistente análise de Cuti (2010) sobre as subjetividades envolvidas na autoria por parte de uma pessoa branca e de uma pessoa negra sobre a experiência literária de criação de personagens negras. Assim considera o autor: “A produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem” (CUTI, 2010, p. 33). Sem condições de explorar com profundidade tal questão devido aos limites deste texto, o que destacamos das reflexões de Cuti é a relação entre a oscilação de desfechos em situações discriminatórias vivenciadas por Robson e

a distância cultural, ideológica, identitária e subjetiva da autora, uma mulher branca. Consideramos que tal distância incidiu na produção de um contexto – ainda que positivo se comparado a grande parte das obras com meninos negros protagonistas do período de transição entre o século passado e o atual – romantizado e artificial sobre o trato das relações raciais no Brasil. Sob outra perspectiva, Dalcastagnè (2008) também aborda esse tema quando analisa as exceções da literatura brasileira em que personagens negras são protagonistas. Pela falta de personagens que inspirem, no plano da tradição literária, a criação de uma personagem negra em toda sua completude e atravessada pelas experiências de raça, classe, gênero e idade, as chances de artificialidade são grandes:

Dar concretude e existência a uma personagem não é tarefa fácil, especialmente quando a tradição literária não está disponível como recurso, ou seja, quando nossa poesia, nossos contos e romances não trazem modelos suficientemente ricos que possam servir de inspiração. Há a ideia equivocada, mas muito disseminada, de que o escritor constrói suas personagens a partir de pessoas que conheceu em sua vida – ela lembra a imagem do pintor trabalhando com agilidade diante de um modelo vivo. Essas experiências podem ser até aproveitadas, mas não são o bastante para erguer e dar solidez a uma personagem. [...] Por isso, a ausência de personagens negras na literatura não é apenas um problema político, mas também um problema estético, uma vez que implica na redução da gama de possibilidades de representação (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 97).

Esse debate, que não se encerra aqui, aponta para uma potente e necessária discussão sobre cânone e estética literária. Provisoriamente o que podemos depreender é a necessidade urgente de superação de uma suposta condição autoral isenta, “como se, em um passe de mágica, a cidadania [construída de modo artificial, como em MR] tornasse prerrogativa de todos em um mundo idílico e fraterno”, ignorando que as “diferenças de raça estão presentes juntamente com as diferenças de classe e que há contradições, sim, a

serem superadas pelo diálogo e pela transformação social” (CUTI, 2010, p. 114) e produção literária.

Em certa medida o tema terá continuidade na seção seguinte em que a análise se envereda para a produção literária estrangeira que chega ao Brasil no século atual.

3 ENTRE SAPEQUICES E ARDILEZAS: TRÊS MENINOS NEGROS EM NARRATIVAS AFRICANAS

Visando analisar e refletir um panorama mais contemporâneo da literatura infantil e juvenil disponível no mercado editorial brasileiro é que selecionamos, nesta seção, três obras literárias com meninos negros protagonistas em narrativas africanas-cuja principal característica em comum é que são desafiados a pensar soluções para problemas pessoais ou coletivos. São eles: Tomás, em “Chuva de manga”, escrito e ilustrado por James Rumford (2005); Sosu, em “O chamado de Sosu”, escrito e ilustrado por Meshack Asare (2005); e Adika, em “Panquecas de Mama Panya”, de Mary e Rich Chamberlin (2005) e ilustrações de Julia Cairns.

De antemão é possível observar que além de as edições analisadas serem de um mesmo ano de publicação, são todas produções do século XXI, evidenciando um primeiro resultado: o melhor trato estético e literário aos protagonistas negros na literatura presente no Brasil. Porém, outras especificidades merecem destaque nas obras, que aqui serão analisadas a partir da categoria de “infancialização”. Antes de a explorarmos, contudo, apresentaremos um breve resumo das obras. Como já adiantado, os meninos protagonistas nesta seção são todos africanos, oriundos de regiões diversas e vinculados a contextos rurais ou pequenas cidades: Tomás, do Chade, país localizado no Centro-Norte africano; a história de Sosu se passa, como descreve

Asare (2005), no Oeste da África, região que engloba países como Benin, Costa do Marfim, Gana e Togo; e Adika vive no Quênia, África Oriental.

Voltando da escola, Tomás percebe que o tempo, seco e quente há vários dias, vai mudar: uma chuva está para chegar. Numa espécie de fotografia de imagens, à medida que chuva vai chegando, Tomás começa a observar as pessoas a sua volta, comemorando as gotas cada vez mais fortes caindo do céu. Uma cena lhe chama atenção: uma menina oferecendo, em uma bandeja, refrigerante a alguns homens. Tomás pega a tampinha da garrafa e guarda. Nesse momento todos celebram as águas, inclusive a mangueira, que também “tem sede. Suas folhas abraçam a chuva. Suas raízes a bebem” (RUMFORD, 2005). Aquele momento desperta em Tomás uma ideia. A cada dia ele vai reunindo mais objetos para realizar seu plano: de sua mãe ele pede a lata de leite e “[q]uando chega o tempo em que todas as flores da mangueira caem, descobrindo as pequenas frutas verdes, a lata de leite já está vazia” (RUMFORD, 2005).

Assim ele pode guardar dentro dela a tampa, pedaços de metal e arame retorcido, uma lata de sardinha que encontrou e outras tampas de garrafa. Novamente a mangueira marca a passagem de tempo: “Os meses passam. As mangas, antes verdes, agora estão amarelo ouro e, no lado voltado para o Sol, uma chama vermelha aparece. Agora não falta nada a Tomás. É hora de pedir ajuda a seu pai” (RUMFORD, 2005). Então, com apoio do pai, o menino vai colocando seu projeto em prática na medida em que as pessoas comemoram cada manga madura que encontram: um carrinho montado com os objetos que ele juntou.

Num contexto totalmente diferente é a vida de Sosu. Ele é um menino que habita uma aldeia “numa estreita faixa de terra entre o mar e laguna” (ASARE, 2005). Por não poder andar, o que ele conhece da aldeia é do período “em que era tão pequeno que a mãe podia carregá-lo nas costas” (ASARE, 2005).

Sua condição física o limitou a ver o mundo apenas do interior de sua casa. Mas diante de uma forte tempestade que fez com que o mar começasse a invadir a aldeia, Sosu, com apoio de seu cachorro e amigo Fusa, age para avisar aos adultos que estavam trabalhando distante dali: tocando os tam-tans, que estavam atrás da casa do chefe da aldeia. Mas para um menino que não consegue se locomover com pernas, o feito de Sosu é imenso, pois ele teve que se arrastar até a casa do chefe e, assim, avisar as pessoas.

Já Adika, um menino tão esperto quanto Sosu e Tomás, lida com outra situação bem diferente: sua mãe, Mama Panya, que chamou o filho para irem juntos ao mercado comprar ingredientes para o preparo de panquecas, teve a preocupação com o dinheiro (que já era pouco) aumentada pois Adika, à medida em que seguiam pela estrada, convidava cada pessoa que encontrava: chamou *Mzee Odolo*, o amigo mais velho da família, que pescava no rio; convidou Swandi e Naiman, duas amigas dele que estavam pastorando o gado às margens da estrada; e quando mãe e filho já estavam no mercado, Adika também convidou Gamila, sua amiga de escola, além de Bibi e Bwana Zamenna, vendedoras de farinha, e Kaya, vendedora da banca de especiarias.

As preocupações da mãe são superadas quando, no horário marcado, cada convidado/a levou algum alimento para se somar à comida: mais farinha, peixe, banana... Então, o “banquete começou assim que todos se sentaram debaixo do baobá para comer as panquecas de Mama Panya” (CHAMBERLIN; CHAMBERLIN, 2007).

Dessas três narrativas brevemente apresentadas desenvolveremos uma análise a partir da noção de “infancialização”. Proposta por Renato Noguera e Marcos Barreto (2018, p. 627) a infancialização “é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida”. Reconhecemos nos protagonistas Tomás, Sosu e Adinka a aguçada capacidade de invenção. Como crianças que são, propõem resoluções aparentemente muito

simples para resolverem conflitos individuais e/ou coletivos. Como pano de fundo com a chuva e a mangueira (uma verdadeira chuva de mangas), “a raiz de uma ideia começa a florescer” (RUMFORD, 2005) e Tomás concretiza seu plano: com o carrinho feito, ele pode brincar e compartilhar a ideia com as outras crianças da aldeia.

Esse senso coletivo de Tomás, de que seu brincar só se faz pleno com o brincar de outra criança, pode ser interpretado a partir do que Noguera e Barreto (2018) reconhecem do termo *ubuntwana*. Formada por dois radicais, essa palavra é desmembrada pelos autores: o radical *ubuntu* é uma palavra presente nos idiomas Ndebele, Swati, Xhosa e Zulu. Não é nosso interesse propor uma conceituação intrínseca de *ubuntu*, sobretudo por sua tradução ser sempre insuficiente, dada a dimensão de sua extensão semântica mas, a partir de um provérbio apresentado pelos autores e proveniente dos idiomas isizulu e isixhosa dos povos Zulu e Xhosa, é que ousamos sintetizar uma breve aproximação desse termo: trata-se do provérbio “*umuntu ngumuntu ngabantu*” que, numa tradução razoável, significa: “uma pessoa é pessoa através de outras pessoas” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 629-630). Já *twana*, “remete para uma relação de afeto, paixão, uma inclinação enamorada e de onde o sentido de infância em xhosa remeteria para afeto enamorado pela humanidade, o que difere de amor incondicional e irrestrito” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631). Nessa junção os autores consideram, portanto, que *ubuntwana* significa “a relação de estar afetado pela experiência de realizar-se como humano através de vivenciar relações com outros seres humanos” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631). Por isso nossa interpretação da experiência de criança de Tomás que só se faz plena com a experiência de outra criança.

Em certa medida essa perspectiva interpretativa aproxima-se do enredo de Sosu, pois as dificuldades por ele enfrentadas só tiveram resolução quando os membros da comunidade – e não apenas ele – reconheceram sua capacidade. Inicialmente ignorado e até desprezado pelas pessoas adultas devido à sua

condição física, Sosu é desafiado a mostrar o que já sabia: todos têm importância na comunidade. Correlacionando essa afirmação à noção de *ubuntwana*, também concordamos com Noguera e Barreto sobre o fato de que a infância, portanto, “guarda a proximidade com o próprio sentido de ubuntu” já que ela é, por si só, “a condição de possibilidade de experimentação da humanidade individual através da vivência com outros seres humanos, afirmação da nossa condição de seres interdependentes” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631). Vamos um pouco além ao associarmos essa noção às características tradicionais e culturais africanas a partir de Amadou Hampaté Bâ (2010). Para o autor, a “cultura” africana não é “algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular de mundo ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 170).

Ainda que em certa medida pudéssemos analisar uma postura adultocêntrica estabelecida pelos adultos à volta de Sosu em função de uma compreensão reduzida de suas capacidades físicas, não consideramos ser este o cerne da questão na obra “O chamado de Sosu”. Diferentemente, reconhecemos que suas experiências de discriminação advindas de pessoas adultas da aldeia eram muito menos em relação à sua idade e sim à sua condição física, apresentada como um limitador à vida naquelas condições (que envolviam a pesca e a lavoura) – o que, não deixa de ser restritivo, obviamente. Isso se evidencia na seguinte passagem:

Todos gostavam dele. Pa, principalmente, fazia todo o possível para que ele se sentisse como qualquer criança. Tinha lhe ensinado a consertar as redes de pesca e o levava para remar e pescar na laguna, na sua pequena piroga. Mas um dia, quando estava pescando com Pa na laguna, dois homens com ar muito sério se aproximaram e disseram:

– Não achamos prudente trazer este menino aqui. Já é uma infelicidade ter uma criança assim na aldeia. É pouco provável

também que o espírito da laguna goste de vê-lo sentado aí! É melhor que ele fique dentro de casa (ASARE, 2005).

O desfecho da história de Sosu não só enfrenta essa posição conservadora, acionada por princípios míticos excludentes, como também reafirma a dimensão proposta por Sobunfu Somé (2009, p. 68) de que em sociedades tradicionais africanas as crianças “pertencem à comunidade e ao espírito”. Nesse sentido, Sosu não seria o causador dos males da aldeia, pois entre ele e os espíritos não havia qualquer interdição: ao contrário, na condição de criança, Sosu tinha íntima e intensa ligação tanto com a comunidade onde habita quanto com os espíritos que a protegem.

Já em “As panquecas de Mama Panya”, a relação entre Adika e sua mãe envolve outra questão do universo adulto: a responsabilidade e a preocupação com os modos de condução e resolução dos problemas. Enquanto Mama Panya temia um constrangimento diante do pouco dinheiro disponível para comprar ingredientes e assim receber tantas pessoas para comer em casa, Adika subverte seus princípios, propondo às pessoas convidadas a maior riqueza cultural das tradições africanas: a palavra. Hampaté Bâ (2010, p. 172) nos lembra que “tudo que fala ganhou corpo e forma”. Adinka, em seu modo criança de ser, reconhece isso e sabe da importância da palavra, que não é dita e nem ouvida a esmo. É sempre relacional e é sempre poder: “Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém [...] que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173). Nesse processo, ambos (falante e ouvinte) se comprometem a produzir – caso seja este o interesse – uma relação de afeto comunitário, tal como se deu na obra: todos sentados debaixo do baobá comendo as panquecas.

Assim, Adika dialoga com a perspectiva de infancialização, já que por meio dela é possível encontrarmos “a possibilidade de estipular infância como conceito que remete a um estado, ou ainda, uma forma de vida que torna

possível assumir a instabilidade da vida radicalmente” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631), pois a instabilidade – reforçam os autores – é inerente à existência. E essa instabilidade, inevitável e inexorável, pode ser vivida em sua plenitude em qualquer momento da vida, pois infanciar é “ativar a infância em adultos”. Dito de outra maneira, a partir da noção de ubuntu é possível “assumir a infância como um sentido que propicia que encaremos a realidade como um território de contínua produção, instável e passível de reformulações e ressignificações” (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 632).

Nessa medida, ao mesmo tempo em que acionamos o reconhecimento da criatividade e esperteza dos meninos protagonistas, consideramos que tais características não se relacionam aos sentidos que convencionalmente identificamos como marcas de sapequice e de ardileza. Em outras palavras, todas as ações de Tomás, Sosu e Adinka mostram justamente a potência da infanciarização pois, ao agirem, imaginarem ou falarem coisas, eles não o fazem porque são crianças (faixa etária convencional no ocidente que vai dos zero aos 12 anos) e sim porque existem. Dessa forma, a visão etapista que divide o mundo em pensamentos e atitudes do *modus operandi* “criança” (infantilização) de pensamentos e atitudes “adultas” (maturidade) não se aplica a tais meninos pois, em suas compreensões de mundo, eles estão sempre pensando em resolver questões imprescindíveis às suas vidas. Com isso, supera-se a dicotomia criança-adulto e a noção restritiva de criança à menoridade humana. É o que alertam Noguera e Barreto acerca da infantilização:

Em termos semânticos, o verbo infantilizar significa acriançar, ‘abebezar’ e assume um sentido negativo, porque o discurso da modernidade coloca a criança como infante (NARODOWSKY, 2001). Mariano Narodowski situa o debate sobre as condições de produção do discurso moderno sobre a infância e como, nas sociedades ocidentais, o processo denominado de pedagogização da infância é responsável pela infantilização da criança (NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 627).

De modo algum Tomás, Sosu e Adinka representam esse modo de ser criança. Consideramos que isso se deva especialmente às suas experiências culturais e a capacidade de perceber, muito rapidamente, que as adversidades caminham ao lado das bem-aventuranças e que, ambas, compõem a vida. Ainda que Sosu tenha, em princípio, uma posição titubeante em relação à sua capacidade, logo em seguida é convencido por seu melhor amigo, o cachorro Fusa, de sua importância na comunidade. Já os demais, em momento algum, expressam essa característica.

4 OBSERVAÇÕES FINAIS: CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E RELAÇÃO COM O MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO

Diante da discrepância na forma de construção dos meninos da primeira parte deste artigo em relação aos meninos africanos, presentes na segunda seção, é importante refletirmos sobre o modo como o mercado editorial entende esses dois grupos.

As primeiras obras analisadas refletem um período sociopolítico em que tanto as compras governamentais quanto o apelo para a valorização da diversidade étnico-racial do país não eram intensos. Nem mesmo havia legislação afirmativa que ressaltasse, como é o caso das modificações no artigo 26A da LDB, uma educação literária direcionada para o reconhecimento da cultura africana e afro-brasileira.

Já sobre o segundo grupo, com histórias africanas, podemos depreender vários elementos, como modo tais obras como adentram no mercado editorial brasileiro: em estudo sobre personagens negras protagonistas na educação infantil no município de São Paulo, Gilmara Dadie (2013) identificou que “O chamado de Sosu”, escrito e ilustrado por Meshack Asare (2005), “ocupa o 12º lugar numa lista dos cem melhores livros da África. Em 1999 recebeu da Unesco, por esta obra, o prêmio ‘Literatura para crianças e Jovens a serviço da

intolerância” (DADIE, 2013 p. 81, nota de rodapé 43). Trata-se de uma obra que chega ao Brasil após uma espécie de “chancela” internacional. Unindo essa informação ao fato de o lançamento das três obras no Brasil ter sido no mesmo ano (2005), sendo duas delas da mesma editora (SM), reconhecemos os efeitos de um movimento duplo: o primeiro, destacado por Eliane Debus (2017, p. 54), reflete que “o mercado editorial brasileiro, mesmo que de forma tímida, tem ampliado o número de títulos que tematizam a cultura africana e afro-brasileira, por certo dialogando com a demanda da Lei 10.639/2003”; o segundo relaciona-se à expansão das compras de livros por parte do governo federal. O impacto dos programas de insumo para as bibliotecas escolares, aliado à conjuntura de implementação de um conjunto de documentos legais que vem fomentando o acesso à cultura africana via livro didático e literatura, incidiu diretamente nos interesses editoriais de pequenas e grandes empresas. Assim, diante de uma ampla demanda, editoras brasileiras passaram a importar obras de sucesso em outros países, especialmente europeus e norte-americanos, para facilmente ter sua aprovação em avaliações governamentais, como no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) que, só no ano de 2014 (último ano de compras), investiu R\$ 142.900.523,92 em livros de literatura para os seguimentos: educação infantil (creches e pré-escolas) – R\$ 50.537.660,06; ensino fundamental (1º ao 5º ano) – R\$ 31.616.454,48; e Educação de Jovens e Adultos (EJA) – R\$ 10.208.749,32⁵.

O fato das referidas obras aqui analisadas serem “chanceladas” e uma delas (“O chamado de Sosu”) altamente premiada também explica, em certa medida, o motivo de ser Asare um dos poucos autores africanos negros de literatura infantil e juvenil a adentrar no mercado editorial brasileiro. Já os demais citados, Rumford (autor de “Chuva de manga”), Mary e Rich Chamberlin (de “Panquecas de Mama Panya”), são brancos e suas obras têm boa

⁵ Dados disponíveis em: <https://www.fnde.gov.br/index.php/programas/programas-do-livro/biblioteca-na-escola/dados-estatisticos>. Acesso em: 13/10/2019.

repercussão nos Estados Unidos e Europa. Esse panorama reflete como o racismo estrutural e literário também penaliza de um lado autoras e autores africanos negros e favorece brancas/os, desde que – um grupo ou outro – tematizem personagens negras (neste caso em especial: meninos) em obras que foram reconhecidas internacionalmente.

Nesse sentido, estaria havendo uma contradição em nosso argumento em relação à crítica anteriormente aqui exposta de experiência de subjetividade na escrita de personagens negras, cuja vivência seria expressa com tanta propriedade, mesmo que seus autores ou autoras não sejam pessoas negras? Não. E essa resposta, de modo enfático, é devido a sua obviedade a partir do argumento de Dalcastagnè (2008): como constata a pesquisadora, o racismo que marca a história e trajetória da literatura produzida no Brasil é tão estrutural que faltam um maior apuro estético na elaboração de argumentos, artifícios e recursos para a construção plena de uma personagem negra. E isso se agrava no caso de autoras e autores brancos que não experenciam o contato direto com “a dor e a delícia” de ser negro/a. Já no contexto estadunidense (de onde provêm Rumford, Chamberlin e Chamberlin), ainda que a experiência estética de pessoas brancas com a literatura negra seja reduzida – como bem mostra bell hooks (2017, p. 54-57) –, essa redução não atinge, como no contexto brasileiro, níveis de apagamento e/ou estereotipia como única e exclusiva maneira de caracterização de personagens negras.

Em sentido contrário são as obras analisadas na primeira seção: ainda que com relativos avanços, “Manobra radical” aproxima-se em vários aspectos de “Dito, o negrinho da flauta” ao apresentarem, ambas, meninos negros em condição de orfandade, vulnerabilidade social e expostos à violência física e verbal, principalmente por causa do pertencimento étnico-racial. São garotos que vivem experiências completamente diferentes dos meninos africanos, o que faz com que estes rompam outro estereótipo: a condição de pobreza, miséria e abandono não são marcas de Tomás, Sosu e Adika, e sim de Dito e Robson,

meninos brasileiros. O perigo de uma história única, expressão de Chimamanda Adichie (2009), desta vez não é sobre o continente africano que, ao contrário tem fomentado – a partir das obras aqui analisadas – “a possibilidade de resignificação e valorização na tessitura literária, ao delinear-lo[s] em diversos papéis e/ou espaços sociais [...]” (OLIVEIRA, 2014, p. 146).

O desafio que se apresenta, no plano literário, no plano editorial e, também na dimensão acadêmica, é responder aos seguintes questionamentos: como produzir uma literatura endereçada ao público infantil e juvenil que expresse personagens humanas a partir de suas múltiplas existências, superando, assim, perspectivas cristalizadoras e limitadoras as quais, no caso dos meninos negros, insistem em invisibilizá-los? E essa invisibilização que ocorre em duas frentes (de modo geral ou por meio da restrição de sua experiência narrativa a contextos de desumanização ou violência), vem sendo analisada pelos estudos acadêmicos?

No plano da produção, consideramos que avanços já foram dados quando observamos – ainda que com caráter de exceção –, obras brasileiras que tematizam meninos negros em condição de valorização como, por exemplo, “O menino Nito”, de Sonia Rosa, e “Adamastor, o pangaré”, de Mariana Massarani, sendo a primeira obra assinada por uma mulher negra e a segunda por uma mulher branca. Mas ainda são produções muito pontuais e que incidem, no plano acadêmico, num outro efeito: o pouco investimento de pesquisas sobre os meninos negros na literatura infantil e juvenil. Por isso nosso intento neste estudo foi de também provocar os olhares para essa questão que diz muito acerca dos modos como a sociedade considera os corpos masculinos negros. Em análise sobre a juventude negra, Nilma Lino Gomes e Ana Amélia Laborne (2018) refletem sobre uma “pedagogia da crueldade”⁶, para analisar extermínio

⁶ Expressão cunhada por Rita Segado.

da juventude negra expresso diretamente pelas estatísticas que mostram o homem e o jovem negros as maiores vítimas:

Diante de dados tão assustadores perguntamos: o que se pode esperar de uma sociedade que expõe os seus jovens a um grau alarmante de violência? Que extermina os seus jovens? E, mais ainda, quando esse extermínio tem como recorte de crueldade o fato de a maioria desses jovens serem homens e negros? As ciências criminais serão capazes de nos ajudar a descriminalizar essa juventude e se contrapor ao seu extermínio? O sistema de justiça consegue, de fato, fazer justiça? A educação se preocupa com essa questão? (GOMES; LABORNE, 2018, p. 3).

Acrescentamos às perguntas das autoras mais uma: como expressão cultural da sociedade, a literatura se preocupa com essa questão ou, ao contrário, contribuiu com um processo de extermínio de meninos, jovens e homens negros, desta vez no plano estético-literário?

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Trad. Erika Rodrigues. In: *Technology, Entertainment, Design – TED*, out./2009. Disponível: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acessado em 16/10/2019.

ASARE, Meshack. *O chamado de Sosu*. Ilustrações do autor. Trad. Maria Dolores Prades. São Paulo: Edições SM, 2005. (Cantos do mundo).

BLOCH, Pedro. *Dito, o negrinho da flauta*. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

CHAMBERLIN, Mary; CHAMBERLIN, Rich. *As panquecas de mama Panya*. Ilustrações de: CAIRNS, Julia; Trad. Cláudia Ribeiro Mesquita. São Paulo: Edições SM, 2005.

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

DADIE, Gilmar A. G. dos Santos. *Personagens negros, protagonistas nos livros da educação infantil: estudo do acervo de uma escola de educação infantil do município de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 203-219, 1. sem. 2008. Disponível: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33169/19156>. Acessado em 28/03/2020.

DEBUS, Eliane. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens: lendo Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Brás, Georgina Martins*. Florianópolis: NUP; CED; UFSC, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GOMES, Nilma Lino; LABORNE, Ana Amélia de Paula. Pedagogia da crueldade: racismo e extermínio da juventude negra. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 34, p. 1-26, 2018. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/edur/v34/1982-6621-edur-34-e197406.pdf>. Acessado em 28/03/2020.

GOUVEA, Maria Cristina Soares. Imagens do Negro na Literatura Infantil Brasileira: análise historiográfica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 77-89, jan./abr. 2005. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n1/a06v31n1.pdf>. Acessado em 20/02/2020.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LIMA, Heloisa Pires de. Personagens negros: um breve perfil na literatura infantojuvenil. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2a. ed. rev. Brasília: MEC/Secadi, 2005, p. 101-115.

MODESTO, Edith. *Manobra Radical*. 1 ed. São Paulo: Ática, 2003.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. *Childhood & philosophy*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p. 625-644, set.-dez. 2018. Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/36200/26377>. Acessado em 20/02/2020.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. *África e diásporas na literatura infantojuvenil no Brasil e em Moçambique*. Salvador: EDUNEB, 2014.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. *Negros personagens nas narrativas infantojuvenis brasileiras: 1979-1989*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade do Estado da Bahia, 2003.

PINHO, Osmundo. Um enigma masculino: Interrogando a masculinidade da desigualdade racial no Brasil. *univ.humanist.* Bogotá, n. 77, p. 227-250, jun/2014 . Disponível: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n77/n77a10.pdf>. Acessado em 28/03/2020.

RUMFORD, James. *Chuva de manga*. Ilustrações do autor. São Paulo: Brinque-Book, 2005.

SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. 2. ed., São Paulo: Odysseus, 2007.

Recebido em 01/04/2020.

Aceito em 04/11/2020.

(DES)ALIENTAÇÃO DOS CORPOS DESVIANTES: A DIALÉTICA DA IN/EXCLUSÃO E SEUS DESDOBRAMENTOS NO CONTEXTO ESCOLAR

(DIS)ALIENATION OF THE DEVIANT BODIES: THE DIALECTIC OF IN/EXCLUSION AND ITS UNFOLDING IN THE SCHOOL CONTEXT

Vanessa Goes Denardi¹

Carolline Septimio Limeira²

Letícia Carneiro da Conceição³

RESUMO: Este estudo teórico analisa questões referentes à dialética da in/exclusão e seus desdobramentos no contexto escolar a partir da análise da obra *O Alienista*, de Machado de Assis. Com base nos conceitos de Foucault (2008; 2012; 2014) acerca da tecnologia política do corpo e materialidade do discurso nas relações de saber e poder, são esquadrihados os conceitos de in/exclusão, normalização e medicalização dos corpos para fins de enquadramento social. Optou-se por um *bricoleur* metodológico fazendo uso da obra machadiana para elucidar questões como desvio padrão, saber e poder, exclusão e enquadramento das deformidades do corpo, visto que o personagem principal do conto, Simão Bacamarte, buscava por meio de seus conhecimentos médicos detectar possíveis desvios de condutas sociais. Por fim, entendemos que mesmo diante da diversidade humana ainda persiste a tentativa de (des)alienação e a dialética da in/exclusão no espaço escolar, bem como a segregação de corpos considerados desviantes.

PALAVRAS-CHAVE: educação inclusiva; Machado de Assis; tecnologia política do corpo; in/exclusão.

¹ Mestra em Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina - Brasil. Doutoranda em Linguística na Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3619-4444>. E-mail: goes_vanessa@hotmail.com.

² Doutora em Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2669-3119>. E-mail: carolpedagoga@yahoo.com.br.

³ Mestra em Educação pela Universidade Federal do Pará - Brasil. Doutoranda em Educação na Universidade Federal do Pará - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3302-0089>. E-mail: carneiroleticia1@gmail.com.

ABSTRACT: This theoretical study analyzes issues related to the dialectics of in/exclusion and its unfolding in the school context from the analysis of the work *O Alienista*, by Machado de Assis. Based on the concepts of Foucault (2008, 2012, 2014) on the political technology of the body and materiality of discourse through the relations of knowledge and power, the concepts of in/exclusion, normalization and medicalization of bodies for purposes are scanned and highlighted of social framework. In the middle of prescriptions against any and all social malaise, in this work we chose a methodological *bricoleur*, that is, the methodology of cross-linking of ideas and concepts making use of Machado's work to elucidate issues such as standard deviation, knowledge and power, exclusion and framing of the deformities of the body, since the main character of the short story, Simão Bacamarte, sought through his medical knowledge to detect possible deviations from social conduct, establishing an attempt for himself and others to conquer bodies potentially constituted of elements capable of guaranteeing the fullness of society. Finally, we understand that even in the face of human diversity there is still an attempt to (de)alienation and the dialectic of in/exclusion in the school space, as well as the segregation of bodies considered deviant.

KEYWORDS: inclusive education; Machado de Assis; political body technology; in/exclusion.

1 UMA TEORIA NOVA? - INTRODUZINDO ANTIGOS CONCEITOS E PRÁTICAS

As tecnologias de melhoramento genético despertam uma importante questão: “será que deveríamos dedicar nossa proficiência tecnológica para curar doenças e ajudar as pessoas a recuperarem a saúde ou será que também deveríamos nos melhorar reconstruindo nossos corpos e nossas mentes?” (SANDEL, 2013, p. 28).

Sabemos que o homem-padrão, sadio física e psiquicamente, representa a tentativa de se estabelecer a fôrma e a forma ideal de ser humano. O homem inserido em um círculo e um quadrado, ao mesmo tempo, reflete a perfeição matemática do corpo humano na representação de Da Vinci para o escrito de Luca Pacioli “*De Divina Proportione*”, como elucidada Duarte e Cohen (2003, p. 2) “seu corpo possui proporções estudadas desde a Grécia antiga e tomadas como medida-padrão para a própria dimensão arquitetônica.”.

A história nos mostra que a humanidade tem alinhado práticas com o objetivo de uma desejada padronização, seja nos espaços, modos de falar, pensar e fazer. Estudioso incansável de tais práticas, Michel Foucault nos apresenta o conceito de *norma* e também o processo de *normalização*. Analisando as contribuições foucaultianas para a educação, Veiga-Neto (2011,

p. 74) ressalta que a norma “se aplica tanto ao corpo a ser disciplinado quanto à população que se quer regulamentar; ela efetua a relação entre ambos, a partir deles mesmos, sem qualquer exterioridade, sem apelar para algo que seja externo ao corpo e à população em que está esse corpo.”. Assim, a norma

[...] é o elemento que, ao mesmo tempo em que individualiza, remete ao conjunto dos indivíduos; por isso, ela permite a comparação entre os indivíduos (...) E, ao se fazer isso, chama-se de anormal aqueles cuja diferença em relação à maioria se convencionou ser excessivo, insuportável. Tal diferença passa a ser considerada um desvio, isso é, algo indesejável porque *des-via*, tira do rumo, leva à perdição (VEIGA-NETO, 2011, p. 75).

Nesse processo de normalização, que envolve mecanismos disciplinares (que atuam sobre o corpo) e mecanismos regulamentadores (que atuam sobre a população), muitos *anormais* têm sido alijados, pois não se enquadram nas tentativas de homogeneização de sujeitos e da população.

A referência teórica na obra do filósofo francês Michel Foucault embasa a decisão de investigar os paradoxos da segregação dos comportamentos desviantes e das condutas desaprovadas socialmente - ou da in/exclusão, para usar um termo mais sintonizado com a frequência do autor. É importante destacar que grafar in/exclusão aponta para o fato de que as atuais formas de inclusão e de exclusão caracterizam um modo contemporâneo de operação que não opõe a inclusão à exclusão, mas as articulam de tal forma que uma só opera na relação com a outra e por meio do sujeito, de sua subjetividade (VEIGA-NETO; LOPES, 2011). Como ressalta Lopes (2007, p. 1), “abordar o tema da inclusão exige que, de muitas formas, seja abordado o tema da exclusão.”

Em *Vigiar e Punir* (2012), *História da Loucura* (2008) e *A ordem do discurso* (2014), Foucault aborda a metamorfose do conceito de loucura no decorrer da história, bem como a ideia de poder punitivo àqueles que se comportam de modo desviante. Discutimos a supressão por meio da privação

da liberdade, enquanto modo de exclusão e tentativa de recuperação médica, como ocorre aos moradores da cidade em que o médico Simão reside e atesta a necessidade de internação, no conto de Machado de Assis (1992).

A obra machadiana é também vastamente analisada. No caso específico de *O Alienista*, a abordagem a partir das conceituações de Foucault foi explorada em diversos aspectos, em uma espécie de *bricoleur* metodológico⁴. Azevedo (2009) e Teófilo (2013) estabelecem interfaces do direito e da literatura, ressaltando componentes jurídicos da concepção de loucura. Moreira e Berlinck (2003), sob viés da psicopatologia, analisam a ironia do personagem de Bacamarte como expressão literária da mania de saber. No universo das ciências sociais, Corbanezi (2006, 2009) delinea possibilidades interpretativas da obra a partir da análise histórico-filosófica da loucura e do seu silenciamento por meio do confinamento e da sujeição do louco; Gomes (1993) identifica no conto as concepções científicas do século XIX, particularmente o Positivismo; Lima (2011) analisa a construção de identidade do louco, relacionando o conto com a pesquisa historiográfica sobre a sociedade e a ciência do século XIX. Na área de letras e literatura estão o maior quantitativo dos estudos sobre *O Alienista* em perspectivas foucaultianas, especialmente na análise do binômio saber/poder: Cunha (2011) explora a articulação entre ciência, linguagem e poder; Hidalgo (2008) estuda a busca da verdade da loucura no contexto de domínio da verdade científica; Melo Júnior (2016) analisa as relações do poder com os discursos científicos; Perrot (2000), estabelece relações entre loucura, realidade e ficção; Miranda (2009) aborda representações da loucura e relações de poder; Menezes (2010) elenca as concepções de loucura presentes na obra.

⁴ A *bricoleur* (bricolagem) é considerada, por alguns autores, uma metodologia mais aberta, flexível e criativa de realizar o entrecruzamento de fontes/documentos na pesquisa científica, tendo como base o rigor e a multirreferencialidade. Para saber mais sobre a abordagem multirreferencial, ver: ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (Org.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

Mesmo com a multiplicidade de análises do conto em questão a partir das conceituações foucaultianas, percebemos a lacuna do campo temático da educação, ainda mais acentuada na seara da educação inclusiva.

Sabemos que o conceito da deficiência foi se delineando historicamente, tomando relevância política. Desse modo, a autoridade biomédica se viu contestada pelo modelo social da deficiência, o qual compreende a deficiência enquanto experiência do corpo com impedimentos associados a um ambiente com barreiras à participação desse sujeito na sociedade. Isso significa que o corpo com limitação pode não sofrer a opressão, dependendo da estrutura social concebida por meio da cultura da normalidade e das barreiras sociais encontradas. O nó górdio do deslocamento do modelo médico para o social foi o silenciamento do corpo com limitação, o hiato entre a deficiência, como essencialmente medicalizada, para a deficiência sem um corpo, sem dor, sem fragilidades (SEPTIMIO, 2014, p. 108).

Em contraponto a essa chamada “cultura da normalidade”, é possível verificar no livro *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, que a vida só é possível por meio da loucura:

E no entanto, vo-lo garante a Loucura em pessoa, alguém é tanto mais feliz quanto mais multiforme é a sua demência, desde que se mantenha dentro do gênero que me é peculiar: um gênero tão difundido que não sei se entre os homens se pode encontrar um só que seja sempre sábio e completamente imune a qualquer forma de demência. (ROTTERDAM, 2012, p. 55).

A demência para Rotterdam (2012) não é motivo para recuperação, medicalização ou internação, mas sim, elemento-chave para a manutenção da sociedade. O que para muitos é considerado sabedoria, pode ser visto como a própria loucura a se manifestar nos comportamentos sociais. A patologização da loucura é um fenômeno relativamente recente no Ocidente, como demonstra Foucault (2008). No Classicismo, loucura e razão estão em movimento de

referência recíproca, de recusa, mas também de fundamentação, já que uma só pode ser compreendida em relação à outra, da qual é a própria medida

[...] a loucura torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória (FOUCAULT, 2008, p. 35).

A loucura passa a ter sentido no próprio campo da razão, como uma de suas formas: “É apenas na noite da loucura que a luz é possível, luz que desaparece quando se apaga a sombra que ela dissipa.” (FOUCAULT, 2008, p. 574). Como nos lembra Veiga-Neto (2011, p. 75), o anormal, para Foucault, “está na norma, está ao abrigo da norma, ainda que seja tomado como um oposto ao normal” e “para todos, o guarda-chuva normativo é o mesmo”. A razão, assim, designa a loucura como um momento essencial de sua própria natureza,

[...] é que agora a verdade da loucura faz uma só e mesma coisa com a vitória da razão e seu definitivo domínio, pois a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma (FOUCAULT, 2008, p. 48).

A modernidade, no entanto, vai tentar delimitar - inclusive fisicamente - as fronteiras entre razão e loucura - ou noite e dia, luz e escuridão.

Se a loucura para o mundo moderno tem um sentido diferente daquele que a faz ser noite diante do dia da verdade; se, na parte mais secreta da linguagem que ela tem, o que está em jogo é a verdade do homem, uma verdade que lhe é anterior, que a constitui mas que pode suprimi-la, esta verdade só se abre ao homem no desastre da loucura, e escapa-lhe desde os primeiros momentos da reconciliação (FOUCAULT, 2008, p. 574).

A partir da metade do século XVII “a loucura esteve ligada a essa terra de internamentos, e ao gesto que lhe designava essa terra como seu local natural” (FOUCAULT, 2008, p. 55). Os loucos serão, então, expatriados do convívio social e exilados em instituições de sequestro. Será o “internamento dos alienados”:

Trata-se de recolher, alojar, alimentar aqueles que se apresentam de espontânea vontade, ou aqueles que para lá são encaminhados pela autoridade real ou judiciária. É preciso também zelar pela subsistência, pela boa conduta e pela ordem geral daqueles que não puderam encontrar seu lugar ali, mas que poderiam ou mereciam ali estar (FOUCAULT, 2008, p. 56).

No conto machadiano, o protagonista Simão Bacamarte é o próprio “alienista” que retira do convívio social todos os corpos desviantes e os confina na Casa Verde. Essa tentativa de normatizar os corpos deformados e o poder disciplinar que regula o “saber” do corpo e seu controle num jogo de instituições e aparelhos numa microfísica do poder (FOUCAULT, 2012) é o que move esta escrita de cunho científico-literário que tomou como base o conto de *O Alienista* (1992) de Machado de Assis.

Nesse sentido, com base na obra machadiana, buscou-se elucidar questões referentes à tecnologia política do corpo (FOUCAULT, 2012; 2014) e da materialidade do discurso por meio das relações de saber e poder, esquadrihando e destacando os conceitos de exclusão, normalização e medicalização dos corpos para fins de enquadramento social. A partir da compreensão da produção de discursos pelo contexto e da produção de saberes ligados ao poder, parte-se da compreensão de corpo político

[...] como o conjunto de elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber (FOUCAULT, 2012, p.31).

Assim, este artigo visa contribuir para o aprofundamento do debate em torno da segregação do indivíduo, sua in/exclusão e enquadramento das deformidades humanas e da tentativa sempre presente da medicalização dos corpos indolentes, desviantes, improdutivos, desajustados, estranhos. Discute-se, numa análise foucaultiana acerca da in/exclusão e enquadramento social de corpos condenados, a supressão por meio da privação da liberdade através da necessidade de internação, como ocorre com os diversos moradores da cidade de Itaguaí, em *O Alienista*.

2 TORRENTES DE LOUCOS: SOBRE O PODER E A LOUCURA EM “O ALIENISTA” E NO CONTEXTO ESCOLAR

Ao analisar *O Alienista*, a partir de suas diversas perspectivas, a loucura diagnosticada pelo personagem principal, Simão Bacamarte, tem um papel primordial e, por assim dizer, decisivo ao formar um filtro cognoscitivo utilizado por ele na criação e organização de sua realidade. Dr. Bacamarte era um médico (re)conhecido nacional e internacionalmente e que, após um período de estudos em Portugal, retornou ao Brasil e fixou residência na cidade de Itaguaí, onde casou-se com Dona Evarista, mulher que, segundo ele, “reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes.” (ASSIS, 1992, p. 9).

Dona Evarista estava apta, mas essa conclusão não partia de uma pessoa qualquer, e sim, de uma autoridade médica, seu próprio marido. Durante todo o romance, Dr. Bacamarte tem a “batuta” nas mãos, o poder produzido pelo seu saber científico, segundo o qual tinha condições plenas de separar o que é comum e incomum, o normal e o desviante, o corpo condenado e o corpo absolvido.

Como tinha verdadeiro amor pela ciência e acreditava que a saúde da alma era a ocupação mais digna de um médico, Simão Bacamarte dedicou-se ao tratamento de pessoas que tinham alguma demência. Pediu licença à Câmara Municipal para montar a “Casa Verde”, local onde internaria seus pacientes cobrando certa quantia das famílias que ali quisessem deixar seus entes “deficientes”.

O médico queria revolucionar o modo como os ditos loucos eram tratados, ou melhor, não tratados, pois ficavam presos em casa sem poder desfrutar do benefício da vida, sem esperança de melhora ou cura. Na Casa Verde, os pacientes poderiam ser, além de controlados, úteis nas pesquisas do Dr. Bacamarte sobre os males da alma. O corpo, para Bacamarte, se faz duplamente necessário, tanto produtivo, para fins de pesquisa e investigação, quanto corpo submisso ao tratamento médico. Nesse sentido, Foucault (2012, p. 28) salienta que “o corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais.”.

Com a licença em mãos, o médico pôs-se a planejar o asilo que localizar-se-ia “na Rua Nova, a mais bela rua de Itaguaí naquele tempo, tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes.” (ASSIS, 1992, p. 11). A casa, que contava com uma frase do Alcorão na fachada, tinha suas janelas verdes, cor essa que deu nome à moradia e que nos causa certa estranheza, já que o tom nos remete à liberdade e esperança, sentimentos bastante contraditórios à função da casa de orates.

Inaugurada, a Casa Verde valeu-se da presença dos cidadãos da cidade e das povoações mais próximas durante sete dias de festas públicas, tendo como papel principal, segundo o Dr. Bacamarte, “estudar profundamente a loucura,

os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal.” (ASSIS, 1992, p. 12).

A Casa Verde reflete a estrutura necessária para abrigar os desajustados por meio de alternativas de recuperação e isolamento, numa lógica medicalizante e de cerceamento do convívio social. A construção da Casa remete-nos àquilo que Foucault denomina de materialidade do discurso. Para Foucault (2014) a produção do discurso não é abstrata, mas cercada de materialidade, seja pelos modos de ser, pensar e fazer, pela fala, fotografia, arquitetura, entre outras formas de apropriação do poder.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2014, p. 08-09).

A procura pelo espaço tornou-se intensa e foi necessária a construção de mais trinta e sete leitos em menos de quatro meses. Eram “loucos” de todas as partes e todos os males, desde os por amor até os que falavam sozinhos e faziam discursos acadêmicos rebuscados, do boiadeiro ao escrivão.

A presença da igreja, bastante considerável na época, era marcada pelo Padre Lopes, que visitava a casa com frequência tentando encontrar uma explicação divina para tais fenômenos com o consentimento do Dr. Bacamarte, que tinha temor do vigário. Os doentes eram classificados, inicialmente, em duas seções, os furiosos e os mansos, partindo, posteriormente, para as subseções, como os delírios e alucinações. Os pacientes eram diariamente acompanhados por Simão Bacamarte, em um estudo árduo e contínuo, pois

[...] analisava os hábitos de cada louco, as horas de acesso, as aversões, as simpatias, as palavras, os gestos, as tendências; inquiria

da vida dos enfermos, profissão, costumes, circunstâncias da revelação mórbida, acidentes da infância e da mocidade, doenças de outra espécie, antecedentes na família, uma devassa, enfim, como a não faria o mais atilado corregedor. E cada dia notava uma observação nova, uma descoberta interessante, um fenômeno extraordinário (ASSIS, 1992, p. 14).

O médico passava dias e noites em função de descobrir a razão das enfermidades dos pacientes, doando-se inteiramente ao trabalho. Dona Evarista, muito triste pela falta do marido, começou a adoecer e a sentir-se a mais infeliz das mulheres. Para acalmá-la a alma, Dr. Bacamarte enviou-a para o Rio de Janeiro, cidade que a esposa sonhava em conhecer. Sem outras prioridades, o médico continuava suas pesquisas e passava horas nas ruas conversando com a população e observando suas falas, chegando, assim, a uma nova teoria, a de que “a razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia” (ASSIS, 1992, p. 18).

Outro princípio pelo qual a sociedade opera a exclusão, como escreve Foucault (2014), além da interdição das palavras, é por meio da separação e da rejeição de pessoas. “Desde a Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros (...) não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um contrato”, entretanto, essa condição não lhe furta de “enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (FOUCAULT, 2014, p.10-11).

Nosso personagem em questão, Simão Bacamarte, no gozo de suas faculdades mentais e sabedoria, começou a enxergar nos mais diversos cidadãos a loucura. Houve o Costa, que emprestara todo o dinheiro que havia recebido como herança e logo foi recolhido à Casa Verde, assim como sua prima que por ele foi interceder junto ao médico e também acabou isolada; Mateus, o albardeiro, que por contemplar demasiadamente a casa que construía também foi condenado.

Numa ilha, cercada de doentes para todos os lados, a Casa Verde mantinha-se cumprindo sua função de isolamento, de privação de liberdade tal qual uma prisão, de modo semelhante ao que explica Foucault (2012, p.18) “Quase sem tocar o corpo, a guilhotina suprime a vida, tal como a prisão suprime a liberdade, ou uma multa tira os bens”. A exclusão, mesmo sem aprisionar o corpo, cerceia a vida uma vez que embute o desejo do isolamento, do controle do indivíduo, sua modificação e neutralização de suas características desviantes.

Essa tecnologia política do corpo inscreve-se socialmente como a capacidade de controle obtida com ou sem violência, no entanto, permanentemente de ordem física, ou seja, para Foucault (2012, p. 29), é possível haver “um ‘saber’ do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo.”.

A submissão aqui insere-se não apenas pela força, mas em razão de diversos instrumentos, como o conhecimento científico, o saber institucionalizado, o discurso subjetivado. Nesse contexto, Dona Evarista retornou do Rio de Janeiro e foi vista como a esperança da cidade, já que seu marido estava a flagelar a população de Itaguaí. No jantar de recepção da ilustre dama, um rapaz muito jovem, chamado Martim Brito, a fez milhares de elogios, causando espanto nos convidados, menos em Simão Bacamarte que pensou o garoto ter uma séria lesão cerebral digna de estudo. Passados três dias, o garoto foi recolhido à casa de orates. O terror acentuou-se. “Não se sabia já quem estava são, nem quem estava doido. As mulheres, quando os maridos saíam, mandavam acender uma lamparina a Nossa Senhora.” (ASSIS, 1992, p. 26).

José Borges do Couto Leme, Chico das Cambraias, escrivão Fabrício, Gil Bernardes, Coelho, e tantos outros moradores da cidade foram recolhidos à

Casa Verde. Assim, ao tratar da patologização das diferenças humanas e seus desdobramentos, seguiu-se a lógica medicalizante e patologizante, acreditando que conhecendo as causas tinha-se a chave do sucesso e o domínio das diferentes “anormalidades”.

A população da cidade, que já estava a nutrir imenso ódio pelo Dr. Bacamarte, resolveu rebelar-se e pedir junto à Câmara Municipal que colocasse um fim no asilo e nos feitos do psiquiatra. A rebelião ganhou dezenas de adeptos, ficando conhecida como a “Revolta dos Canjicas”. Houve duelo entre a força pública e os manifestantes, resultando onze mortos e vinte e cinco feridos. Ao final, os canjicas, liderados pelo barbeiro Porfírio Neves, venceram a batalha e tiveram em seu líder o novo governo. Gestão que durou poucos dias, pois após expedir decretos contra a Casa Verde e Dr. Bacamarte e ser difamado por um conterrâneo, Porfírio caiu e João Pina, colega de Bacamarte, assumiu o cargo.

Daí em diante foi uma coleta desenfreada. Um homem não podia dar nascença ou curso à mais simples mentira do mundo, ainda daquelas que aproveitam ao inventor ou divulgador, que não fosse logo metido na Casa Verde. Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafularia, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava aos emissários do alienista (ASSIS, 1992, p. 38).

Simão Bacamarte já não via normalidade em mais ninguém, nem na própria esposa, que fora recolhida por sua indecisão entre uma joia e outra para compor o traje do baile da Câmara Municipal. Dia após dia mais pessoas eram “capturadas” e o Dr. Bacamarte ficava cada vez mais imbuído do espírito científico da cura.

Os excluídos não tinham voz, pois suas palavras não tinham poder. Para Foucault (2014), dentre os procedimentos de exclusão está a interdição, o veto, a vedação, a qual pode ocorrer por tabu do objeto discutido, pelo ritual que as

circunstâncias muitas vezes impõem ou pelo direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala. O psiquiatra possuía o aval acadêmico e reconhecimento social. Seu discurso tinha força, pois “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2014, p. 9).

Bacamarte e seus procedimentos em Itaguaí remetem à análise foucaultiana dos modelos de gestão individual e coletiva nas contingências de lepra e peste - fechamento e esquadrinamento, respectivamente - e o modelo de vigilância centralizada do Panopticon, exemplos de dispositivos disciplinares. A Casa Verde, como instituição de confinamento e sequestro, também é local de vigilância e punição: os “alienados” também serão examinados.

Passados pouco mais de cinco meses de trabalho árduo, a Casa Verde encontrava-se vazia. Todos estavam curados, o que causou estranha comoção ao médico, pois viu-se aflito ao perceber que, talvez, todos os loucos e desorganizados que, pela casa passaram, eram normais, e ele, que possuía o perfeito equilíbrio mental e moral, e era agraciado pela sagacidade, paciência, perseverança e tolerância, reunia todas as qualidades de um acabado mentecapto.

Chegada a essa frustrada conclusão ao ver que suas investidas foram fracassadas, Simão Bacamarte resolveu recolher-se à Casa Verde acusando-se de ser ele mesmo o desvio padrão, o corpo desregrado, o louco. Fechada a porta, “entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada” (ASSIS, 1992, p. 48).

Aparelhos e instituições, dotados de uma microfísica do poder (FOUCAULT, 2012), estabelecem seu campo de validade no qual são estabelecidos os próprios corpos com sua materialidade e força. Dessa forma,

Dr. Bacamarte opera pela produção de seu próprio discurso, nas amarras do poder por ele produzido, condenado pelo corpo à reclusão social.

Ao trazemos essa discussão para o âmbito escolar, verificamos que, tal qual o Dr. Simão Bacamarte, com sua ânsia de alinhar as práticas a uma desejada padronização, a escola ainda hoje produz um espaço em que muitos têm sido excluídos, pois não se enquadram nas tentativas de uniformização de pessoas (SEPTIMIO, 2019) e/ou tampouco têm suas diferenças percebidas/consideradas.

É certo que o debate sobre os “diferentes” e a sua inclusão social estremece os saberes e as práticas institucionais e movimentam as bases tradicionais das instituições de ensino, já que o aluno com deficiência representa um corpo menos submisso para cumprir um esquema disciplinar. E é nesse contexto que, muitas vezes, pode-se detectar uma percepção negativa do poder, não com relação à exclusão, à marginalização ou à repressão do estudante com deficiência, mas ligada à inclusão pautada no desconhecimento sobre àquele que se pretende incluir, ou seja, a invisibilização ou negação da deficiência que não rechaça o corpo social, porém oculta-o em meio aos “normais”; assim como uma percepção positiva do poder, isto é, uma inclusão baseada em observação e vigilância constantes, fixando-se aqui o poder da normalização, um projeto de intervenção, assim como acontecia a Casa Verde.

Vemos, portanto, que o campo educacional, atravessado por sistemas de poder e saber, não escapa da reprodução (ou não) deliberada de práticas negativas e positivas de saber/poder, isso porque a escola nasceu de um aparato disciplinar, de “domesticação”. Contudo, ao longo do tempo, percebeu-se que ela não deveria ser espaço de encarceramento, mas sim de experiências pedagógicas que permitem aos sujeitos desenvolver seu potencial e intelecto de forma emancipada, inclusive os estudantes com deficiência. Destarte, sabemos

que essa concepção ainda não foi plenamente alcançada, seja pela desimportância, seja pelo desconhecimento.

O reconhecimento da deficiência traz consigo diversos questionamentos e incertezas, para os quais a escola e, principalmente, os professores não encontram respostas, revelando que ainda há muito por saber e, sobretudo, muito a duvidar (SEPTIMIO, 2019). É por esse desconhecimento que a escola precisa se diferenciar da Casa Verde – a qual tinha por finalidade buscar a “verdade” por meio de formulações/certezas teórico-práticas para um perfeito equilíbrio e uma nova doutrina de homogeneização –, pois ela é lugar de sujeitos de possibilidades e constroi os seus saberes pela prática social.

Assim, em consonância com Septimio (2019, p. 20), no contexto escolar “não cabe falar em manuais, fórmulas e exemplos a serem seguidos; não cabe falar em homem-padrão, em homogeneidade”. Não cabe o aprisionamento da Casa Verde, tampouco o ideal sonhado por Bacamarte. Cabe a presença marcada pela complexidade das relações de sujeitos “diferentes”, pela emancipação e pela verdadeira inclusão, a qual, segundo Rodrigues (2006), não deve ser invocada em vão, mas sim ter sua distância mapeada entre os discursos e as práticas.

3 PLUS ULTRA! - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao investigar o personagem do livro, Dr. Bacamarte, observou-se o esforço do médico para encontrar a normalidade e o perfeito equilíbrio mental nas pessoas que habitavam a cidade e a tentativa de domínio do corpo político por meio da internação de seus pacientes. No processo de normalização, o desvio acabou se tornando mais recorrente que o pretense padrão balizador de condutas. Bacamarte é, ele próprio, o “alienista” das vidas dos moradores de Itaguaí. Sua Casa Verde é a instituição de sequestro que aliena e produz exclusão social, subtraindo corpos desviantes do convívio.

Entendendo o corpo numa dimensão política, buscou-se uma abordagem das relações de poder que o marcam e o sujeitam à condenação ou absolvição, de um corpo que para Foucault só se torna útil se for ao mesmo tempo produtivo e submisso. É sobre esse saber do corpo e suas relações sempre tensas, sua materialidade e capacidade, seus interesses e contradições, um corpo político submisso às demandas sociais e ao fenômeno da medicalização que nos vigia, adverte e impõe, sobre esse híbrido dedicamos essa investigação teórica.

Portanto, sabendo que os processos de subjetivação estão representados em nossas práticas cotidianas e que os saberes nos atravessam e nos constituem historicamente, a materialidade é representada também no discurso. Logo, é a partir dessa base conceitual que a obra de Machado de Assis é compreendida e analisada através dos saberes dos corpos condenados.

No campo educacional, os corpos condenados já foram fisicamente separados em processos de escolarização e institucionalização da segregação. O atual modelo de educação inclusiva impôs uma convivência social e, com ela, novos sujeitos e novos processos de subjetivação. Ressaltamos aqui não só os corpos desviantes dos alunos incluídos, mas também os sujeitos – colegas de turma, professores, gestor(a) e pedagogos(as) – atravessados por essa presença materializada na escola através da inclusão.

A inclusão de corpos desviantes, sujeitos “alienados” do espaço escolar desaloja saberes e práticas, bagunça esconderijos e rotas de fugas. Rodrigues (2006, p. 317) nos lembra que a educação inclusiva move e “questiona alguns dos fundamentos e das práticas mais arraigadas da escola tradicional: o caráter seletivo da escola, a homogeneidade dos seus métodos de ensino e ainda o fato de não ser sensível ao que os alunos são e querem”. O desconforto, nesse caso, pode indicar a necessária implosão de uma zona de conforto que - tal qual o esvaziamento da Casa Verde e dos procedimentos de internação e exclusão dos

“loucos” - indica uma mudança no sentido da potência, de novas concepções e ações que vão responder a novas demandas, de um novo caos que será o princípio de novas gêneses.

Alienação e exclusão social dos corpos desviantes já foram práticas educativas, institucionalizadas, normatizadas e naturalizadas por décadas. Os novos processos de (des)alienação dos corpos desviantes na cultura escolar impuseram ações e reflexões necessárias, geraram novas tensões e subjetivações. A demanda por uma formação pedagógica que atenda às novas necessidades desta escola que incorporou as “casas verdes” sociais, certamente é a pequena ponta visível de uma demanda muito maior. O que falta é possivelmente formação ética para lidarmos com nossas próprias limitações, contradições e singularidades desviantes. Assim talvez consigamos lidar, conseqüentemente, com a dos outros. Assim talvez consigamos nos abrir às novas possibilidades de tornar-se presença frente às diferenças.

Pode-se compreender pelos diálogos com os professores que à medida que muda-se a linguagem, o modo de ver e nomear as relações com este outro, a necessidade da palavra inclusão passa a ser redundante, pois tornarmos presença requer relação responsiva e responsável de cuidado consigo e com este outro (VIEIRA-MACHADO; LOPES, 2015, p. 15).

Quando a convivência social conseguir superar as barreiras que obstaculizam acessos e permanências, o imperativo da inclusão pode tornar-se, de fato, redundante. Que possamos permitir, então, novas linguagens, novos modos de ver e nomear relações com o outro. Que possamos (des)alienar - e nos (des)alienar.

ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (Org.). *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

ASSIS, Machado de. *O alienista*: texto integral. 22. ed. São Paulo: Ática, 1992.

AZEVEDO, Elaine Fasollo. *Michel Foucault e "O Alienista" de Machado de Assis*. 2009. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009. Disponível: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14286/14286.PDF>. Acessado em 10/11/2020.

CORBANEZI, Elton Rogério. *A episteme (des)silenciadora da loucura*. 2006. 149f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências - UNESP/campus de Marília, 2006. Disponível: http://www.observatoriodeseguranca.org/files/monografia_pdf.pdf. Acessado em 10/11/2020.

CORBANEZI, Elton Rogério. *Sobre a razão do Mesmo que enuncia a não-razão do Outro: Às voltas com a História da Loucura e O Alienista*. 2009. 239f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2009. Disponível: http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/278737/1/Corbanezi_EltonRogerio_M.pdf. Acessado em 10/11/2020.

CUNHA, Luciana. *O Alienista: loucura, ciência, linguagem e poder em uma análise pós-estruturalista*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estácio de Sá, 2011.

DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira; COHEN, Regina. O Ensino da Arquitetura Inclusiva como Ferramenta para a Melhoria da Qualidade de Vida para Todos. In: *PROJETAR*, 2003. (Org.). *Projetar: Desafios e Conquistas da Pesquisa e do Ensino de Projeto*. Rio de Janeiro: Virtual Científica, 2003, p. 159-173.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 8 ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24 ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.

GOMES, Roberto. O alienista: loucura, poder e ciência. *Tempo Social: Rev. Sociol.* São Paulo, 5 (1-2): 145-160, 1993. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84953/87681>. Acessado em 10/11/2020.

HIDALGO, Luciana. Machado de Assis, Lima Barreto e a 'verdade' da loucura. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 15, p. 140-154, 2008. Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/download/27891/19965>. Acessado em: 10/11/2020.

LIMA, Márcio José Silva. História da loucura na obra “o alienista” de Machado de Assis: discurso, identidades e exclusão no século XIX. *CAOS: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, v. 1, p. 141-153, 2011. Disponível: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/47062/28138>. Acessado em 10/11/2020.

LOPES, Maura Corcini. (Im)possibilidades de pensar a inclusão. In: 30ª Reunião anual da ANPED, 2007, Caxambú/MG. *ANPED: 30 anos de pesquisa e compromisso social*. Rio de Janeiro: Anped, 2007. v. 1. p. 1-16. Disponível: <http://30reuniao.anped.org.br/trabalhos/GT15-3203--Int.pdf>. Acessado em 10/11/2020.

MELO JUNIOR, Geovane S. O cientificismo e suas relações com o poder no conto “O alienista”: uma análise foucaultiana. *Revista Alpha*, v. 1, p. 73-80, 2016.

MENEZES, Lucianne Michelle. O alienista: doença mental ou desvio social?. *Miscelânea* (Assis. Online), v. 7, p. 1-221, 2010. Disponível: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/download/693/656>. Acessado em 10/11/2020.

MIRANDA, Fabiana Ferreira Santos. *Sob a máscara da (in)sensatez: loucura e poder em crônicas e contos machadianos*. 2009. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

MOREIRA, Ana Cleide Guedes. BERLINCK, Manoel Tosta. Ironia e melancolia em O alienista de Machado de Assis. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. VI, n.2, p. 99-112, 2003. Disponível: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142003000200099. Acessado em 10/11/2020.

PERROT, Andrea Czarnobay. Literatura e loucura: a Casa Verde e outras questões n'O Alienista de Machado de Assis. *Scripta*, Belo Horizonte - MG, v. 03, n.6, 2000, p. 53-60. Disponível: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10334/11047>. Acessado em 10/11/2020.

RODRIGUES, David. *Inclusão e educação: doze olhares sobre a educação inclusiva*. São Paulo: Summus, 2006.

ROTTERDAM, Erasmus. *Elogio da loucura*. 3 ed. Tradução de Alexandra de Brito Mariano. Lisboa: Nova Editora Vega, Edição Bilingue, 2012.

SANDEL, Michael J. *Contra a perfeição: Ética na era da engenharia genética*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

SEPTIMIO, Carolline. *Acessibilidade física e inclusão no ensino superior: um estudo de caso na Universidade Federal do Pará*. 2014. 130f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Pará. Belém/PA, 2014.

SEPTIMIO, Carolline. *Elogio da ignorância e o (não) saber docente na escola inclusiva*. 124f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis/SC, 2019.

TEÓFILO, Anna Mayra Araújo. *Direito, Literatura e 'O Alienista de Machado de Assis'*. 1 ed. São Paulo: Funjab, 2013, v. XXII, p. 268-282.

VEIGA-NETO, Alfredo José. *Foucault & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VEIGA-NETO, Alfredo José; LOPES, Maura Corsini. Inclusão, exclusão, in/exclusão. *Verve* (PUCSP), v. 20, p. 121-135, 2011. Disponível: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/14886/11118>. Acessado em 10/11/2020.

VIEIRA-MACHADO, Lucyenne Matos da Costa; LOPES, Maura Corsini. Experiências docentes: É possível viver com o outro desde fora da inclusão. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). In: *37ª Reunião Nacional da ANPED* – 04 a 08 de outubro de 2015, UFSC – Florianópolis, 2015. Disponível: <http://37reuniao.anped.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Trabalho-GT13-4314.pdf>. Acessado em: 10/11/2020.

Recebido em 02/07/2020.

Aceito em 10/11/2020.

ESCRITAS DE SI JUVENIS EM STORIES DO INSTAGRAM: ESPAÇO VIRTUAL, VIRTUALIZAÇÃO DO CORPO E CULTURA DIGITAL

YOUTH SELF-WRITING IN INSTAGRAM STORIES: VIRTUAL SPACE, BODY
VIRTUALIZATION AND DIGITAL CULTURE

Douglas Pereira da Costa¹

RESUMO: *Stories* é o recurso de publicação temporária do *Instagram*, em que vídeos e imagens ficam disponíveis para visualização por 24 horas e visa o compartilhamento dos momentos do dia a dia de/por seus usuários. Por meio da metodologia de pesquisa Netnografia, percorreu-se os rastros digitais temporários deixados em imagens e vídeos postados nos *Stories* dos perfis de 14 jovens estudantes de uma escola pública de uma cidade piauiense. Neles, visualiza-se escritas de si juvenis que se consubstanciam numa versão digital dos diários escritos à mão. Diariamente, a virtualização do corpo em suas experiências no espaço virtual transcreve sentidos, tornando-se escrevente da cultura digital, mas também, estando inscrita nela. Assim, nas escritas de si juvenis, percebe-se cultura digital e identifica-se elementos que a constituem como emergentes da conjugação de outras expressões culturais, que se imbricam em produções hipercomplexas e transmigram-se para o espaço virtual pelas potencialidades da virtualização do corpo em rede social virtual.

PALAVRAS-CHAVE: *Instagram*; espaço virtual; virtualização do corpo; escritas de si; cultura digital.

ABSTRACT: *Stories* is the temporary publication feature of *Instagram*, videos and images are available for viewing for 24 hours, aiming to share the daily moments of/ by its users. Through the research methodology Netnografia, the temporary digital tracks left in images and videos posted in the *Stories* of the profiles of 14 young students from a public school in a Piauí city were covered. In them, you can see youth self-writing that are embodied in a digital version of the diaries written by hand. Daily, the virtualization of the body in its experiences in the virtual space transcribes meanings, becoming a scribe of digital culture, but also, being inscribed in it. Thus, in the writings of young people, digital culture is perceived and elements that constitute it emerge from the combination of other cultural expressions are identified, which intermingle in hypercomplex productions and transmigrate to the virtual space through the potential of virtualization of the body in virtual social network.

¹ Mestre em Educação pela LOGOS University International - Estados Unidos da América. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-0706-7163>. E-mail: douglascostapedagogo@hotmail.com.

KEYWORDS: Instagram; virtual space; virtualization of the body; self-writing; digital culture.

1 INTRODUÇÃO

As novas tecnologias digitais possibilitaram a crescente utilização de redes sociais virtuais pelas juventudes. Juntamente com esse crescimento, surgem novas formas de relações humanas que dão novos contornos às produções culturais. Essa realidade é intensificada com o uso dos dispositivos móveis, que concedem maior mobilidade às experiências vivenciadas no espaço virtual e às virtualidades dos corpos nesse ambiente. Em meio a esse cenário, o *Instagram* firmou-se como comunidade virtual de grande aceitação. Em 2017, ano de realização deste estudo, foi considerado a terceira rede mais popular do mundo (LEMOS; DE SENA, 2018).

O corpo vivente no contexto do ciberespaço é revestido de novas potências corpóreas na produção dos modos de ser e seus significados, “[...] vinculadas à estética, à ubiquidade e à acessibilidade” (CRUZ JUNIOR; SILVA, 2010, p. 91). Nesse sentido, como um lugar de sensibilidade, o corpo transcreve a si próprio por meio da potencialidade dos sentidos e dos aspectos da cultura digital.

Nessa perspectiva, rastros digitais deixados por jovens nos murais de seus perfis do *Instagram* revelam elementos da cibercultura visualizados em publicações que enunciam autorrepresentações identitárias desses sujeitos (COSTA; VIEIRA, 2019). No entanto, desde 2016, a referida rede social possui uma ferramenta denominada *Stories*, recurso pelo qual os usuários também publicam imagens e/ou vídeos, mas que permanecem disponíveis para visualização por apenas 24 horas.

De acordo com o *Instagram* (2016), o objetivo do *Stories* é possibilitar ao usuário “[...] compartilhar todos os momentos do dia, e não somente aqueles que se quer manter no perfil”. Na concepção de Lemos e De Sena (2018),

diariamente, os usuários utilizam essa ferramenta para produção e compartilhamento de mídias instantâneas que representam narrativas cotidianas de si. Diante desse contexto, insurgem os seguintes questionamentos: seria o *Stories* uma versão digital de diários transcritos pela virtualidade dos corpos juvenis na rede social? Quais elementos da cultura digital podem ser percebidos nas postagens em *Stories* realizadas por jovens?

Dessa forma, o estudo objetiva analisar as publicações em *Stories* dos perfis de 14 jovens. Para isso, utilizou-se da Netnografia como metodologia de pesquisa. Conforme Kozinets (2014), os métodos netnográficos revelam e analisam as estratégias de autoapresentações das pessoas nos mundos digitais e orientam para a compreensão das comunidades e culturas on-line.

Sendo assim, percorre-se os rastros digitais temporários deixados em imagens e vídeos postados nos *Stories* dos perfis de 14 jovens estudantes de uma escola pública de uma cidade piauiense. Com a autorização do diretor escolar, realizou-se o convite para participação do estudo a uma turma de alunos compreendidos entre 15 e 17 anos de idade. Os objetivos investigativos e os procedimentos éticos foram apresentados aos alunos. Dessa forma, os jovens que decidiram participar voluntariamente do estudo, apresentaram os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido assinados pelos respectivos responsáveis legais, obedecendo-se aos princípios éticos (KOZINETS, 2014).

Por 45 dias consecutivos, compreendidos entre o final do ano de 2017 e o início do ano de 2018, capturou-se todas as postagens realizadas pelos jovens do estudo nos *Stories* de seus perfis no *Instagram*. Orientados por Kozinets (2014), mais de 500 registros de histórias (como também podem ser chamadas as publicações em *Stories*) foram contabilizados, capturados no formato de imagens, observados e passaram por um processo reflexivo e analítico indutivo de dados qualitativos. Além disso, para compor a análise dos conteúdos e sentidos atribuídos pelas juventudes às publicações, realizou-se

questionamentos aos 14 atores (como também podem ser chamados os membros de uma comunidade virtual) pelo *Direct* (recurso de bate-papo do *Instagram*).

2 BREVES CONEXÕES: ESPAÇO VIRTUAL, VIRTUALIDADE DO CORPO E GÊNEROS DIGITAIS

As redes sociais virtuais são estabelecidas em um espaço próprio e que, conseqüentemente, possuem uma cultura vinculada a eles, o espaço denomina-se ciberespaço, e a cultura, cibercultura ou cultura digital.

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo (LÉVY, 2010, p. 17).

No entanto, identifica-se que não há uma separação entre o espaço virtual e o físico. Na verdade, esses universos imbricam-se, sugerem uma nova relação entre espaço e tempo (CRUZ JUNIOR; SILVA, 2010), as fronteiras entre si tornam-se volúveis (FANTONI, 2017), convertem-se em um espaço híbrido, e assim, abrem-se modalidades diferenciadas de práticas e experiências da vida cotidiana (SANTAELLA, 2008). Nessa perspectiva, o virtual é real, uma vez que o ciberespaço não é neutro, transforma as condições de vida e desencadeia implicações sociais, culturais e subjetivas na humanidade (LÉVY, 2010).

Na visão de Guatarri (2012), a construção do espaço é mais do que o visível e funcional, mas em sentidos, sensações e universos incorporais (não materializados), ou seja, transcende o físico. De acordo com Cruz Junior e Silva (2010), a virtualidade do corpo coexiste com sua versão material e biológica.

Em rede, a matéria transforma-se em informações digitais e transmigra-se para o ciberespaço, onde reincorpora-se e passa a habitá-lo.

Desse modo, podemos crer que o corpo, desde que o ser humano passa a viver em sociedade, vem passando por contínuas transformações (in)visíveis, no escopo de se integrar ao mundo humano das relações, mediado pela cultura e pelas técnicas de modificação disponíveis. Sendo assim, as técnicas devem ser compreendidas como fatores condicionantes e impulsores das metamorfoses de ordem corporal (CRUZ JUNIOR; SILVA, 2010, p. 92).

As redes sociais virtuais, como tecnologias digitais da informação e comunicação, agem nessas transformações, em especial, quando associadas aos dispositivos móveis. As juventudes, em suas particularidades, transferem para o espaço virtual autorreferenciações e autorrepresentações (COSTA; VIEIRA, 2019; FANTONI, 2017). Para Santaella (2008), as projeções das pessoas em conexões virtualizadas são representações do próprio usuário. Diante desse cenário, quando comparado às publicações em murais, o *Stories* possui como diferencial a exposição temporária das postagens, o que contribui para a efemeridade das imagens representativas compartilhadas nessa ferramenta (LE MOS; DE SENA, 2018).

Segundo Santaella (2008), a sociedade vive uma hipercomplexidade cultural e comunicacional que tem origem na mistura de seis culturas coexistentes: a oral, a escrita, a impressa, a cultura de massa, cultura das mídias e a cibercultura.

O critério empregado para essa divisão está baseado na gradativa introdução histórica de novos meios de produção, armazenamento, transmissão e recepção de signos no seio da vida social. Longe de se excluírem mutuamente, a tendência dos meios é cumulativa e integrativa. Os novos meios vão chegando, levando os anteriores a uma refuncionalização e provocando uma reacomodação geral na paisagem midiática (SANTAELLA, 2008, p. 95).

Nesse sentido, Pimentel (2011) relata que o advento e a propagação do uso da internet proporcionam o surgimento de gêneros digitais, ocasionando uma revolução linguística e estimulando processos de adaptações das escritas convencionais ao espaço virtual. A autora apresenta o trajeto metamórfico do diário, partindo da sua origem como expressões de manifestações comunitárias e que perpassa pelo caráter de intimidade atribuído pelos protestantes ingleses. Em seguida, menciona a transição do diário para as agendas confeccionadas por adolescentes com diversos recursos (fotografias, papéis de bombom, ingressos de cinema/teatro e outros objetos repletos de recordação, acompanhados de frases curtas), em que também era possível amigos e familiares participarem da construção.

No entanto, com a internet surgiram os blogs, diários virtuais que ganharam temáticas interdisciplinares, mantiveram características dos considerados tradicionais e incorporaram aspectos semióticos propiciados pelo digital. Nessa modalidade, a leitura tornou-se pública pela disponibilização em rede (PIMENTEL, 2011). Todavia, os avanços tecnológicos da era digital tendem a permanecer impactando nas concepções e constituições de sociedades, espaços, tempos, corpos e culturas.

3 AS ESCRITAS DE SI JUVENIS EM STORIES

Ao analisar as publicações realizadas pelos jovens participantes do estudo sobre acontecimentos decorridos ao longo do dia, percebe-se o *Stories* com um caráter narrativo de si pertencente ao gênero diário. Nesse sentido, visualiza-se o recurso do *Instagram* como uma das novas versões que se configuram na sociedade em rede e na nova era digital. Nele, as *escritas de si juvenis* tornam-se uma versão digital, on-line e instantânea do diário de papel escrito à mão.

Na concepção de Reis (2012), o diário tem como temporalidade o hoje, as memórias presentes. Durante todos os dias do período destinado para capturas de telas das histórias publicadas pelos jovens, houve “leituras” novas e diferentes a fazer das divulgações cotidianas, não teve um dia sequer que não houvesse e, mais pontualmente, de fato, alguns atores mantiveram a prática diária. Por deter a função temporária de um dia (24h), percebe-se que a ferramenta da rede social tem como aplicabilidade a exibição de experiências comuns do dia a dia, não somente as com grandes valores significativos, mas também os momentos simples cotidianos.

Foucault (1992), ao referenciar as escritas de si e retratar as cartas de Sêneca e Lucílio, emite o pensamento da prática epistolar como o relato do dia,

[...] não por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente na medida em que ele nada tem para deixar de ser igual a todos os outros, atestando assim, não a relevância de uma actividade, mas a qualidade de um modo de ser [...]. O seu valor advém justamente do facto de que nada do que nele se passou poderia tê-lo desviado da única coisa que para ele tem importância: ocupar-se de si mesmo – “Este dia é todo meu; ninguém me privou dele em nada.” (FOUCAULT, 1992, p. 155-156).

Ao passar a limpo suas atividades diárias para Lucílio, Sêneca estava fazendo uma revista do seu dia e praticando o exercício de ocupar-se de si em um dia todo seu. Segundo as informações prestadas pelos jovens, eles dedicam, em média, mais de três horas por dia às redes sociais virtuais. Nesse ínterim, destinam tempo para a tarefa de compartilhar histórias de muitas outras ocupações cotidianas. Mas, singularmente, ocupam-se de si, esse ato é colocar-se no centro da narrativa, um marco característico do diário (PIMENTEL, 2011). Numa perspectiva digital e em rede, trata-se da narrativa cotidiana, fluida e efêmera de si em *Stories* (LEMOS; DE SENA, 2018).

A distinção dos diários e das cartas de Sêneca entre as histórias no *Instagram* é que os “escritores” juvenis contemporâneos não necessitam mais

aguardar a caída da noite, chegar em casa ou o horário conveniente para a prática escritural, pois a mobilidade em rede permite que seja feita em tempo real, ou mesmo, nas transmissões de vídeo ao vivo.

Nesse sentido, os lugares podem ser “fundos” para narrações, contatos e compartilhamento em tempo real e ao vivo de informações produzidas por qualquer um. O que antes era apenas narração do que se passou (contar o dia a dia ao chegar em casa ou no trabalho), passa a ser troca multimídia permanente, em tempo real (LEMOS, 2009, p. 33).

Conforme Pimentel (2011), o diário cria uma ilusão de espontaneidade e imediatismo. Nas postagens em *Stories*, esses aspectos são evidenciados e intensificados por conta da mobilidade propiciada pelos dispositivos móveis e redes de dados móveis, por meio dos quais os jovens publicam os momentos em tempo real, resultando na fluidez espaço-tempo. O desejo de capturar imagens por meio dos *smartphones* é latente nos atores, que afirmam o anseio devoto em demonstrar instantaneamente “lances legais e interessantes” da vida, mesmo que considerados comuns ou banais por outras pessoas. Sob essa percepção, Lemos e De Sena (2018) acrescentam que a instantaneidade mobiliza a criação e compartilhamento de conteúdo, e assim, os usuários produzem informações na cultura digital.

Nesse contexto, as autorrepresentações juvenis no espaço virtual ganham destaque através das *selfies*, uma presença imagética. Os autorretratos dão maior significado para a virtualidade corporal, por meio da qual os jovens transcrevem as escritas de si, em que os *eus* juvenis, juntamente com seus sentimentos, emoções e experiências, retornam ao centro narrativo.

Deve-se considerar o diário como um registro de experiências pessoais e observações passadas, identificado como um documento pessoal, em que o sujeito que escreve inclui interpretações, opiniões, sentimentos e pensamentos, sob uma forma espontânea de escrita, com a intenção de falar para si mesmo. O diário é, portanto, um retrato

de quem o escreve, já que o diarista registra, praticamente no momento em que vive, uma experiência, captando as disposições do espírito e os pensamentos mais íntimos (PIMENTEL, 2011, p. 5).

Cada *post* juvenil em *Stories* é como uma nova página, uma nova escrita, uma nova narrativa. Nessa perspectiva, viagens, eventos festivos, culturais e educativos, animais de estimação e pelúcia, comidas, atividades escolares, paisagens, livros, músicas, desenhos animados, charadas, filmes, notícias, textos reflexivos, atividades físicas, instrumentos musicais, equipamentos de práticas esportivas, *selfies*, fotografias de/com amigos e familiares, memes e outras experiências são anexas às histórias dos jovens. E, ainda, geralmente, personalizam as imagens e os vídeos com recursos disponíveis no *Instagram*: legendas, *emojis*, *hashtags*, *stickers*, localização, dentre outros, que se unificam na composição de metatextos (LEMOS; DE SENA, 2018).

Semelhantemente, quando o diário adequou-se às agendas de adolescentes, os conteúdos destas, passaram a ser customizados e incorporaram diversos elementos para o enriquecimento das informações, “[...] imagens, fotografias, papéis de bombom, ingressos de cinema ou teatro e outros pequenos objetos repletos de recordação, acompanhados de frases curtas, como legendas”. Na versão digital em blogs, o “recheio” tornou-se maior, acrescentando-se vídeos e *links* de acesso a outros blogs e/ou sites (PIMENTEL, 2011, p. 6).

Assim como nos blogs (PIMENTEL, 2011), os demais usuários que visualizam as histórias juvenis, podem realizar comentários sobre as publicações, que serão recebidos na ferramenta de bate-papo do *Instagram*, o *Direct*. Dessa forma, os seguidores tornam-se interlocutores, permitindo a interação entre os membros da rede social. As escritas de si juvenis nos *Stories*, em parte dos casos, estão abertas ao público, ou seja, qualquer membro da comunidade virtual pode ter acesso aos seus perfis e, conseqüentemente, às suas publicações. Nesse aspecto, diferenciam-se dos diários íntimos, porém

aproximam-se das agendas e equiparam-se aos blogs. Conforme Lemos e De Sena (2018), em *Stories*, os conteúdos deixam de ser íntimos e adquirem publicidade, pois são expostos propositalmente. Com isso, percebe-se que o intuito não é manter segredos, mas divulgar mais de si em narrativas próprias e on-line.

Em Foucault (1992), é propício associar essa publicidade a uma missiva, que em rede, muitos podem ter acesso, ler e interpretar conforme as próprias conveniências.

Assinale-se que Séneca, ao dar início a uma carta onde se propõe expor a Lucílio a sua vida diária, lembra a máxima moral segundo a qual “devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse”, e o princípio filosófico de que não há nada que de nós mesmos ocultemos a deus que não se faça incessantemente presente à nossa alma. Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos darmos ao olhar do qual devemos dizer a nós próprios que penetra até ao fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*) no momento em que pensamos (FOUCAULT, 1992, p. 151).

O ato de pensar diária e introspectivamente sobre o que publicar e suas consequências no meio social revela a máxima moral supracitada. O limite entre o público e o privado torna-se uma forma de policiamento pessoal juvenil, julgar-se antes é deter-se antecipadamente do julgamento de quem os olham, ou melhor, de quem os visualizam. Instaure-se nos sujeitos uma preocupação de como serão percebidos, “[...] trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio quando se aferem as ações quotidianas às regras de uma técnica de vida” (FOUCAULT, 1992, p. 161).

As publicações juvenis em *Stories* ocorrem em contextos históricos, sociais, culturais e subjetivos. Dessa maneira, faz-se necessário (re)interpretar as manifestações das autorrepresentações dos jovens no espaço virtual, que se consubstanciam em corpos virtuais transmigrados por eles próprios e que

realizam as escritas de si. Nas histórias, as enunciações juvenis estão inscritas na cibercultura e relacionadas à produção de sentidos pelas novas potências corpóreas que delineiam a cultura digital.

4 STORIES, CULTURAS E ELEMENTOS EMERGENTES DA CULTURA DIGITAL

Com base no exposto neste estudo, a virtualização do corpo no espaço virtual é objeto da cultura digital, simultaneamente, esta, é produzida pelo corpo virtual, sendo conceituada por Lévy (2010, p. 17) como “[...] o conjunto de técnicas (matérias e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”.

As postagens em *Stories* realizadas pelos jovens participantes do estudo passaram por um processo de filtragem, denominado abstração/comparação. Nele, considerou-se as semelhanças e diferenças sobre as incidências dos dados (KOZINETS, 2014). A partir disso, foram estabelecidas categorias de abordagens qualitativas e grupais das histórias, conforme apresentadas nas imagens. Nesse sentido, as análises sobre cultura digital em *Stories* partem dessas categorias.



Figura 1 - *Stories* sobre animais, comidas e bebidas

Fonte: *Instagram* dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

Os bichinhos de pelúcia e estimação são apresentados ao público nos *Stories*, os sujeitos do estudo fazem demonstração de cuidado e carinho, além de divulgarem campanhas de proteção aos animais. Entre os jovens, é comum compartilhar os cardápios de refeições realizadas, que abrangem a diversidade gastronômica brasileira, destacando-se as comidas típicas nordestinas, como cuscuz e milho cozido; o açaí nativo da região Norte; o tererê, bebida representante do sul do Brasil; coxinhas e pizzas, enraizadas na culinária nacional; dentre outras variedades.



Figura 2 - *Stories* sobre atividades físicas/esportivas, escolares e de lazer

Fonte: *Instagram* dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

De acordo com a Figura 2, os jovens organizam-se e ocupam-se com atividades rotineiras: andar de bicicleta, patins, praticar exercícios físicos e de musculação em treinos nas academias, dedicação às tarefas escolares (dentro e fora da instituição de ensino) e os instantes de lazer. Dessa forma, nas histórias, os sujeitos juvenis transcrevem ações que estimulam o bem estar e os aspectos físicos, desenvolvem o cognitivo e racional e, ainda, momentos propícios ao descanso. São maneiras de olharem para as necessidades humanas e pessoais, assim, refletirem acerca da imagem representativa/presença imagética em

rede, “Ao mesmo tempo, todo um conjunto de subtis notações sobre o corpo, a saúde, as sensações físicas, o regime, os sentimentos, mostram a extrema acuidade de uma atenção vivamente concentrada em si próprio.” (FOUCAULT, 1992, p. 159).

As atividades são múltiplas e, aparentemente, os jovens multiplicam-se em tempos e espaços durante as narrativas diárias em *Stories*. Isso aplica-se também ao conteúdo diversificado das leituras de livros, músicas e filmes assistidos pelos jovens. Na literatura, Guimarães Rosa, Augusto Cury e Gustavo Lacombe são exemplos; no cinema, os gêneros são drama, comédia, romance e terror. O humorista e *youtuber* piauiense, Whindersson Nunes, conquistou um espaço nesse recurso nos perfis dos jovens no *Instagram* (FIGURA 3).

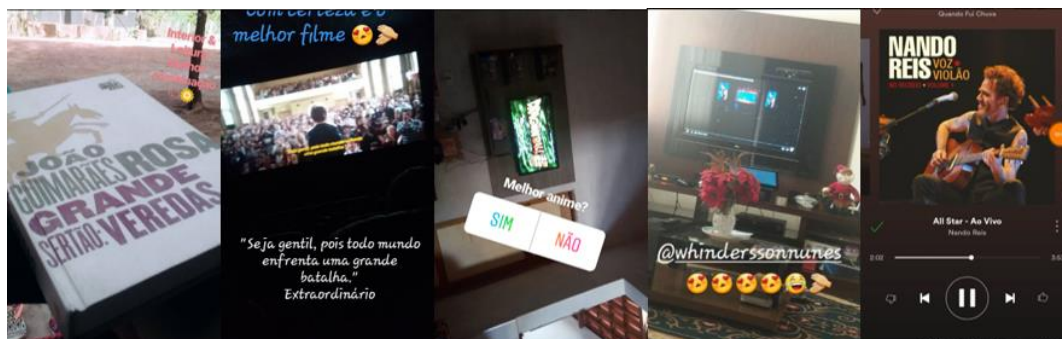


Figura 3 - *Stories* sobre livros, filmes, desenhos animados, músicas e internet

Fonte: *Instagram* dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

Um teor de cunho crítico e social é relevantemente observado nas ocupações diárias dos atores juvenis no *Stories*. Quando *sites* da cidade em que moram noticiaram o encerramento das atividades do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) no município, os jovens receberam a notícia com expressões de tristezas e insatisfações no *Instagram*, dando a entender que consideram a ausência da instituição prejudicial para educação e

qualificação profissional dos habitantes da região. Na conjuntura das especulações das atualidades nacionais, a esfera política e seu cenário também foram expressos, desde o perfil e a suposta candidatura de Jair Bolsonaro à Presidência da República ao julgamento de Lula na Operação Lava Jato (FIGURA 4).



Figura 4 - Stories sobre notícias, política e informações

Fonte: Instagram dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

Sendo assim, em publicações dessas categorias, percebe-se princípios da cidadania digital, termo que “[...] aplica-se na utilização da tecnologia para fins de relevância social, levando em consideração os impactos da utilização das TICS no processo de democratização, onde converge suas formas representativas para as formas participativas através de sua utilização” (TEIXEIRA; LIMA JÚNIOR, 2013, p. 7).

Nessa perspectiva, os eventos da instituição escolar, onde os jovens estudam, são compartilhados em suas histórias: exames classificatórios com datas de inscrições, divulgação de resultados e de períodos de apresentação para a matrícula dos aprovados; cursos de extensões em áreas correlatas aos cursos técnicos oferecidos na escola; exposição de desenhos artísticos produzidos por alunos; gincanas educacionais; e, a campanha do Janeiro Branco

propagada nacionalmente no intuito de preservação da saúde mental, que também ganhou visibilidade na referida instituição (FIGURA 4).

Os participantes da pesquisa, em suas viagens, abrem horizontes para a imaginação e criação no ato de “eternizar um momento lindo e natural”, como afirma um deles. “Pôr o pé na estrada é bom e guardar as fotos de recordação é agradável”, concluiu outro. Dias de sol são contemplados com alegria pela juventude, mas os dias de chuva com louvor, o período chuvoso é de grande valia para o público jovem da pesquisa, pois habitam regiões quentes e secas do país. Dessa forma, pequenos vídeos ou imagens registrando instantes chuvosos ou um céu nublado viralizaram nas histórias, que também cederam lugar para fotos de ruas, fachadas de prédios, casas e de outros locais naturais ou artificiais capturadas por eles (FIGURA 5).

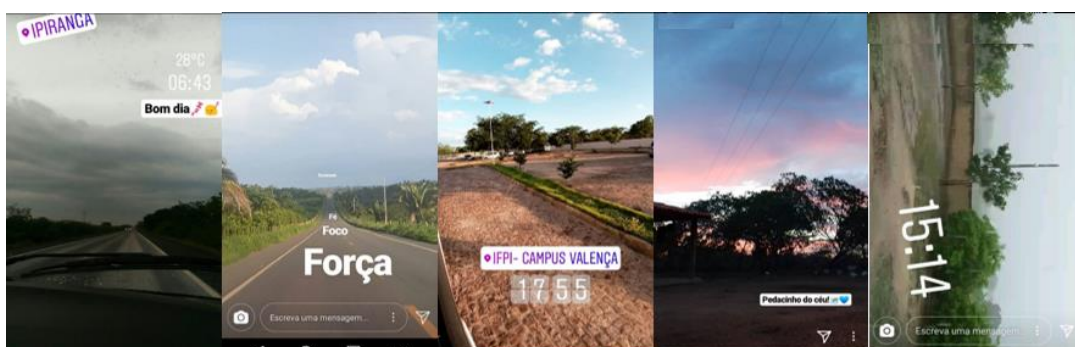


Figura 5 - Stories sobre paisagens

Fonte: Instagram dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

Pelo visto na Figura 5, os jovens transferem a imagem natural, social e cultural em fotografias dos lugares percorridos para as histórias, que são sinalizadoras de várias condições do local em que vivem. Guatarri (2012) fala da subjetividade parcial deslocada para materiais modeladores de focos de subjetivação (cidade, rua, prédio e etc.). Dessa forma, os atores constroem os

seus espaços, não arquitetônicos, mas territorializando-se no *Instagram* com imagens extraídas do meio natural ou artificial, isso por intermédio de afetos estéticos, e ainda, transitam com seus corpos virtuais na hibridez desses espaços.



Figura 6 - *Stories* sobre imagens reflexivas e motivacionais

Fonte: *Instagram* dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

“Amo textos”, disse uma jovem sobre o tipo de postagens da Figura 6 no *Stories*, enquanto outro, afirmou “frases massas”. Textos motivacionais, de amor, com orações ou mesmo com palavras curtas capazes de transmitir uma mensagem agradável são meios dos quais gostam de espalhar o que sentem, pensam, acreditam e apreciam inserir no “diário”.

Para Martins e Adad (2014), ao assumir o corpo virtual, o jovem transmite e produz subjetividades por meio de poemas. Por meio das expressividades similares a essas, ocorrem revoluções linguísticas que resultam em “[...] gêneros de escrita pertinentes ao meio digital. Em outras palavras, gêneros textuais já convencionados pela sociedade são transportados para o novo meio de comunicação – a Internet – sofrendo algumas adaptações relativas ao espaço virtual.” (PIMENTEL, 2011, p. 2).



Figura 7 – *Stories* sobre memes

Fonte: *Instagram* dos jovens participantes da pesquisa (2017, 2018)

Os memes constituem-se em vídeos e/ou imagens com frases, bordões ou semelhantes, que disseminados entre os usuários da internet/redes sociais, contêm, especialmente, um aspecto humorístico “[...] formado pela combinação de permanência de um elemento replicador original e pela mutação deste elemento” (CELIDONIO, 2016, p. 131). Contextualizando o conceito sobre as replicações miméticas e a difusão delas nos *Stories* dos perfis juvenis em estudo, considera-se os memes imergidos na cibercultura e que, transversalmente a ela e por meio dela, emergem como elementos da cultura digital.

Chaplin Colorado é uma personagem reconhecida pela sua apresentação na TV brasileira, mesmo sendo de origem mexicana, que sobreposto com frases comediantes ganha a rede social de forma mimética. O último meme da direita (FIGURA 7) destaca-se pelo aspecto músico-cultural, indicando a variedade na *playlist* dos atores com o nome de 18 cantores/bandas de diferentes estilos. Um meme “[...] pode trazer consigo aspectos culturais como língua, costumes, personagens e gírias típicos do país emissor” (CELIDONIO, 2016, p. 132).

Nas divulgações miméticas, há a criação e difusão de valores dominantes e conexos a um grupo. A percepção desses valores impulsiona, ou não, a proliferação do meme na rede. O grupo jovem tende para o que causa risos,

parte de situações engraçadas e, algumas vezes, de artistas famosos. Ao analisarem as informações, pensam de forma subjetiva (noção de valor) e sociocultural (valor de grupo) sobre o que repassam por meio dos memes, denunciando comportamentos próprios ou de modismos. “Trata-se de uma forma básica de aprendizado social, através da imitação” (RECUERO, 2009, p. 123).

A aprendizagem ocorre a partir do entendimento e da capacidade de absorção da ideia transmitida pelo grupo social. Nesse cenário, têm-se a aprendizagem cultural (CELIDONIO, 2016) e a inteligência coletiva (LÉVY, 2010). A apropriação cultural via histórias miméticas é canalizada pelo conjunto de informações transmitido, recepcionado e entendido, e é também, balizador dos comportamentos da geração da era digital, apta a novas reproduções, inovações e adequações.

A personalização das histórias é viável para a enunciação jovem na rede social, em quase sua totalidade, foram agregadas às histórias componentes disponibilizados pelo aplicativo que permitem customizar imagens e vídeos destinados à publicação no *Stories*. Recursos que afloram a criatividade lúdica, o acréscimo de cores, o jogo de brincadeiras e a agregação de significados aos conteúdos postados, isso, por meio das legendas, *emojis*, *hashtags*, *stickers*, localização, músicas, dentre outros. Lemos e De Sena (2018, p. 23) compartilham dessa percepção ao afirmarem: “As ferramentas do *Stories* estimulam um uso mais criativo do sistema e isso é amplificado pelas possibilidades de customização e interação”.

Dentre essas ferramentas, destacam-se elementos oriundos ou adaptados à cultura digital. Incide-se “[...] sobre as *hashtags* a inerência à cibercultura em meio ao corpo de representações sociais na rede social em estudo” (COSTA; VIEIRA, 2019, p. 20). Os *emojis*, concebidos digitalmente, permitem trocas culturais, pois suas interpretações e (de)codificações, tanto

pelos “escritores”, quanto pelos “interlocutores”, relacionam-se às experiências pessoais e aos contextos sociais de ambos, por meio do “[...] conhecimento adquirido, percebido automaticamente dentro do contexto cultural” (MORO, 2016, p. 61). Utilizando o caractere @ (lê-se arroba), um símbolo culturalmente digital, os partícipes da pesquisa marcam/convidam seguidores/interlocutores a participarem do processo de constituição dos sentidos de suas publicações em *Stories*.

Esses sentidos possibilitam a exposição dos modos de viver juvenis, ou ainda, a “leitura” de suas histórias de vida. Dessa forma, enunciações de outras culturas são perceptíveis nas histórias e emaranham-se na constituição da cibercultura. Localizações manifestam a cultura da mobilidade, “[...] grande fomentadora da cibercultura, impulsiona o movimento dinâmico de idas e vindas nas localizações, que mobiliza a busca por status” (COSTA; VIEIRA, 2019, p. 23).

Os jovens do estudo trabalham o zelo pela própria imagem, o que ilustra atenção não apenas para a estética, mas para um cenário ainda mais amplo sobre o cuidado de si. A centralização dos *eus* juvenis referencia a possibilidade da cultura do afeto em rede, pois, um eu emotivo jovem emana desse cuidado que exige uma reflexão acerca de si e da afeição do outro sobre si, pois o aparentemente não agradável aos outros pode ser compreendido como desafeto. Além do mais,

[...] visualiza-se a afetividade de cada jovem no conjunto de suas publicações, fotos, vídeos, legendas, emojis, hashtags e até mesmo em localizações, seja para com familiares, amigos, irmandade, colegas, ou com os seguidores desconhecidos mais distantes do convívio social ou fisicamente. Então, pode acreditar-se subjetivamente, que seria o caso de pensar na cultura do afeto na cibercultura (COSTA; VIEIRA, 2019, p. 22).

Todavia, ao submeterem desejos e vontades ao filtro da distinção público e privado, tornam-se capazes de manterem a essência dos sentimentos ousados, intensos e afetivos para/no compartilhamento em *Stories*. Dessa forma, a curta duração da visibilidade da informação disponível nas histórias faz com que os atores dos perfis juvenis investigados acreditem que a exibição do publicado acontece em menor grau, em razão disso possuem menores reservas, ponderações e preocupações estéticas sobre o que será aderido às histórias. A partir dessas concepções juvenis, conforme Lemos e De Sena (2018, p. 22), estabelece-se um princípio para maior efemeridade das imagens nas “[...] redes sociais com área de armazenamento temporário, por aliarem mobilidade, simplicidade na modificação das imagens e circulação imediata destas, são uma manifestação expressiva da cultura da efemeridade”.

A diversidade de conteúdos identificados nas histórias correlaciona-se às pluralidades gastronômicas, literárias, religiosas, musicais, cinematográficas, dentre outras. Nesse sentido, aspectos socioculturais juvenis vinculam-se ao visto em *Stories*. A conjugação dos elementos ciberculturais com as diversas expressões culturais mencionadas coincide com a hipercomplexidade da cultura da sociedade contemporânea (SANTAELLA, 2008) no contexto da cultura digital. Pois, observa-se lógicas comunicacionais orais em vídeos, áudios e músicas, escritas em legendas, registros de impressos (livros) e das culturas de massas e mídias. Assim, os metatextos/hipertextos que se formam nos *Stories* ampliam suas forças comunicativas na perspectiva de uma linguagem digital e de gêneros digitais, que são culturais, históricos, sociais e flexíveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na constituição da presença imagética das histórias do recurso em análise no *Instagram*, visualiza-se escritas de si juvenis que se consubstanciam numa versão digital, on-line e instantânea dos diários escritos à mão.

Diariamente, a virtualização do corpo em suas experiências no espaço virtual transcreve sentidos, tornando-se escrevente da cultura digital, mas também, estando inscrita nela. Isso potencializa a construção do ciberespaço pelas juventudes no *Instagram*.

Assim, ao analisar as publicações nos *Stories* dos perfis dos jovens participantes do estudo, percebe-se cultura digital e identifica-se elementos que a constituem como emergentes da conjugação de outras expressões culturais, que se imbricam em produções hipercomplexas e transmigram-se para o espaço virtual pelas potencialidades da virtualização do corpo em rede social virtual.

Portanto, com os constantes avanços tecnológicos, digitais e de dispositivos móveis, acredita-se que as técnicas materiais, intelectuais, de autorrepresentatividades e de formações/expressões culturais tendem a permanecer em transformações, aperfeiçoando-se as já existentes e surgindo novas ao longo do tempo, no espaço virtual e de acordo com o lugar da corporeidade no ciberespaço. Partindo desse pressuposto, recomenda-se a realização de estudos que objetivem teorizar as novas versões digitais que “viralizam” em todas as áreas de uma sociedade cada vez mais digitalizada e em rede.

REFERÊNCIAS

- CELIDONIO, Bruno. Adaptação cultural e ressignificação de memes: um estudo teórico. *Temática*, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 130-142, jan. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/27406/14719>. Acesso em: 15/01/2018.
- COSTA, Douglas Pereira da; VIEIRA, Maria Dolores dos Santos. Visualizando cibercultura em rastros digitais juvenis no *Instagram*. *Revista Interdisciplinar de Ciência Aplicada*, Petrópolis, v. 4, n. 7, p. 17-23, jun. 2019. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/ricaucs/article/view/6714/3851>. Acessado em: 04/06/2020.

CRUZ JUNIOR, Gilson; SILVA, Erineusa Maria da. A (ciber)cultura corporal no contexto da rede: uma leitura sobre os jogos eletrônicos do século XXI. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Porto Alegre, v. 32, n. 2-4, p. 89-104, dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32892010000200007>. . Acessado em: 06/06/2020.

FANTONI, Andressa. *Autorrepresentação de adolescentes porto-alegrenses no Instagram*. 2017. 175 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega/Passagens, 1992, p. 129-160.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

INSTAGRAM. *Sobre o Instagram*, 2016. Disponível em: <https://www.instagram.com>. Acesso em: 27/02/2017.

KOZINETS, Robert. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2014.

LEMOS, André. Cultura da Mobilidade. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 16, n. 40, p. 28-35, dez. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/6314/4589>. Acessado em: 05/01/2018.

LEMOS, André; DE SENA, Catarina. Mais livre para publicar: efemeridade da imagem nos modos "Galeria" e "Stories" do Instagram. *Mídia e Cotidiano*, Niterói, v. 12, n. 2, p. 6-26, ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/10035/8493>. Acessado em: 05/06/2020.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MARTINS, Lucivando Ribeiro; ADAD, Shara Jane Holanda Costa. A produção de subjetividade pelos(as) jovens da escola pública sobre o corpo estranho nas redes sociais: uma inspiração Sociopoética. In: *Educação, diversidades e políticas de inclusão: juventudes, cultura de paz e subjetividades*. v. 2. Teresina: EDUFPI, 2014. p. 81-95.

MORO, Gláucio Henrique Matsushita. *Emoticons, emojis e ícones como modelo de comunicação e linguagem: relações culturais e tecnológicas*. Revista de Estudos da Comunicação, Curitiba, v. 17, n. 43, p. 53-70, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd1=16455&dd99=view&dd98=pb>. Acessado em: 15/01/2018.

PIMENTEL, Carmem. A escrita íntima na internet: do diário ao blog pessoal. O Marraré, Rio de Janeiro, n. 14, p. 1-18. Disponível em:

http://www.omarrare.uerj.br/numero14/pdf/CARMEM_PIMENTEL.pdf.

Acessado em: 01/06/2020.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REIS, Valdeni da Silva. A definição do diário como um gênero: entre diário íntimo e o diário de aprendizagem. Veredas Revista de Estudos Linguísticos, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 120-132, 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25025>. Acessado em: 02/06/2020.

SANTAELLA, Lucia. Mídias locativas: a internet móvel de lugares e coisas.

Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 35, p. 95-101, abril. 2008. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4099/3109>. Acessado em: 01/06/2020.

TEIXEIRA, Marcelo Mendonça; LIMA JÚNIOR, Joel Alves de. Cidadania digital: uma proposta de dispositivo móvel para o monitoramento das cidades. Revista Temática, João Pessoa, v. 9, n. 12, p. 1-22, dez. 2013. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/21322/11772>.

Acessado em 05/06/2020.

Recebido em 04/07/2020.

Aceito em 06/11/2020.

NO MEIO DO MAR, EM MEIO ÀS TERRAS: REPRESENTAÇÕES DA MIGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA NOS FILMES *BEM-VINDO* E *TERRA FIRME*

IN THE MIDDLE OF THE SEA, IN THE MIDDLE OF THE LANDS:
REPRESENTATIONS OF CONTEMPORARY MIGRATION IN THE FILMS *BEM-
VINDO* AND *TERRA FIRME*

Stefania Chiarelli¹

RESUMO: O artigo investiga a questão das migrações contemporâneas a partir do espaço marítimo, problematizando a água como lugar segregado, em que alguns indivíduos estão autorizados a transitar e outros não. O deslocamento cada vez mais massivo de sujeitos no mundo de hoje e as barreiras por eles enfrentadas são analisadas a partir dos filmes *Bem-vindo* (França, 2009), de Philippe Lioret, e *Terra firme* (França/Itália, 2011), de Emanuele Crialese.

PALAVRAS-CHAVE: deslocamento; corpos migrantes; mar; cinema.

ABSTRACT: This paper investigates the issue of contemporary migrations based on maritime spaces, problematizing the water as segregated place, where some individuals are allowed to transit and others aren't. The increasingly massive displacement of people in today's world and the barriers they face are analyzed based on the movies *Bem-vindo* (France, 2009), by Philippe Lioret, and *Terraferma* (France/Italy, 2011), by Emanuele Crialese.

KEYWORDS: displacement, migration's bodies, the sea, movie.

¹ Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal Fluminense – Brasil e na Università degli Studi di Roma La Sapienza – Itália. Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3747-144X>. E-mail: stefania.techima@uol.com.br.

No centro do Rio de Janeiro, espremida no meio da Avenida Passos, a igreja Nossa Senhora de Lampadosa pode ser vista do alto de uma peculiar trajetória. Cruzando tempos e espaços, suas paredes contam uma história muito antiga, cujo sentido hoje se potencializa. Devotos de Nossa Senhora de Lampadosa, egressos da ilha de Lampedusa, na Itália, fundaram no século XVIII na capital carioca uma irmandade. Eram escravos e trouxeram consigo uma imagem da Virgem Maria. Em 1748 decidiram edificar o templo, que foi demolido em 1930 e reconstruído em 1934. Quem visita o lugar em uma movimentada rua de comércio popular da cidade não imagina os significativos elos entre África, Itália e Brasil ali representados.

O trânsito desses indivíduos escravizados na Europa remonta à lógica da colonização, e a pequena ilha entre África e Itália parece estar conectada ao nosso país por meio de raízes históricas profundas. De lá partiram os viajantes rumo ao desconhecido - cruzam o oceano, mudam de língua, trocam de país. Mas nem tudo é novo: eles permanecem escravos. Lampedusa, de onde vieram sem possibilidade de arbitrar sobre seu destino, é na atualidade um dos símbolos que definem nosso tempo como o século das migrações em massa. O desejo agora é entrar na ilha. Para muitos, uma tarefa impossível.

Em julho de 2013 o Papa Francisco, na primeira viagem de seu pontificado, escolheu visitar essa localidade. Na ocasião, proferiu sermão evocando o que chamou de “globalização da indiferença”, referindo-se à dramática situação dos migrantes. A preocupação é legítima: ao contrário do acolhimento e do diálogo, em Lampedusa - assim como em Calais, no norte da França, e tantas outras fronteiras - é mais provável que o migrante encontre cães farejadores, sensores de temperatura corporal, arame farpado e um aparato policial gigantesco.

A importância do tema da migração exige do mundo contemporâneo um constante esforço de compreensão, pois o mar surge como epicentro desse

debate, que, se não é novo, atinge novas e alarmantes proporções. Recuperando as histórias de nações espoliadas economicamente, como pensar o significado de águas que não cessam de produzir novas narrativas, a nos contar de travessias épicas, de medo e de morte?

Atravessando os séculos, é possível pensar o oceano como espaço político de disputas e de grande simbologia. Sujeitos escravizados e marginalizados são aqueles que em geral protagonizam essas terríveis narrativas. Quem atravessa o mar, como, porquê, e, sobretudo, onde eles chegam - e se chegam. Trata-se de perguntas que inquietam e convidam a problematizar um debate incontornável da atualidade.

Para tanto, é preciso fixar o olhar sobre um desses lugares simbólicos, o Mediterrâneo, mar lendário e paisagem mítica, além de cenário de uma fantasia que inspira há séculos o imaginário ocidental: *mediterraneus*, “em meio às terras”, como evoca a origem latina de seu nome.

De acordo com Henry Laurens (2017), o epíteto de Mediterrâneo foi inventado no século XIX para se referir a uma área específica, a extensão de água entre os rios europeus, norte-africanos e asiáticos (LAURENS, p. 24). Portanto, é do cruzamento entre uma estratégia diplomático-militar e uma sábia iniciativa que nasce o nome, sustenta o historiador francês, que situa o ano de 1830 como decisivo para que o Mediterrâneo se torne um espaço geopolítico.

A importância do conceito de ligação entre Ocidente e Oriente, uma “ideia mediterrânica” reforça o traço de união implícito nessa perspectiva. A invenção do nome significa uma nova maneira de pensar, pois “(...) criar o substantivo de um adjetivo para falar de um espaço marítimo e de seus rios sublinha como os europeus veem e estabelecem de maneira diferente as relações com outras terras mediterrâneas”, (*idem*, p. 33). A uma postura de dominação se atrela a forma de designar os lugares.

Suas águas banham a Espanha, Croácia, Turquia, Síria, Israel, Palestina, Egito e Marrocos, entre muitos outros países. Por causa dessa posição, está vocacionado para o comércio — como para os gregos antigos e fenícios — mas também estimula a rivalidade entre os povos: o domínio dos territórios banhados por ele causou uma série de disputas históricas e muitas nações entraram em conflito embaladas pela miragem de se tornar potência marítima. Uma tensão constante entre a real possibilidade de encontro entre povos e culturas e por outro lado a ideia de dominação e reiterados massacres e guerras.

De forma específica, vale lembrar que para a Itália há um significado ainda mais peculiar. Ele era o *mare nostrum*, nosso mar, antiga designação em latim dada pelos romanos. O sentido de posse sempre definiu a relação com o Mediterrâneo, já que durante o Império os romanos ocuparam todas as regiões banhadas por ele², tendo o direito assegurado à força de deliberar sobre essas localidades.

A força desse poderio sempre esteve ligada ao meio aquático: os primeiros aquedutos de Roma datam de trezentos anos antes de Cristo. A relação da cidade com a água a levou no passado ao epíteto de *Regina aquarum*, em função da quantidade de artérias a irrigá-la: hoje não chegam mais à casa dos romanos, como no passado, mas ainda é possível se saciar nos bebedouros espalhados pelas ruas. As inesquecíveis fontes convivem de perto com os *nasonis*³, plasmando uma paisagem caracterizada pelo som dos sinos e pelo rumor das águas. Compartilhar essa experiência aquática é da ordem da vida pública, seja para o passante que precisa matar a sede, seja para o turista encantado pela beleza das incontáveis obras de arte a céu aberto, como a célebre *Fontana de Trevi*. Sorver a água dos bebedouros e apreciar a grandeza

² A expressão *mare nostrum* foi reapropriada no século XIX pelos nacionalistas no período da unificação e, posteriormente, por Benito Mussolini no delírio fascista de recriar a grandeza imperial - ele seria um "lago italiano", nas palavras do ditador.

³ Típicos bebedouros romanos instalados nas ruas desde o final do século XIX, lembram o formato curvo de um nariz (*naso*), e podem ser encontrados em grande parte da cidade, oferecendo ininterruptamente água potável aos passantes.

de uma arquitetura marcada pela presença do elemento líquido não são ações limitadas ao espaço privado. A *pólis* permite a partilha. Água por todos os lados, para o corpo e para a alma.

No entanto, a generosidade dessa rainha das águas — e do Império — oferecendo de beber aos seus não se expande para a relação com o mar. A circulação e travessia do fatídico *mare nostrum* sempre demonstrou que a água não é para todos, e que sua divisão é comprometida por uma geopolítica excludente. Existe quem pode e existe quem não pode transitar por ele.

Hoje, para o migrante, cruzar o mar é miragem entremeada por inúmeros sacrifícios. Em uma perspectiva contemporânea, Michel Agier alude ao Mediterrâneo como teatro de acontecimentos (2018, p. 10), uma espécie de grande palco onde se chegou em 2015 a um limiar da consciência europeia sobre a questão da fronteira e das migrações. O antropólogo francês se refere ao ano do fechamento da rota dos Bálcãs, que agudizou a falta de acesso ao continente europeu: para curdos, sudaneses, eritreus, afegãos e iraquianos, entre outros, a única via possível para chegar passou a ser a da água⁴. Impossível esquecer o impacto da foto do menino sírio Aylan Kurdi, de três anos, morto por afogamento na praia de Bodrum, na Turquia, em 2015. Apesar da onda de comoção a favor da causa dos refugiados gerada pela imagem, o quadro desde então só vem se agravando.

Em um mundo globalizado, de intenso fluxo de mercadorias, sabe-se que as pessoas circulam cada vez menos livremente e a desigualdade dessa condição é alarmante. Para muitos, faltam as "chaves de papel", preciosa imagem criada por Alejo Carpentier (*apud* Padura, 2019, p. 185) para se referir às fronteiras burocráticas. Não à toa, uma das recorrentes narrativas da atualidade faz alusão ao ato de *fechar portas*. Sobre o assunto, Agier provoca: "nosso mundo é e será cada vez mais móvel e 'produzirá' cada vez mais estrangeiros" (Agier, 2018, p.

⁴ Quase dois milhões de migrantes chegaram à Europa pelo mar entre 2008 e 2016, de acordo com dados do ACNUR, o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados.

144). É preciso, de uma vez por todas, balizar a questão em outros termos, pois na base das migrações estão motivos econômicos e políticos. Migra quem precisa, se desloca quem passa por alguma situação insustentável. Encarar essas pessoas como culpadas em função de sua mobilidade seria uma visão no mínimo equivocada. E perigosa.

Na esteira do fechamento das referidas vias de acesso à Europa, o canal da Sicília passou a ser para muitos a chance única de acessar o continente. Uma entrada possível. No entanto, o mar disputado por tantos se associa no presente às imagens de sofrimento e de morte. O turista que se banha nas águas azuis de Lampedusa ou de Lesbos a bordo de um cruzeiro de luxo não pode esquecer que ali desembarcam (se conseguirem) botes abarrotados de gente em completo desespero. “Nunca mais o Mediterrâneo será como antes. Ninguém poderá cancelar o sepulcro dos clandestinos que o *mare nostrum* hospedou na sua profundidade”, afirma Donatella Di Cesare (2017, p. 117).

A filósofa italiana destaca que a primeira fronteira é a linguística: “os pronomes não são indiferentes” (*idem*, p.106), lembrando que o “nós” é a primeira forma gramatical da comunidade, que pode facilmente se blindar contra o “não-nós”. Uma gramática do ódio se instala, separando e hierarquizando. Não há lugar para todos, segundo essa lógica. Na base, presentes o medo de dividir o emprego, o pânico da criminalidade, a imagem da desordem. O estrangeiro é o inimigo da vez.

Nesse contexto, um curioso ressurgimento se produz no âmbito do próprio discurso: nosso país, nosso mar, *mare nostrum*. O lema presente no discurso xenofóbico na Itália de hoje incide justamente no *prima gli italiani* — primeiro nós, os italianos. Para Di Cesare, a demanda do terceiro milênio seria o *direito de migrar*, e mais do que nunca uma política de acolhimento deveria existir na Europa. É preciso lembrar que se passaram oitenta anos desde a promulgação da famigerada legislação racial italiana, o que gerou inúmeros debates em 2018 para se avaliar essa herança. Tributárias das leis de

Nuremberg decretadas pelo partido nazista em 1935 e importante passo para corroborar o crescente ódio contra os judeus na Alemanha e na Europa do entre guerras, essas normas vedavam a eles inúmeros direitos, definindo a cidadania a partir do critério do sangue, base do pensamento eugenista e antisemita. Ao refletir sobre a questão a partir do ponto de vista da filosofia da migração, Di Cesare (2017) alerta para o perigo de se atrelar a cidadania aos critérios do solo e do sangue. Afirma que ambos são mitos potentes, espectros que em nada auxiliam a superar o hiato criado entre o cidadão e o migrante. “Não podemos decidir com quem coabitar, isso é hitlerismo”, (Di Cesare, 2017, p. 254) sentencia.

De forma bastante evidente, percebe-se uma constelação semântica em torno do tema, entre acolhimento e rejeição. *Welcome*, dentro, fora, extracomunitários, *persona non grata*, indocumentados, *no borders*. Todo um léxico que não para de crescer.

Mas a resistência a tantos muros também chega pela palavra e pelas narrativas que construímos. São muitos os relatos a serem ouvidos e a arte vai simbolizar de distintas formas os dramas que se passam diante de nossos olhos, debaixo de nossas janelas, nas areias de nossas praias. Um dos caminhos é o cinema, linguagem que tem respondido de forma produtiva à questão dos deslocamentos e da presença da água como espaço decisivo desses trânsitos.

Muitas narrativas atravessam de cabeça erguida a delicada tarefa de retratar o drama migratório na atualidade. Ser porta-voz de uma causa não é garantia de uma experiência mais profunda acerca do assunto. Mesmo diante da urgência do tema, certos relatos revelam um pudor capaz de afastá-los do lugar comum. Preservam uma ambiguidade ao comunicar tamanho sofrimento, não insistindo na mera estetização dos fatos.

Para esta análise, destaco os filmes *Bem-vindo* (2009) de Philippe Lioret e *Terra firme* (2011) de Emanuele Crialese. Neles, a tematização do convívio

com aqueles que vêm de fora da comunidade e o encontro efetivo entre as partes, ainda que permeado por dificuldades cujo pêndulo oscila entre hostilidade e hospitalidade.

É o que surge como uma das questões abordadas em *Bem-vindo*. Após uma épica travessia de três meses a pé desde o Iraque, o jovem curdo Bilal (Firat Ayverdi) de dezessete anos, chega ao norte da França. Tendo gasto 500 euros para atravessar a fronteira francesa com a Inglaterra escondido em um caminhão, Bilal fracassa por não tolerar o uso do saco plástico na cabeça exigido pelos atravessadores para burlar os sensores da segurança – está traumatizado pelas torturas sofridas ao ser capturado no meio do caminho pelo exército turco. Imobilizado em Calais, decide vencer de outro modo as barreiras burocráticas que o impedem de chegar ao destino onde se encontra a namorada. Passa então a frequentar a piscina pública da cidade em que o personagem Simon, vivido por Vincent Lindon, ensina natação. A meta é cruzar a nado o canal da Mancha.

O filme retrata a dificuldade de um cidadão comum exercer um gesto de hospitalidade, na França. Prestar auxílio a uma pessoa em situação irregular é crime e o Estado se encarrega de punir quem transgride as regras, pois há inclusive um dispositivo que prevê sanções contra quem ajuda estrangeiros em condição ilegal, o denominado delito de solidariedade. Essa irônica expressão foi criada em 1995 por uma associação que milita em prol dos migrantes para se referir ao dispositivo que prevê sanções contra quem ajuda os estrangeiros em condição ilegal. Criminaliza-se, desse modo, o amparo, entendido não como defesa dos direitos humanos, mas apoio e estímulo a indivíduos fora da lei, destroçando “qualquer possibilidade de um amor pelo coletivo, e de um coletivo como amor”, sustenta a pesquisadora Marielle Macé (2018, p. 59).

À semelhança de muitos em igual condição, proibido de avançar e impossibilitado de retroceder, Bilal se encontra paralisado, transformando-se

no que Michel Agier chama de “homem (ou mulher)-fronteira”, vivendo na Selva de Calais⁵. Cada vez mais assistimos a episódios em que pessoas permanecem por tempo indefinido em uma espécie de limbo, em espaços necessariamente associados à passagem. A propósito disso, Agier indica uma hipertrofia da fronteira, chamando a atenção para o fato de que hoje essas situações se prolongam no tempo e no espaço: são inúmeros os bloqueios, as esperas e as proibições (2018, p. 131). Nesse cenário, o mar surge muitas vezes como lugar em que ainda é possível se aventurar, a imensidão das águas resistindo como símbolo de liberdade.

A beleza da narrativa reside na aposta da presença aquática. Quase um recém-nascido aprendendo a nadar, Bilal precisa ganhar corpo e coragem na piscina para enfrentar as gélidas águas da Mancha no inverno. Do lado de fora, a inóspita Calais avulta em tons cinzentos, banhada por uma melancólica chuva que nunca cessa. Vidas se cruzam nesse cenário e a perspectiva, sabemos, não é das melhores. O acolhimento será provisório, porque insustentável, e a partida deve acontecer. O título do filme aparece ironicamente impresso no capacho da porta da casa do vizinho, um delator que informa à polícia sobre a presença de migrantes no apartamento de Simon.

De modo geral, a despedida é evitada a todo custo pelo migrante, que se põe em marcha sem maiores rituais⁶. A urgência dita o passar do tempo e de súbito vemos Bilal nadando no oceano, o que confere a medida de sua pequenez diante da épica tarefa. Ele é um ponto minúsculo em meio às ondas, sua fragilidade evidente se comparada à força que o empurra para a clandestinidade. Respirar em meio às braçadas comparece como imagem

⁵ Símbolo da crise migratória na França, esse campo improvisado funcionou em condições altamente precárias entre 2002 e 2015 na cidade portuária, abrigando mais de 7 mil pessoas, até ser completamente desativado em 2016.

⁶ *Atlantique* (2019), de Mati Diop, retrata a trajetória de um jovem que parte do Senegal pelo mar em direção à Espanha, também encenando essa partida repentina. Não há despedida possível, e a própria travessia nunca é mostrada diretamente nesse filme de tons fantásticos, em que os migrantes aparecem como espíritos que voltam para reclamar seus direitos.

fundamental na narrativa: essa a grande lição de Simon ao ensinar o jovem a se movimentar na piscina – é preciso sorver o ar na hora certa, estabelecer ritmo, criar uma dinâmica entre corpo e água. Mas é também impossível fazê-lo dentro de um saco plástico, nos diz o filme. Vocacionado para a liberdade do ar puro, e não para a clausura, o indivíduo aqui reclama esse lugar, ainda que ciente do tamanho da tarefa. Respirar é se nutrir, trocar energia com o meio, expandir. Quem tem o poder insistirá no controle dos corpos e até do ar que se respira, seja o coioote que atravessa o migrante na fronteira, seja o torturador do exército turco, ou o Estado-nação que retira o oxigênio de quem ousa se deslocar. Aos migrantes, morte por sufocamento — no caminhão, nas ondas do mar ou na falta de documentos.

Afinal, não estamos todos no mesmo barco, conforme alerta a legenda da obra do artista de rua Banksy, feita em 2015 em Calais, que mostra refugiados amontoados em uma precária balsa⁷ acenando por socorro a um iate de luxo, conforme a imagem abaixo.



⁷ Nesse trabalho, Banksy propõe uma releitura da célebre tela “A balsa da Medusa” (1818), do pintor francês Théodore Géricault, que encena um terrível naufrágio ocorrido na costa africana.

Ainda em uma parede em frente à praia da cidade francesa e no mesmo ano, o britânico traz a imagem de uma criança ao lado de uma mala mirando o Canal da Mancha, com um telescópio em que se vê um abutre pousado. Os trabalhos evocam, além do oceano como barreira para muitos, a desigualdade de condições de quem transita pelas águas.

Na primeira obra, a perspectiva é a de quem está em alto mar, corpos considerados descartáveis justapostos a um ícone do turismo de massa: eles veem o iate, mas estão separados por barreiras físicas e simbólicas. Na segunda, é também o olhar do protagonista, desta vez a partir da suposta terra firme. Naufrágio para uns, espera em lenta agonia para outros. A vulnerabilidade se encontra presente nesses dois extremos.

É o que avulta igualmente em *Terra firme*, narrativa centrada em uma pequena comunidade na ilha de Linosa, na Sicília. Seus habitantes se deparam com a difícil decisão de permanecerem fiéis aos antigos códigos da comunidade pesqueira ou aderirem às demandas de um mundo que gira em torno do capital. Os antigos barcos já não dão o lucro de outrora e o turismo surge como possível renda para a família de Ernesto, o patriarca de um clã de pescadores. Interpretado por Mimmo Cuticchio, o personagem é figurado como uma espécie de Netuno, o deus romano dos mares e oceanos, tanto na caracterização quanto no vínculo profundo com a tradição. O mar é uma das ligações do filme de Crialese com a poética do neorealismo italiano, sobretudo *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, em que o diretor encenava a exploração dos pescadores no porto de Catania, na mesma Sicília.

Essa trama aborda uma nova opressão: Ernesto e o neto Filippo (Filippo Pucillo) encontram um bote repleto de naufragos africanos, dentre eles uma mulher grávida e seu filho. Prestam socorro e os levam para dentro de casa, onde ela dá à luz uma menina. No entanto, ao ajudá-los estão infringindo a lei e

a repressão da polícia funciona como mais uma alegoria da grave situação envolvendo essa nova leva de indivíduos oprimidos.

São leis ancestrais que regulam os princípios de Ernesto e dos pescadores. “Meu pai me ensinou que é meu dever salvar vidas no mar. Mas hoje tenho de ensinar aos meus filhos que devem mudar o curso quando houver um homem negro afundando no mar”, sustenta um deles no momento em que a comunidade se reúne para discutir o posicionamento frente aos acontecimentos. As regras das águas e as regras da terra não coincidem mais. Juntos, decidem protestar e a delegacia local amanhece no dia seguinte tomada por uma densa camada de peixes.

“É natural que uma ilha seja acolhedora”, afirmou em entrevista a ex-prefeita de Lampedusa, Giuseppina Nicolini⁸. Essa máxima vem sendo recusada na atualidade, já que acolhimento e hospitalidade podem ser criminalizados. E muitos irão naufragar pelo caminho como “rastros líquidos das vidas perdidas no mar” (MACÉ, 2018, p. 58), à exemplo do que vemos nos filmes de Lioret e de Crialese. Este último cria uma potente imagem na cena de turistas rebolando embalados por uma música frenética sobre um iate, de onde irão mergulhar no mar em que depois se vê o bote de migrantes implorando por socorro. As mesmas águas oferecem experiências absolutamente distintas para os indivíduos. Turistas e migrantes não estão no mesmo barco, como alerta Banksy.

Certo é que os muros e o mar nos afligem insistentemente. A passagem dos trinta anos da queda do muro de Berlim reacendeu essa discussão, trazendo a necessidade de admitirmos que eles vêm sendo construídos de forma vertiginosa no tempo presente. São novos, e são muitos. Significam o contrário

⁸ Entrevista ao site Correio Unesco. Prefeita entre 2012 e 2017, Nicolini enfrentou a grave situação na ilha de Lampedusa e recebeu um prêmio pela Unesco. Não foi, no entanto, reeleita, como provável consequência do apoio de parte expressiva da população italiana às medidas restritivas em relação aos migrantes, conforme referido anteriormente.

da livre circulação. E o oceano, sinônimo de amplidão, se faz parede para inúmeros viajantes, como encenado nos filmes analisados, ou caminho novo para os mesmos antigos sofrimentos, como para os negros escravizados agarrados à estátua da santa católica. Lampedusa é aqui, porque está em toda parte.

Como então pensar esse lugar de quem assiste a todos esses terríveis naufrágios a partir de um posto supostamente seguro, da *terra firme*? A resposta não vem da retórica nostálgica do mítico *mare nostrum* perdido no tempo, o lugar paradisíaco do mel e das oliveiras que hoje se transforma em vala comum para muitos, e menos ainda do discurso ensandecido de fechar as portas dos continentes. Como alerta Walter Benjamin sobre a tempestade trazida pelo progresso, “é mais difícil honrar a memória daquele que não tem nome” (1987, p. 224). Se, mais do que nunca, água e poder seguem entrelaçados, é chegado o momento de acolher - e ecoar - a urgência dessas vozes e dar-lhes um nome. Muitas delas vêm do mar.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. *L'étranger qui vient - repenser l'hospitalité*. Paris: Seuil, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- DI CESARE, Donatella. *Stranieri residenti - una filosofia della migrazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- DUBOSC, Fabrice, EDRERS, Nijmi (org) *Piccolo lessico del grande esodo - ottanta lemmi per pensare la crisi migrante*. Roma: minimum fax, 2017.
- LAURENS, Henry. L'invention de la Méditerranée. In: REY, Matthieu, LAURENS, Henry (org.) *Méditerranées politiques*. Paris: PUF, 2017.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Trad. de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MARTIRANI, Maria Célia. O Mediterrâneo como rota de fuga no cinema e na literatura italiana contemporânea. *Revista Diálogos Mediterrâneos*, Número 4, Junho/2013, pp 75-87.

NICOLINI, Giuseppina. Entrevista ao site Correio Unesco, disponível em <https://pt.unesco.org/courier/julho-setembro-2017/giuseppina-nicolini-e-natural-que-uma-ilha-seja-acolhedora>. Acesso em 17 de fevereiro de 2020.

PADURA, Leonardo. A maldita circunstância de água por todo lado. MELLO, Patrícia Campos (et all) *Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: Dublinenses, 2019, pp 101-128.

FILMES

Bem-vindo. Philippe Lioret, França, 2009.

Terra firme. Emanuele Crialese, França/Itália, 2011.

Recebido em 12/03/2020. Aceito em 11/11/2020.

CARTOGRAFANDO A SÃO PAULO DE CASSANDRA RIOS: ENTRE ESPAÇOS URBANOS E DE CIRCULAÇÃO EM *MUTRETA* (1971)

CARTOGRAPHING CASSANDRA RIOS'S SÃO PAULO: BETWEEN URBAN AND CIRCULATION SPACES IN *MUTRETA* (1971)

Marcelo Branquinho Massucatto Resende¹

RESUMO: O presente artigo visa esmiuçar, por meio dos estudos de literatura e espacialidade, as possíveis relações a serem estabelecidas entre os espaços frequentados pelas personagens do romance *Mutreta* (1971), de Cassandra Rios, e os espaços de circulação historicamente circunscritos e designados às obras literárias da autora, bem como o espaço ocupado pela escritora dentro do cânone literário. Para chegar à análise pretendida, parte-se de uma perspectiva cartográfica, a partir dos postulados de Foucault (2009) acerca da noção de espacialidade narrativa, o que permitiria uma visão ampla a respeito dos discursos em circulação e/ou já cristalizados sobre a escritora brasileira em questão, sejam eles acadêmicos, literários ou advindos do senso comum, cujas divergências impedem a elaboração de um consenso acerca dos fatos que permeiam a ficção da biografia de Rios, bem como a de sua ficção literária. A censura e proibição de suas obras, por parte da sociedade civil em conjunto com a censura militar, contribuíram para o conflito discursivo que até hoje cerca sua vida, e consequentemente, sua obra literária. Finalmente, ao direcionar um olhar para a obra literária enquanto folhetim autobiográfico, pretende-se quebrar a aparente oposição entre espaços fictícios e reais.

PALAVRAS-CHAVE: Espacialidade narrativa; Cassandra Rios; São Paulo; Dissidências sexuais.

ABSTRACT: This article aims to examine, through studies of literature and spatiality, the possible relationships to be established between the spaces frequented by the characters of the novel *Mutreta* (1971), by Cassandra Rios, and the circulation spaces historically circumscribed and designated to literary works of the author, as well as the space occupied by the writer within the literary canon. To reach the intended analysis, we start from a cartographic perspective, based on the postulates of Foucault (2009) about the notion of narrative spatiality, which would allow a broad view regarding the speeches in circulation and / or already crystallized about the writer in question, whether academic, literary or coming from common

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Bolsista FAPESP – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0855-8653>. E-mail: marcelobranquinho9@gmail.com.

sense, whose divergences prevent the development of a consensus about the facts that permeate the fiction of Rios's biography, as well as that of his literary fiction. The censorship and prohibition of his works, by the civil society together with the military censorship, contributed to the discursive conflict that still surrounds his life, and consequently, his literary work. Finally, by looking at the literary work as an autobiographical booklet, it is intended to break the apparent opposition between fictional and real spaces.

KEYWORDS: Narrative spatiality; Cassandra Rios; São Paulo; Dissident sexualities.

Nascida em outubro de 1932 e falecida em 2002 na cidade de São Paulo, a escritora Cassandra Rios permanece como uma cicatriz no cânone literário brasileiro, onde não encontrou espaço em vida e nem após sua morte. A escritora publicou seu primeiro romance aos 16 anos de idade, em 1948, intitulado *A volúpia do pecado*. O sucesso comercial e o reconhecimento do talento da escritora fez com que ela publicasse diversos outros livros sucessivamente até o início dos anos 1980, coincidindo com o fim da ditadura militar e da censura institucional e se firmando como um caso paradoxal na historiografia literária, uma vez que, mesmo obtendo sucesso comercial que poucos escritores brasileiros conhecem em vida, o mesmo não acontecia na crítica literária.

Como apontado por Lima (2009), a sua escrita desagradava a crítica literária da época, pois além de sua obra tratar de uma temática que possuía pouco respaldo na tradição literária brasileira de então (a lesbiandade, em todo seu espectro sexual), a escritora também fazia uso de uma estética pouco convencional para os padrões literários considerados cânones na época. Sendo assim, escritoras como Hilda Hilst e Clarice Lispector, que também se aventuraram pela literatura erótica e por escritos que exploravam suas sexualidades, não foram negligenciadas pela academia, uma vez que suas literaturas não possuíam um estilo tão cru e direto quanto o de Rios.

Além disso, Cassandra Rios sofreu censuras por parte da sociedade civil durante os anos 1950 e 1960, posteriormente tendo seus livros apreendidos

pela ditadura militar durante os anos 1970, após a implementação do Ato Institucional 5, que institucionalizou os mecanismos de censura. Seu quarto romance, *Eudemônia*, publicado em 1949, período em que se fazia comum a censura moral por parte da sociedade civil, fora alvo de mais de dezesseis processos por “atentado à moral”, o que fez com que a própria escritora pedisse à editora que retirasse o livro de circulação. A obra posteriormente seria adaptada por uma peça de teatro intitulada *A mulher proibida*, em 1959, que nunca conseguiu ser encenada devido à intervenção do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) (VIEIRA, 2014, p.58). Portanto, a apreensão de muitos de seus livros durante a ditadura militar não representava uma situação inédita na carreira da escritora, que, durante os anos 1950, antes do governo de Juscelino Kubitschek, vira muitos de seus livros serem apreendidos sob a alegação de conteúdos atentatórios ao pudor e moral, em situações análogas à do romance *Eudemônia* (RIOS, 2000, p.31).

Com o advento da teoria *queer* nos Estados Unidos durante os anos 1990 e o crescimento dos estudos culturais na academia brasileira, os estudos literários encontraram um campo fértil para o resgate de obras e autores relegados à marginalidade do cânone, como é o caso de Rios, que se fez famosa sob o rótulo de escritora pornógrafa, uma vez que seus livros frequentemente traziam cenas de sexo entre suas protagonistas. Essa característica de seus romances lhe rendeu censuras de todos os tipos, tanto por parte da sociedade civil, como pela ditadura militar durante os anos 1970.

Até o momento, três importantes estudos foram desenvolvidos acerca da obra da escritora, a saber: a tese de Rick Santos (2000), que propunha, à época de sua publicação, uma inovadora leitura desconstrucionista sobre a voz da escritora; a tese de Pedro Amaral (2010), que argumenta que a obra de Cassandra Rios, ao contrário do que afirma Santos (2000), não deve ser lida como uma forma de resistência à sociedade patriarcal, mas como uma expressão literária da subcultura marcadamente *punk* que permeia os anos

1960 e 1970, sendo seus traços crus e falta de linguagem rebuscada as características a serem valorizadas acerca da linguagem estética cassandriana. E, por fim, a tese de Kyara Vieira (2014), que joga luz sobre as diversas interpretações e leituras construídas acerca da persona literária construída por e sobre Cassandra Rios por meio de uma leitura deleuziana, que auxilia na interpretação de tantos discursos conflitantes que circulam a respeito da autora, devido, em grande parte, à escassez de documentos a respeito de sua vida, e também, à dificuldade de acesso às suas obras.

Os três estudos, importantes para o desenvolvimento e quebra de paradigmas sobre a obra cassandriana, privilegiam a voz da autora enquanto fenômeno criador e moldador da identidade lésbica, tão presente e recorrente em suas obras. Nenhum deles, no entanto, leva em consideração as representações do espaço em que as narrativas se situam. Uma vez que a escritora nasceu e faleceu no bairro de Perdizes, localizado na cidade de São Paulo, a grande maioria de seus romances se passava na capital paulista. Em muitos deles, locais da cidade eram mencionados pela autora e serviam como pano de fundo para os conflitos vivenciados pelos personagens.

Em 1967, a conferência *Semiologia do espaço*, conduzida por Roland Barthes, deu o pontapé inicial para a criação de uma semântica dos espaços e sua significação na linguagem estética. A partir de Barthes (1987), o espaço passou a ganhar relevância nos estudos e na crítica, principalmente no que diz respeito aos estudos literários. Anterior a isso, uma análise estruturalista ou formalista de um texto literário parte do princípio de que a voz e o modo de narrativa são as principais ferramentas para análise de um texto. No entanto, o advento de correntes derivadas do pós-estruturalismo, como a desconstrução e os estudos culturais, favoreceu o protagonismo do espaço enquanto importante ferramenta de análise literária, podendo formar uma sintaxe de expressão não meramente estética, mas também de uma identidade.

Partindo de uma perspectiva identitária do espaço, James Green, historiador e ativista dos direitos LGBTQ+, considera a homossexualidade presente na cidade de São Paulo e sua subcultura homossexual, principalmente a partir do estudo espacial urbano, observando que essa cultura teve seu início quando:

Milhões de camponeses e trabalhadores migraram em massa para as grandes metrópoles, a produção industrial expandiu-se, oferecendo empregos e novos produtos para o mercado doméstico. Cidades como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo eram ímãs atraindo homossexuais do interior que buscavam o anonimato das grandes cidades, longe do controle familiar. Eles se juntaram com os nativos das cidades grandes para formar sub-culturas homossexuais urbanas. (GREEN, 2000b, p.278).

Desse modo, o acolhimento oferecido pelas grandes metrópoles aos homossexuais se dava somente no âmbito do anonimato, uma vez que a geografia urbana e os discursos em circulação que lhe moldavam, bem como os parâmetros sociais, de gênero e econômicos eram direcionados para o enaltecimento de uma identidade heteronormativa e majoritariamente masculina. Segundo Michel Foucault, as arquiteturas das cidades são desenhadas de modo a disciplinar e controlar a circulação de corpos, evocando uma discussão acerca dos espaços públicos e privados:

A disciplina às vezes exige a cerca [...]. A fábrica parece claramente um convento, uma fortaleza, uma cidade fechada. [...] Mas o princípio de clausura não é constante, nem indispensável, nem suficiente nos aparelhos disciplinares. Estes trabalham o espaço de maneira muito mais flexível e mais fina. [...] Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações. (FOUCAULT, 1999, p.123-125).

Essa individualização e clausura se aplica, fundamentalmente, aos corpos que se encontram às margens da sociedade, envolvendo negros, homossexuais e pessoas de classes menos abastadas, que eram atropelados

pelo progresso e deixados à margem dos discursos de desenvolvimento, que regiam e justificavam a construção e criação das grandes metrópoles urbanas do século XX.

Pensar na obra de Cassandra Rios a partir de questões relativas a gênero e identidades LGBTQ+ dissidentes, parece ser o pontapé inicial mais óbvio e evidente a ser seguido; sendo assim, poucos foram os pesquisadores que se debruçaram sobre questões de classe envolvendo a circulação de sua literatura. No entanto, o estudo proposto por Pedro Amaral (2017) observa que o erotismo que ronda a obra de Cassandra Rios tratava-se:

[...] não apenas de um erotismo – vimos que isso não é um problema que leve, hoje, autor algum a um simbólico cadafalso –, mas de um erotismo pobre, de pobre, de semiletrado. [...] A sua presença em certos ambientes traria, pois, o incômodo de um deslocamento, uma inadequação do ponto de vista da norma social em vigor. Algo como uma empregada doméstica sentando-se à mesa de jantar de um lar burguês. (AMARAL, 2017, p.31).

Sendo assim, a censura da qual a escritora foi alvo não possui apenas uma camada relacionada à estética de sua obra, mas também nuances de classe e gênero, uma vez que se trata de uma escritora lésbica, que, no auge do conservadorismo e do autoritarismo gentil da sociedade brasileira da segunda metade do século XX, escrevia livremente sobre relacionamentos lésbicos e preconceitos de classe, desenvolvendo uma estratégia de comunicação que tornava sua literatura acessível a todas as camadas sociais da sociedade brasileira, o que seria um dos motivos que explicariam, de um lado, o sucesso comercial de sua obra, e de outro, a sua rejeição. No entanto, é importante pensar de que forma a espacialidade em obras como *Mutreta* e *A noite tem mais luzes* interseccionam questões de gênero no que diz respeito à circulação das personagens lésbicas daquele momento.

Dentro desse eixo de análise textual, a reflexão proposta por Amaral propõe, para além de uma censura social, uma censura que reflete a arquitetura escravocrata da sociedade brasileira. Partindo de uma análise sociológica a respeito do espaço que constitui as casas, Amaral constata que a desigualdade social tão marcadamente presente na arquitetura das cidades reflete na divisão em cômodos específicos para convívio de moradores, e, por outro lado, os espaços reservados para que empregadas domésticas e trabalhadores braçais possam desempenhar suas tarefas.

O quarto de empregada, portanto, é a materialização de um símbolo heterotópico (FOUCAULT, 2009) da mentalidade escravocrata da sociedade brasileira, seja de seus latifúndios dos séculos XVIII e XIX, seja de um lar burguês carioca do século XX. Tal lógica de funcionamento dos lares brasileiros de classes mais abastadas é ilustrada pelo filme *Que horas ela volta?* (2015), em que os espaços reservados para o uso da empregada doméstica, Val, são explicitamente delimitados pelos seus patrões e donos da casa, localizada em um bairro burguês de São Paulo. Com a vinda de Jéssica, sua filha adolescente, tal lógica passa a ser desafiada, culminando com o momento catártico da narrativa, que ocorre quando Val desobedece aos limites espaciais a ela impostos e entra na piscina da casa, um espaço simbólico do deleite burguês e da riqueza da família para a qual ela trabalha, benefício do qual jamais pôde usufruir.

O romance a ser estudado, *Mutreta*, que, segundo levantamentos realizados por Vieira (2014), foi publicado originalmente no ano de 1971, também traz a cidade de São Paulo como pano de fundo para o desenvolvimento da história do casal de protagonistas, Amanda e Rafaella. Juntas, elas mantêm uma loja de cacarecos, roupas e miscelânea no centro da cidade. Com a crise econômica que assola o país, as duas veem as vendas da loja despencarem enquanto vivenciam uma crise pessoal no relacionamento. A saída encontrada por Rafaella é passar a vender produtos importados. Para tanto, o casal faz um

acordo com um rico empresário chinês, Ping Lee, que lhes vende mercadorias do exterior em troca de favores prestados pelas duas.

O casal se beneficia por meio do comércio de produtos importados, algo proibido pelo governo brasileiro nos anos 1970, o que fazia com que as duas se livrassem de alguns impostos e percebessem uma melhora nos negócios. Em troca, Rafaella passa a trabalhar como contrabandista de produtos para Ping Lee. A primeira missão de Rafaella é a de buscar um produto localizado no litoral paulista, mais precisamente em Santos. Lá, ela encontra a irmã de Ping Lee, Lo, que lhe chama a atenção por sua beleza. As duas se encontram durante a missão de Amanda e voltam para São Paulo juntas, pegando a balsa de Guarujá para completar o trajeto. A escrita de Cassandra Rios explora uma espacialidade em que, em grande medida, ocorre o reconhecimento e a performance corporal das mulheres homossexuais, como fica evidente pelo seguinte trecho do citado romance:

Dia a dia iam se conhecendo novos membros da quase seita homossexual, como se fosse um colar cuja ponta tinha um ímã atraindo na distância as peças que lhe pertenciam, nenhuma delas poderia dizer quantas homossexuais, ou entendidas (termo usado por elas) conheciam. (RIOS, 1968, p.27).

A cidade de São Paulo, que hoje é conhecida como uma das principais cidades gays do Brasil, possui ruas icônicas e importantes para a comunidade gay brasileira, como a rua Augusta, que abriga uma grande concentração de diversidade e reúne pessoas de diferentes sexualidades, raças e classes sociais. A rua também é famosa por abrigar diversas casas noturnas dirigidas ao público LGBTQ+. José Barbosa Silva, que nos anos 1960 foi o primeiro pesquisador brasileiro a desenvolver uma investigação acadêmica sobre a homossexualidade em São Paulo, afirma que:

A região principal que tem sobrevivido, por muito tempo, como ponto de encontro de grande parte do grupo homossexual de São Paulo, pode ser caracterizada por um grande T, formado pela confluência das Avenidas São João e Ipiranga, tendo como pontos cardeais os cinemas Oásis, ArtPalácio e início da Rua São Luiz. A vida de rua encontra alguns focos principais: imediações do Café Mocambo (Rua dos Timbiras), Bar do Jeca (esquina da Avenida São João com a Ipiranga), o passeio de todo o quarteirão formado pelas Avenidas São João e Ipiranga, Praça da República e Rua dos Timbiras, Avenida São João desde o cine Oásis até o ArtPalácio (lado ímpar), Praça Dom José Gaspar (principalmente diante dos bares aí localizados), toda a Praça da República, Largo do Paissandu, Rua São Luiz (principalmente diante dos bares) Praça da Sé, Praça Clóvis Beviláqua, Praça João Mendes, Praça Ramos de Azevedo (em frente à loja Mappin Store). À tarde, na Rua Barão de Itapetininga, e nos bares da República, Nick Bar, Pari Bar, Mocambo, Jeca, Cremarie, Brahma, Baiúca. Os cinemas ArtPalácio (principalmente às segundas-feiras), Oásis, Marabá (principalmente às quartas-feiras), Cairo, Pedro II, Cinemundi, Santa Helena. Banheiros públicos, principalmente os da Praça da República, do Largo do Arouche, do Largo Paissandu, da Praça Ramos de Azevedo e dos cinemas e bares citados. Estações de ônibus intermunicipais, estações de estrada de ferro e quartéis. (SILVA, 2000, p.73-74).

Os lugares citados no estudo têm respaldo na obra de Cassandra, uma vez que grande parte da ação ocorre em boates destinadas ao público gay. No entanto, a obra de Rios constrói uma performatividade da subjetividade homossexual feminina nesses espaços que não é contemplada pelo estudo de Silva e outros que foram desenvolvidos até os anos 2000.

Como se manifesta na obra, os grupos de homossexuais (masculinos) se identificavam dentro desses espaços por “entendidos”. O mesmo é sugerido por um dos relatos coletados por James Green (2000a) em *Além do carnaval*, escrito por Robert, um brasileiro que morava em Chicago em 1947, que em carta escreveu sobre sua vida nos Estados Unidos, afirmando que “os *night clubs* para ‘entendidos’ estão sempre lotados, e se há coisa boa neste mundo, é sábado à noite num destes lugares.” (GREEN, 2000a, p.292). Em *Mutreta*, um breve diálogo entre Amanda e Lo também traz o termo à tona: “Amanda falou sobre o restaurante de ‘entendidos’. – Engraçado o nome que vocês dão aos homossexuais. ‘Entendidos’. – Do assunto. É isso.” (RIOS, 1977, p.203). Em um

contexto em que pouca ou nenhuma atenção era dedicada à lesbiandade, Rios construía uma estética lésbica, um dos fatores que faz com que sua obra mereça atenção.

Estudos como os desenvolvidos por Silva (2005) e Green (2000a) jogam luz para o fato de que, dentro dos grupos homossexuais de São Paulo, sempre houve distinções com base em gênero e classe. Sendo assim, os grupos se subdividiam de formas hierarquizantes conforme suas respectivas condições e situações econômicas fossem. Importante ressaltar o fato de que, como demonstrado pelo documentário *São Paulo em hi-fi*, as boates gays paulistanas dos anos 1960 e 1970 eram frequentadas por públicos gays e heterossexuais que possuíam em comum o fato de pertencerem a classes mais abastadas. Havia um recorte de classe intrínseco ao modo de organização desse grupo nos espaços privados.

Além disso, alguns dos locais citados pelo estudo de Silva são mencionados de forma recorrente por Amanda em *Mutreta*, como a Praça da República. O romance também cita ruas e locais bastante específicos das cidades de São Paulo e Santos, como a Avenida Conselheiro Nébias, em Santos; a estrada do Perequê; a entrada principal do Jockey Clube, em São Paulo; a cidade Universitária; o bairro de Pinheiros, onde fica localizada a mansão de Ping Lee; a Avenida Sete de Abril; a rua Dom José de Barros e o estacionamento da Praça da República.

O romance frequentemente menciona as rotas tomadas pela protagonista em suas missões, de forma bastante detalhada. Apesar de se tratarem de locais públicos, as vivências sexuais de Amanda e Rafaella com outras mulheres só ocorrem no período da noite, em locais privados. Após descobrir sobre a traição de Amanda com a colega de trabalho Lo, Rafaella termina o relacionamento e se muda para a casa de Mirtes, uma amiga do casal:

Mirtes acomodou-a num quarto e avisou aos que conheciam Rafaella que não dissessem que ela estava hospedada em seu apartamento. Confiava nos presentes, visto que se surgisse algum comentário deixariam de ser recebidos em seu apartamento. Com a dificuldade que os homossexuais tem para ponto de encontro tinham que ser reservados. (RIOS, 1977, p.145).

O trecho anterior evidencia que, tal como o circuito de leitura percorrido pelos romances de Cassandra Rios, a circulação de pessoas assumidamente LGBTQ+ naquele contexto deveria ocorrer em espaços específicos, reservados a cômodos específicos de um lar, sob o risco de sofrerem julgamento, perseguição e preconceito de outrem. Porém, para além de uma mera representação da realidade daquele contexto, o romance de Rios tem o mérito de construir subjetividades lésbicas em espaços públicos e não só privados, estando a frente da epistemologização de estudos acadêmicos sobre o assunto.

Após a separação do casal, a relação de Amanda com Lo e a família de Ping Lee se intensifica, fazendo com que ela opte por continuar a ser usada para as transações ilícitas do empresário chinês, que posteriormente se revela um mafioso. Amanda se envolve também com Ming Li, a esposa, por quem é seduzida para uma emboscada, na qual sofre uma ameaça de morte pela mulher, caso ela revelasse os esquemas da família para a polícia. No mesmo instante, Amanda descobre que era seguida por seguranças durante o tempo todo em suas missões, que a vigiavam e sabiam de todos os detalhes de sua vida. Portanto, Ping Lee era ciente dos relacionamentos amorosos de Amanda com sua esposa e a colega Lo. Sobre isso, o personagem asiático não toma posição e muito menos expressa alguma opinião. A isso decorre o fato de Amanda se tornar ainda mais submissa aos mandos do grupo mafioso.

O título do romance, *Mutreta*, faz alusão aos contrabandos aos quais Amanda se submete para garantir a sobrevivência de sua loja localizada no centro de São Paulo. O título também pode ser lido como uma metonímia das vivências sexuais das personagens lésbicas, que não possuem a liberdade para

fazer uso de espaços públicos para expressarem suas afetividades e sexualidades dissidentes, de forma que os encontros precisam ser combinados e realizados de forma sorrateira, escondida, nunca às claras, assim como se faz um contrabando, uma atividade ilegal, ilícita. Os encontros de Amanda com Lo são sempre regados a medo e tensão:

Caminhou vagorosamente em direção ao Estabelecimento onde deixara o carro, na Praça da República. De lá telefonaria para o apartamento dela de novo e para a Confeitaria, talvez Lo tivesse se atrasado, mas comparecido. Quem sabe não teria se precipitado em não esperar mais. Chegou ao Estacionamento. O coração pulou descontrolado. Lo estava na saleta de espera. Assim que a viu fez um gesto disfarçado para que não se dirigisse a ela. Amanda entregou o cartão e o manobrista foi buscar o carro. Entrou e viu Lo caminhar em sua direção. Debruçou-se para abrir a porta da direita. Lo entrou e sentou ao lado, em silêncio. (RIOS, 1977, p.191).

A passagem ocorre em um momento da narrativa em que Amanda está ciente de estar sendo seguida por seguranças fiscalizadores de sua vida pessoal e de suas ações em tempo integral. De acordo com a leitura empreendida por Rick Santos (2005), a obra de Cassandra Rios consiste em uma voz de resistência, sendo “além de transgressora e questionadora, anticanônica e de resistência. Ao unir esses elementos, a autora faz da língua um *locus* disruptível e volátil que transgride, “perturba” e põe em xeque a lógica e a legitimidade do discurso falocrático.” (SANTOS, 2005, p.179). É na espacialidade de um mundo subterrâneo paulistano em que a lesbiandade pode se expressar onde a estética cassandriana antifalocrática se manifesta. Desse modo, poderíamos ler a menção a lugares específicos como uma sinalização para seu público leitor LGBTQ+, indicando lugares possíveis para se encontrar, bem como locais a serem evitados. Para atingir isso, faz uso de um discurso literário, que seria lido pelos censores da ditadura militar e mesmo por leitores heterossexuais interessados em um incursão-fetice pelo universo homossexual.

De acordo com James Green (2000a), na São Paulo dos anos 1950 e 1960,

Muitos homossexuais que viviam em pequenos apartamentos no centro podiam trazer amigos ou parceiros sexuais às suas casas. Outros, que viviam com a família ou amigos que desconheciam suas preferências sexuais, tinham de procurar acomodações públicas. Como lembrou Clóvis: “Não havia hotéis específicos para gays como tem agora. Transava-se em hotéis improvisados, mas também frequentados por heterossexuais. Hotéis mais baratos sempre permitiam hospedar dois caras por uma noite, às vezes passava-se o final de semana. Na Rua 7 de Abril, lembro, havia um hotelzinho chamado São Tião, a gente ia com muita discrição e ficava hospedado com um cara”. (GREEN, 2000a, p.278-279).

A rua 7 de Abril é citada em outro momento de tensão narrativa de *Mutreta*, em que Amanda foge de possíveis seguidores: “Consegui despistar, mas é melhor tomar cuidado [...] Deixei meu carro noutra Estacionamento, lá na Sete de Abril, e andei até aqui, atravessando galerias. Felizmente acertei.” (RIOS, 1977, p.191). Ainda segundo o estudo desenvolvido por Green (2000a, p.280), as galerias de compras também eram consideradas lugares seguros para frequentadores homossexuais. Ao contrário dos bares gays e boates da época, as galerias podiam ser frequentadas mesmo por homossexuais menos abastados, que não necessariamente saíam de casa para fazer compras.

Importante ressaltar que o texto de Cassandra Rios traz algumas visões preconceituosas e anacrônicas em relação às performances de gênero, com nuances machistas que se materializam por meio das falas das personagens lésbicas, como quando Amanda fala sobre a separação com Rafaella, em que afirma, sobre a divisão dos bens, que “Não é justo. Um homem não faria isso! Imagine se alguém depois de lutar tanto por um negócio como essa loja iria passar de mão beijada para a amante ou esposa! Daria uma mesada, uma bolada, mas assim é burrice!” (RIOS, 1977, p.145). Opinião semelhante é expressa por Mirtes, ao comentar com Amanda sobre a existência de uma boate gay chamada Aço’s, dizendo que lá “Dá cada tipo. Tem umas machonas que até assusta. Mas é legal” (RIOS, 1977, p.199), ao que Amanda responde “Caricaturas de homens! E é tão bom ser simplesmente mulher. Mulher que gosta de mulher, sem esses

problemas de querer ser macho, imitações frustradas. Isso é complicado.” (RIOS, 1977, p.199). Essas visões anacrônicas implicam uma estética que, apesar de ser vanguarda em relação à desconstrução da heteronormatividade presente nos espaços urbanos, ainda assim conserva visões conservadoras no que diz respeito ao espectro de masculinidades e feminilidades dentro da comunidade lésbica.

Exemplos de passagens como essas são recorrentes na obra de Cassandra Rios como um todo, não se restringindo somente a obras como *Mutreta*, o que dá indícios de que a escritora destinava sua escrita não só a um público de nicho LGBTQ+, mas também a um público majoritariamente conservador e heterossexual, que encontrava nos romances da autora uma oportunidade de satisfazer uma curiosidade mórbida em relação à vida de pessoas homossexuais mulheres. Embora a autora tenha sido pioneira em textos que transgrediam a heteronormatividade vigente de sua época, seu texto, de um modo ou de outro, ainda incorria em generalizações preconceituosas e anacronismos a respeito de identidades de gênero, adotando posturas como as citadas. Essa postura narrativa pode também ser explicada a partir de uma moral volúvel condicionada ao contexto de Ditadura Militar em que grande parte de sua obra foi publicada.

Sendo assim, o espaço do “quarto da empregada” reservado à leitura dos livros subversivos de Cassandra Rios, também podiam ser ocupados pelo público heterossexual. Esse local heterotópico permitia que pessoas de um amplo espectro de classe e gênero experimentasse aquilo que não era permitido em espaços públicos e/ou privilegiados: seja a leitura de um romance *best-seller* de uma autora com pouco prestígio, seja a vivência sexual dissidente da heteronormatividade vigente.

Especificamente no caso da literatura de Cassandra Rios, os seus romances podem ser lidos enquanto mensagens destinadas ao público de

mentalidade heteronormativa das décadas de 1960 e 1970 que ainda imperava no período pós-guerra, ou também como mensagens, roteiros e guias para o público homossexual do mesmo período, que enfrentava forte discriminação dentro e fora de suas casas, sendo as ruas, por vezes, a única alternativa que lhes restava. O romance poderia, então, ser lido como um manual de instruções de lugares para ir e lugares para evitar, bem como roteiros interessantes de ruas e locais seguros para performar seu gênero e marcar encontros com parceiros sexuais.

Por outro lado, os espaços privados da cidade são transformados em lugares *queer*, ou seja, lugares em que a heteronormatividade dá lugar aos encontros e vivências sexuais dos personagens homossexuais de Cassandra Rios, propondo uma nova leitura das ruas e dos ambientes da cidade. Como observado pelo estudo desenvolvido por Kyara Vieira (2014), a persona de Cassandra é um reflexo do conflito discursivo entre conteúdo de sua literatura, em que a maioria dos protagonistas consistiam em personagens lésbicas, andróginas ou transexuais, cujas vidas sexuais eram exploradas pelas narrativas; bem como pela figura trágica construída pela censura – civil ou política – com a qual a escritora conviveu ao longo de toda sua carreira. Desse modo, a escritora soube apropriar-se dos discursos construídos pelo senso comum, pela censura e pelos meios de comunicação a respeito da sua identidade, não só incorporando certos traços em sua escrita literária, como também por meio de entrevistas concedidas a revistas de grande circulação.

Desse modo, como conclui Vieira, a mescla de discursos confusos e as informações divergentes acerca da vida e obra da autora é um reflexo não só da censura militar, responsável por tirar muitos de seus livros de circulação, como também um reflexo da própria atitude da escritora em construir uma persona trágica para si, construindo aquilo que Vieira chama de a vida enquanto tragédia de folhetim, uma vez que, enquanto alguns de seus romances eram publicados

nesse formato, a autora construía, simultaneamente, um paratexto acerca da sua autobiografia.

A censura sofrida por Cassandra Rios reflete não só no modo de construção de espaços em relação a gênero e sexualidade, como é o caso de romances como *Mutreta*, mas também um reflexo social do lugar que sua literatura ocupou historicamente. Sendo o quarto da empregada, dentro da área de serviço, um espaço simbólico heterotópico que se relaciona ao armário, espaço historicamente ocupado por Cassandra Rios e muitas das protagonistas de seus romances. As perseguições, o desconforto e a falta de privacidade de Amanda em *Mutreta* são um reflexo da perda de liberdade e privacidade do período ditatorial que o país enfrentava em 1971, bem como a onipresente homofobia da sociedade brasileira, que, misturada à dificuldade de separação entre espaços públicos e privados, resulta na falta de liberdade, produzindo, como efeito, a necessidade da construção de uma subcultura homossexual majoritariamente exclusiva a determinados espaços privados das grandes metrópoles urbanas brasileiras, restritas, em grande parte, aos homossexuais pertencentes às classes mais abastadas. Em paralelo, para se tornar possível a leitura de seus romances no período pós-AI5, era preciso recorrer a meios pouco ortodoxos, como o contrabando de livros censurados e conduzir a leitura em espaços privados, que não contaminassem os locais públicos, tal qual a literatura reservada para a área de serviço, e não para a mesa de jantar do lar burguês.

Portanto, a estética espacial revelada em romances como *Mutreta* e *A noite tem mais luzes*, para além de uma mera representação da realidade do contexto em que foram publicadas, consiste na antecipação da subversão da restrição dos espaços privados como exclusividade para a expressão da homoafetividade feminina enquanto um mecanismo subversivo das forças patriarcais hegemônicas que regulam as arquiteturas urbanas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Pedro. *Meninas más, mulheres nuas: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000a.

GREEN, James. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de lésbicas e travestis. Campinas: *Cadernos Pagu*, n.15, 2000b, pp.271-295.

Disponível:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596>. Acessado em 02/07/2020.

LIMA, Maria Isabel. *Cassandra, Rios de lágrimas: uma leitura dos inter (ditos)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

Disponível:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93291>. Acessado em 9/11/2020.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Fullane. Intérpretes: Regina Casé, Camila Márdila, Michel Joelsas, Karine Teles. Brasil: Distribuição: Pandora Filmes, 2015, 112 min.

RIOS, Cassandra. *A noite tem mais luzes*. São Paulo: Record, 1968.

RIOS, Cassandra. *MezzAmaro*: flores e cassis. São Paulo: Pétalas, 2000.

RIOS, Cassandra. *Mutreta*. São Paulo: Record, 1977.

SANTOS, Rick. Uma visão *queer* do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SÃO Paulo em hi-fi. Direção: Lufe Steffen. Produção: Edu Lima. Intérpretes: João Silvério Trevisan, Elisa Mascaro, Kaká di Polly. Brasil: Distribuição própria, 2013, 100 min.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. In: GREEN, James; TRINDADE, Ronaldo (org). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. “Onde estão as respostas para as minhas perguntas”?: Cassandra Rios - a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11869>. Acessado em 9/11/2020.

Recebido em 03/07/2020.

Aceito em 12/11/2020.

IDENTIDADE, CORPO E ESPAÇO NO ROMANCE *ALGUM LUGAR DE PALOMA VIDAL*

IDENTITY, BODY, AND SPACE IN THE NOVEL *ALGUM LUGAR* WRITTEN BY PALOMA VIDAL

Loiva Salete Vogt¹

RESUMO: O artigo apresenta uma reflexão sobre a constituição identitária da protagonista de *Algum Lugar* (2009), romance de Paloma Vidal, na relação entre o espaço-corpo feminino e o seu deslocamento pelo espaço geográfico. A primeira parte aborda a necessidade de mobilidade geográfica, no romance, que reflete a busca por uma identidade sempre em processo de integração com o espaço externo ao corpo. Teóricos como Pierre Bourdieu (1990) e Zygmunt Bauman (2003) conceituam o espaço na Modernidade como um lugar de passagem e auxiliam a demonstrar como a sensação de não-pertencimento a lugar algum em meio a uma necessidade de construção identitária estão diretamente relacionados à percepção da interação social e integração com o espaço geográfico na obra. Portanto, a segunda parte apresentará conexões entre a memória afetiva da protagonista, o espaço das cidades em que passou e o representativo uso das diversas línguas mencionadas na obra. A conclusão retoma as questões elencadas, enfatizando a construção de uma identidade fluida pela protagonista, marcada pela mobilidade espacial e pelo constante processo de mudança.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; deslocamento; espaço-corpo; não-pertencimento.

ABSTRACT: The article presents a reflection about the identity construction of the protagonist of *Algum Lugar* (2009), novel written by Paloma Vidal. It is analyzed based on the relation among the feminine space-body and the constant displacement experienced through geographic space. The first part shows the geographic mobility as a necessity in the novel which reflects a search for an identity that is always in a process of integration with the external space beyond the body. Theorists such as Pierre Bourdieu (1990) and Zygmunt Bauman (2003) conceptualize space in Modernity as a place of passage. They help to demonstrate how the sense of non-belonging anywhere and the necessity to build identity are directly related to the perception of social interaction and integration to the geographic space in the novel. Therefore the second part will present connections among the protagonist's affective memory, the space of the cities she passed and the representative use of the different languages mentioned in the

¹Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil, com período sanduíche na University of Massachusetts – Estados Unidos da América. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7984-6962>. Email: loiva.vogt@feliz.ifrs.edu.br.

novel. The conclusion summarizes the issues listed, emphasizing the construction of the protagonist's fluid identity marked by social mobility and the constant process of changing.

KEYWORDS: identity; displacement; body-space; non-belonging

1 INTRODUÇÃO

Pierre Bourdieu (1990) em “Espaço Social e Poder Simbólico” nos alerta a respeito do poder das palavras na criação de nosso espaço social. Algo só passa a existir quando é reconhecido (p. 166-167) em um processo que envolve a legitimação de memórias a respeito da afetividade e dos laços estabelecidos com os lugares pelos quais passamos. Esses laços tornam-se fugazes de acordo com Zygmunt Bauman (2003). O sociólogo polonês salienta que a modernidade líquida afetou as relações humanas que se tornaram superficiais, baseadas em conexões temporárias entre pessoas e sua relação com os espaços sociais.

Nesse contexto, ao analisar as lembranças referentes aos lugares de passagem que tecem a memória da protagonista em *Algum Lugar* (VIDAL, 2009), o presente artigo busca investigar entrelaçamentos entre a projeção do corpo e da cidade como representações de espaço na obra. Memórias, deslocamentos, construções identitárias fragmentadas, o ritmo acelerado das cidades, a indiferença, o estranhamento e o trauma são temáticas encontradas nas obras de Paloma Vidal. A escritora foi semifinalista do prêmio São Paulo de Literatura em 2010 com o romance *Algum Lugar*. Sua nacionalidade é argentina, porém, viveu a maior parte de sua vida no Brasil, tendo iniciado sua carreira literária com a publicação de livros de contos: *A duas mãos* em 2003 e *Mais ao Sul* em 2008. Vidal participou das antologias *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *Paralelos: 17 contos da nova literatura brasileira* em 2004, além de publicar *A visita* em 2005. Atualmente é tradutora de espanhol e professora de Teoria Literária na Universidade de São Paulo.

Algum Lugar (VIDAL, 2009) convida o(a) leitor(a) a refletir sobre a percepção do espaço projetado na narrativa como influenciador na construção

de sujeito da protagonista. É uma mulher que busca por um lugar de pertencimento, na medida em que evidencia a construção de sua identidade a partir de espelhos sociais. Porém, essa construção mostra-se problemática, em constante estado de deslocamento e inadequação. A protagonista vive a necessidade de deslocamento geográfico e mostra o sofrimento causado pela constante inadequação em sua relação com o seu corpo, o espaço social e o geográfico. A obra inicia com a narração da sua chegada ao aeroporto de Los Angeles.

Segundo Bauman (2003), a modernidade líquida é uma época em que são frágeis as relações entre pessoas e os espaços sociais que elas ocupam. Nesse sentido, a modernidade é produtora de não lugares como aeroportos, rodovias, rodoviárias em que as pessoas estão de passagem. Esses espaços não permitem a construção de uma memória histórica, nem de laços afetivos. A cidade de Los Angeles também é descrita nesses termos, projetada para que as pessoas não sejam vistas como indivíduos, apenas como parte de uma engrenagem maior. Segundo Lotman: “a cultura organiza a si mesma em uma determinada forma espaço-temporal, e não pode existir fora dessa organização” (2016, p. 246). De acordo com esse pensamento, é possível observar que a cidade de Los Angeles é descrita com sua organização própria:

Supostamente, qualquer um poderia circular em qualquer lugar, mas não: [...] À medida que vamos nos aproximando de Downtown, tudo fica menos homogêneo: negros, orientais, árabes, os prédios novos e os antigos, mal preservados, as lojas de departamento e os museus, [...] De uma ponta à outra da avenida, as diferenças são evidentes, mas tudo se passa com naturalidade, como uma coisa que necessariamente leva a outra (VIDAL, 2009, p. 21-22).

O trecho citado evidencia a segmentação da cidade em espaços relacionados à classe social e etnia. As percepções em relação ao ambiente informam sobre a exclusão da protagonista que descreve o ambiente de modo

alienado, como quem assiste à televisão. Em Los Angeles, será tratada como uma estrangeira, uma passageira, uma *outsider*. Expressa seu descontentamento e seu sentimento de desconexão ao mencionar: “Nunca compartilhei com minha mãe a vontade de conhecer lugares novos. Por que viajar? Onde minha mãe via desafio, para mim havia só retração; pessoas que jamais conheceria, línguas que não entendia, paisagens opacas” (VIDAL, 2009, p. 26). O deslocamento geográfico representa, portanto, uma ameaça da exclusão e não um desafio.

A seguir, revela que nasceu na Argentina e cresceu com sua mãe no Brasil, sem forte pertencimento ao país de origem. Apesar do sentimento de receio em relação a morar nos Estados Unidos para escrever sua tese, parte do Brasil para o estrangeiro em voo separado do seu namorado, o que é por ela interpretado como um sinal do futuro afastamento: “A decisão de irmos em voos separados me parecerá um primeiro passo em falso” (VIDAL, 2009, p. 16).

Na tentativa de construir uma identidade própria e de se situar em meio ao local onde vive, busca pontos de apoio e referência, fazendo um mapeamento do espaço. Segundo Lotman, “o mundo externo [...] para se tornar um fato da cultura, é submetido à semiotização: dividido em objetos que significam, [...] aqueles que possuem sentido e em objetos que não representam nada além de si mesmos” (2016, p. 247). Nesse sentido, na Universidade, encontra uma pequena sala no subsolo em que pode estudar. Lá dispõe de um computador barulhento, um sofá com pulgas e, eventualmente, da companhia da amiga coreana Luci. Ao referir-se ao cômodo, expressa: “será meu lugar” (VIDAL, 2009, p. 49) em uma primeira tentativa otimista de adequação e conexão ao espaço.

2 O CORPO, O ESPAÇO SOCIAL E GEOGRÁFICO

A importância do espaço como representação simbólica é tal na obra que a protagonista conclui: “Constato que se não tenho um espaço meu do lado de

fora, meus pensamentos não me pertencem” (VIDAL, 2009, p. 21). Ao sentir a necessidade de deslocamento para o exterior, menciona a imagem sedutora exercida pela nova cidade. Imagina as sensações que serão provocadas durante sua estadia em uma cidade utopicamente acolhedora: “[...] me fará abrir a janela para me entregar à paisagem transparente que a cidade oferece, seduzindo-me com uma familiaridade simulada, [...] Deixarei que ela me seduza com sua geometria cinematográfica” (VIDAL, 2009, p.26).

O uso dos tempos verbais no futuro do presente indica uma promessa de futuro, não um tempo presente concreto. Desse modo, ao qualificar a cidade como apresentando uma “familiaridade simulada”, alerta o(a) leitor(a) em relação ao jogo de aparências de um lugar que será personificado na narrativa. No universo de aparências e simulações, pessoas e espaços fundem-se. A protagonista, ao decepcionar-se com a cidade, projeta-a como antagonista.

A cidade de Los Angeles como uma entidade viva vai indicando que não quer ser compreendida, nem conquistar ninguém. Como o aeroporto, a cidade também passa a ser experimentada como um lugar de passagem por um corpo em estado de inadequação frente a ela: “A calçada ainda não faz nenhum sentido, pois a rodovia não foi feita para ser percorrida a pé” (VIDAL, 2009, p. 19). A organização do espaço em Los Angeles pressupõe que as pessoas vejam a cidade a partir da janela de seus veículos, assistam à cidade em sua irrealidade. É descrita como um local para ser apreciado pela vista e não atravessado a pé. Embora a protagonista sinta-se seduzida pela cidade, reconhece que qualquer sinal de familiaridade que buscava ao chegar será, portanto, falso e simulado.

No plano de fundo da narrativa aparecem distâncias sociais inscritas no espaço-corpo da cidade. Em determinados momentos, a narradora representa o olhar externo sobre a periferia. Segundo Pierre Bourdieu, “a visão que cada agente tem do espaço depende de sua posição nesse espaço” (1990, p. 157). Seu espaço de sujeito, nesse contexto, apresenta um privilégio de classe social,

evidenciado no momento em que narra a manifestação de indignação vivida por uma mulher no ônibus em relação ao preço da passagem:

No último banco, uma mendiga vestida com várias camadas de roupa carrega um amontoado de objetos [...] Há vários *homeless* como ela nas redondezas do apartamento. Nossa vizinha colombiana nos contou que muitos são veteranos de guerra, pessoas que não conseguiram mais se integrar quando retornaram; não conseguiram um trabalho ou não foram acolhidas pela família ou talvez decidiram se afastar de um mundo do qual não faziam mais parte [...] A maioria são negros [...] Ela continua falando sobre o preço da passagem, repete várias vezes “*five dollars*”, com indignação, em seguida: “*I’m an old woman*”. Entre as frases, intercala socos no vidro com o punho fechado. Cada vez que ela bate, o motorista reclama dizendo “*that’s enough*”. Ela não se abala. Não o ouve ou finge que não o ouve. A situação não chega a ser tensa. Parece haver um acordo: nem ela bate muito forte, nem ele grita. Os outros passageiros não se intrometem [...] faço parte desse microcosmo provisório como uma estátua viva (VIDAL, 2009, p.28- 29).

A posição da narradora é a de quem observa sem intrometer-se, pois o preço da passagem não interfere em sua vida. Há o distanciamento de quem observa sem o estabelecimento de uma relação de vínculo. A protagonista destaca sua posição de quem está de passagem, ou seja, aceita o papel que lhe é imposto pela cidade. Segundo Michel Foucault, “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (2001, p. 414). Nesse sentido, a posição de não-pertencimento da protagonista não permite que interfira na organização social.

A mendiga descrita é símbolo da opressão social frente a um grupo economicamente excluído: “Várias pessoas numa só” (VIDAL, 2009, p. 29). Bate no vidro do motorista reclamando do preço da passagem e o motorista pede que ela pare. Os demais passageiros não se intrometem. Cada um está solitariamente preso ao seu papel, como em uma peça teatral. Nenhuma palavra, nenhum gesto farão diferença alguma. Não há sentimento, nem abalo,

a voz da mulher não será ouvida. “Os adolescentes continuam conversando e em alguns momentos, as vozes deles cobrem a da mulher” (VIDAL, 2009, p.29). E a protagonista apenas assiste como quem vê a partir da televisão, ou, em suas palavras: “como uma estátua viva” que não tem autorização de interferir, pois não pertence ao lugar e ele não lhe pertence. Por outro lado, a sua existência também é imperceptível: há a nítida impressão de que ninguém se importa. Percebe-se como invisível, mas também está protegida em sua condição de passageira. Segundo Pierre Bourdieu, “as pessoas muito afastadas no espaço social podem se encontrar, entrar em interação, ao menos por um breve tempo e por intermitência, no espaço físico” (1990, p. 153). Apesar desses breves contatos, seu isolamento fica cada vez mais evidente. “As distâncias sociais estão inscritas nos corpos, ou, mais exatamente, na relação com o corpo, com a linguagem e com o tempo” (BOURDIEU, 1990, p.155). Os corpos das pessoas que observa tornam-se parte da paisagem.

Ao voltar ao Rio de Janeiro para ser mãe permanece em conflito com seu próprio corpo e com a experiência da maternidade. Anseia por conexão entre o espaço externo e a materialidade de seu corpo para dizer a si mesma sobre o sentido de sua existência. Sua identidade permanece fluida, provisória. Mais tarde, tenta uma volta ao seu passado ao levar seu filho para conhecer Buenos Aires, onde encontra um cinema chamado “Los Angeles” que lembra a cidade homônima e remete a um vagar por entre espaços sobrepostos, paradoxalmente conectados e também dispersos. É o espaço da memória e das lembranças que voltam ao presente.

Os percalços e desilusões da cidade de Los Angeles, a gravidez descoberta na volta ao Brasil, a maternidade, sua relação com as mudanças em seu corpo e com o afastamento de seu namorado remetem ao capítulo final, em que, junto ao seu filho, no cinema em Buenos Aires assiste ao filme “O Patinho Feio”, metáfora de sua experiência de inadequação, o que remete também ao epíteto com o enunciado de Silvina Ocampo: “Se llega a un lugar sin haber

partido de outro, sin llegar” (VIDAL, 2009, p.9). O enunciado remete à percepção da protagonista em relação à fluidez das supostas fronteiras que ficam diluídas na percepção do espaço externo ao corpo que ou torna-se interno, ou não há possibilidade de formação identitária. Ou seja, carregamos em nossa identidade as marcas deixadas pela percepção dos espaços geográficos pelos quais passamos. Esses espaços são percebidos como sobrepostos na constituição identitária, sem fronteiras definidas e com temporalidades múltiplas.

Um dos principais mecanismos da individualidade semiótica é a fronteira, que pode ser definida como uma linha que encerra uma periodicidade. Esse espaço é definido como “nosso”, “próprio”, “cultural”, “seguro”, “harmonicamente organizado” [...] A ele é oposto “o espaço deles”, “alheio”, “hostil”, “perigoso” e “caótico”. Toda cultura começa com a divisão do mundo em espaço interno (“seu próprio”) e externo (“deles”) (LOTMAN, 2016, p. 243).

No romance, o espaço interno é representado pelo corpo da protagonista, um corpo que ela sente desaparecer na medida em que passa a ser ignorada pelo companheiro e pela cidade. Passa a assistir à sua metamorfose: aos poucos transforma-se em ausência. Ao desconectar-se do espaço externo, ao tornar-se invisível, teme seu efetivo desaparecimento. Fala de si em terceira pessoa:

Um medo difuso, sem imagem, toma conta do seu pensamento. Seu corpo fica reduzido a um grão, um ponto ínfimo que poderá a qualquer instante desaparecer. Sente que se perde entre os lençóis, como um balão que em um segundo se esvazia, e tem que apalpar as pernas, os braços, a barriga para se certificar de que ainda existe. Mas a imagem mental de seu desaparecimento não se resolve nessa comprovação física; de olhos fechados, a sensação remete de novo. Mais uma vez comprova a materialidade dos seus membros e mais uma vez tem certeza de que está desaparecendo (VIDAL, 2009, p. 51).

Ao sentir a necessidade de incorporar o mundo exterior, busca acolhimento nas cidades que são descritas como imateriais, heterotopias de desvio² frente a uma identidade em crise existencial. Não somente Los Angeles, mas também o Rio de Janeiro passa a ser percebidos como ambientes estranhos, imateriais, com imagens em movimento:

O Rio é uma sombra que de vez em quando vejo passar, como uma nave sobrevoando a cidade. Os pontos de comparação são poucos, só a praia na verdade, que ainda assim é diferente demais, mas me sinto tentada a sobrepor uma geografia sobre a outra como para medir o grau do meu deslocamento ou forçar uma adaptação necessária (VIDAL, 2009, p. 29).

A necessidade de pertencimento pode ser interpretada como um desejo de estar em um lugar seguro, de acolhimento, ao mesmo tempo em que denuncia uma condição culturalmente imposta e associada ao feminino representada pela falta, pela incompletude, pela necessidade de conexão a um outro espaço para além do corpo individual. Sua existência está condicionada ao fato de ser, ou não, percebida enquanto corpo, presença física e consciência, num processo de interação com o meio. Está fisicamente presente no apartamento, pois percebe os constantes pedidos de isolamento do namorado. No entanto, a protagonista é incapaz de compreender a situação, já que concebe o isolamento como sendo o maior problema.

Volta-se assim para Luci: “Como Luci insiste, compartilhamos alguma coisa [...] é algo mais afetivo, uma necessidade de estar longe, de estar fora de um lugar determinado, que deveria nos pertencer, mas não pertence” (VIDAL, 2009, p.58). Luci é seu espelho³: “[...] diante desse espelho novo começo a achar

² Compreendida como: “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2001, p. 416).

³ O espelho para Foucault é utopia e heterotopia, pois “funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao

que estou no caminho certo, que estar ali faz sentido, que minhas leituras caminham para algum lugar” (VIDAL, 2009, p. 55). Se a protagonista não consegue incorporar-se ao ambiente e estabelecer com ele uma relação mútua de pertencimento, não consegue existir.

Não voltei à salinha justamente porque tenho certeza de que Luci não vai estar lá. Constato que a presença dela me fazia avançar mesmo sem saber para onde. Era como se ela fosse uma espécie de prova de que o que vim fazer ali não é um completo absurdo, já que existia outra pessoa naquele buraco pulguento, no subsolo do Rolfe Hall, que viera do outro lado do mundo para fazer algo parecido (VIDAL, 2009, p. 83).

Ao sentir a ausência de Luci, a protagonista vivencia outra desconexão. O seu “estar no mundo” parece vazio, a não ser que possa ser compartilhado com alguém. Para dizer o que houve, o eu narrativo necessita do seu espelho, neste contexto de memória relacional, necessita da sua testemunha, Luci. A presença da amiga é necessária para reconhecer sua identidade provisória inclusive para afirmar seu pertencimento nacional. Luci escreve referindo-se à protagonista: “[...] *brazileira, como tú*” (VIDAL, 2009, p. 121). O contentamento deslumbrado frente à cidade sedutora cede lugar para a cidade que também desaparece: “[...] Dá uma sensação de estarmos fora do tempo, de eternidade, uma sensação de onipotência que tem seu contraponto no terror de que um dia a cidade possa sumir do mapa” (VIDAL, 2009, p.56). Manifesta o conflito gerado por estar tão intensamente centrada em si mesma e em suas próprias necessidades de acolhimento, sendo que Luci reclama que a narradora não consegue colocar-se em seu lugar, no caso, no lugar da amiga: “Não é apenas um

mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que a imagem é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe” (FOUCAULT, 2001, p. 415).

detalhe, insiste. É tudo parte da mesma coisa, de uma mesma incapacidade, acusa, de me colocar no lugar dela” (VIDAL, p. 120).

Sua condição de mulher em busca de pertencimento ao seu próprio corpo e ao corpo da cidade é representada a partir de uma posição de fragilidade, inadequação, invisibilidade e desvio: “[...] meu desejo é ficar ali a espera de que alguém venha me socorrer. Mas quem? Quem vai me enxergar da velocidade de seu carro”? (VIDAL, 2009, p.39).

A passividade é rompida subitamente com a ideia de comprar uma planta, mas “[...] só faria sentido se conseguisse recuperar a casa de sua indiferença com algo de que é preciso cuidar, algo mais que um objeto, que poderá eventualmente denunciar seu abandono” (VIDAL, 2009, p. 72). Sua situação pode ser comparada com a da planta, ambas necessitam de atenção e cuidado. O efeito não foi o desejado, pois a planta acaba sendo esquecida.

Em contraponto a Luci, seu namorado M é representado como uma unidade autônoma. Independente dela e do espaço externo, ele refugia-se no apartamento que organiza, fecha e afasta-se. Sua subjetividade é expressa como a de quem está protegido e seguro em sua própria individualidade. De repente, informa-a de que irá voltar ao Rio de Janeiro antes dela:

M viajou numa manhã ensolarada de novembro. Decidiu partir abruptamente. Preciso ir embora, disse dez dias antes, com a certeza de uma decisão refletida por muito tempo. Levei-o ao aeroporto... sabendo que se a cena fosse outra, não seria eu; que se ao entrar no apartamento, não sentisse a ausência dele como uma massa de ar comprimindo tudo, não seria eu (VIDAL, 2009, p 101).

3 CONEXÕES: A MEMÓRIA AFETIVA, AS CIDADES E SUAS LÍNGUAS

A utopia do encontro de um lugar de conexão, em que sua existência faça sentido é buscada inclusive nas lembranças, na memória do corpo da mãe. Busca de volta a sensação de pertencimento: “Lembro-me da minha mãe e me

acalmo [...] queria encontrar um caminho na cidade que se correspondesse com aquela voz” (VIDAL, 2009, p. 40). A lembrança da voz de sua mãe remete à proteção que ela também busca na representação da cidade.

Mais algumas dezenas de metros e já tenho a certeza de estar colocando a mim mesma num desafio inútil, personificando a cidade, transformando-a num ser que preciso conquistar, fixando-a na imagem de um modo de vida ao qual eu deveria resistir, apesar de admitir que sou totalmente capaz de me adaptar a ele.[...] é muito fácil fazer parte, instalada numa rotina cronometrada, de repente me sinto impelida a me contrapor através dessa luta corporal que se tornou a caminhada em direção ao Getty Center; uma luta que vou perder [...] a cada passo desanimo mais um pouco, não tanto pelo caminho percorrido, mas por sentir que tudo à minha volta me é hostil. (VIDAL, 2009, p. 39).

A cidade representa agora um outro hostil. Na ânsia por algum vínculo familiar e frente a uma situação de emergência, a protagonista chama um médico que, ao chegar em seu apartamento em Los Angeles, apresenta-se com o sobrenome Vidal, idêntico ao seu. Imediatamente, pergunta sobre a sua nacionalidade:

Desconfio de que alguém é argentino. É uma idiotice. Sinto-me como alguém que não pode deixar de abordar seu ídolo, mesmo sabendo do ridículo de fazê-lo. Que significado tem isso? Que significado tem isso sobretudo para mim, que nem sequer sou argentina, mas filha de uma argentina expatriada? (VIDAL, 2009, p.49).

A narradora, mesmo ansiando por encontrar um compatriota, questiona seu próprio interesse por um vínculo pátrio, sobretudo, a sua necessidade de buscar um elo identitário com sua terra natal. Ao tentar compreender o sentido de tal necessidade, frustra-se ao perceber que as pessoas do local, além de não expressarem vontade de acolhê-la, nem de averiguar sobre seu local de origem,

tampouco estabelecem laços afetivos simulados, ou seja, não há acolhimento nem sua simulação.

Ao questionar-se a respeito do sentido de estar ali, faz uma alusão ao sonho americano⁴. Esse sonho é uma fantasia de felicidade relacionada a um espaço geográfico, desconectada com o mundo concreto, material. Ao escrever aos amigos, tudo soa falso, como se estivesse tentando inventar uma realidade mais feliz, mais acolhedora:

A desconexão permanece. Escrevo e-mails a amigos contando acontecimentos, mas tudo soa falso. Após de cada frase, há uma pergunta que eu mesma não consigo responder. Um ponto de interrogação no final de todas as sentenças seria o mais apropriado; ou um desenho abstrato: uma linha reta que em algum momento se transforma numa espiral até formar o desenho de duas letras de cabeça para baixo (VIDAL, 2009, p. 23).

Seu presente está sobrecarregado de ausências. A busca por resgate e refúgio fica evidente em suas escolhas lexicais: “[...] um conhecido do Brasil diz: vou aí agora mesmo pegar vocês. O resgate nunca chega” (VIDAL, 2009, p. 22). Em Los Angeles, fica evidente que o desejo de conquistar a cidade aos poucos se dissipa como uma névoa. O que permanece é sua solidão, sua incapacidade de estabelecer laços afetivos significativos que acabam por gerar também seu isolamento, permeado pela sensação de não-pertencimento à cidade. Ao assistir as notícias sobre os abusos de poder cometidos na guerra no Iraque, ela diz: “Preciso falar sobre isso com alguém, com um americano, que talvez possa romper a cápsula de desprezo em que estou enfiada” (VIDAL, 2009, p.62).

⁴ O sonho americano refere-se à crença na coragem, persistência e determinação pessoal, focada no idealismo. É derivada da tradição puritana, do mito de uma sociedade igualitária na América, baseada em princípios morais, religiosos e no desejo de progresso econômico.

Ao voltar para o Rio, o foco narrativo passa a ser a descoberta dos desafios da maternidade, as mudanças em seu corpo, permanecendo a sua sensação de inadequação e solidão. Continua deslocada em relação ao espaço-corpo que está mudando com a gravidez. Ao falar das sensações provocadas, menciona “Interioridade e exterioridade agora se misturam” (VIDAL, 2009, p. 134). A inadequação em relação ao ambiente amplia-se em relação ao seu próprio corpo, que se modifica e também representa estranhamento. Quando anda pela cidade, constata: “Ela [a cidade do Rio] não exigia nada de mim. Não queria nada de novo. Era eu quem buscava nela uma justificativa para a inadequação do retorno” (VIDAL, 2009, p. 127).

A protagonista conclui que a sensação de não-pertencimento parte do seu interior: “O distanciamento que sentia em relação ao apartamento que havíamos alugado [...] não se estendia à cidade, mas eu insistia em transferir a sensação do interior para o exterior” (VIDAL, 2009, p. 126). Não importa a cidade em que estiver, o conflito interno permanece, pois, sua “realidade” interior não encontra respaldo no mundo externo, sua subjetividade é alheia ao seu presente.

A língua assume um papel fundamental na questão do não-pertencimento e exclusão da protagonista. “Se depender de Los Angeles, nosso inglês permanecerá eternamente como é: uma língua básica, latinizada, de passagem” (VIDAL, 2009, p.21). A integração da protagonista em relação às cidades é precária, assim também a língua é percebida como uma barreira intransponível, marca de exclusão. De volta ao Brasil, na posição de mãe, lembra da sua infância e reflete sobre o modo como encara o contato com a língua espanhola na educação linguística de seu filho, chamado de C:

Desde criança ouvia minha mãe contar que houve um momento, entre meus dois e três anos, que eu tinha ficado de tal forma dividida entre o espanhol e o português que parara de falar. Os coleguinhas zombavam; a professora estava alarmada; mas minha mãe resistia e

continuava falando comigo na sua língua. Eu não queria correr riscos em nome do bilinguismo. Se algum dia C quisesse, ele aprenderia a falar espanhol. Agora era a vez do português (VIDAL, 2009, p. 162).

A mistura linguística é vista de forma negativa. Mas aparece também como um espaço de intersecção: quando M, seu companheiro, volta ao Rio de Janeiro, antes dela e sozinho, ela sente que “precisa dizer sua solidão em inglês” (VIDAL, 2009, p. 103). Nesse contexto, a necessidade de expressar-se em inglês é uma forma de associação linguística a um espaço geográfico: a separação acontecera nos Estados Unidos, em um ambiente em que a língua predominante é o inglês, portanto, associar os acontecimentos com a língua representa uma conexão entre a organização da experiência vivida e a língua contextual.

Em Los Angeles, ao observar as crianças brincando na rua, constatara que a mistura de línguas faz parte da sedução da cidade: “A interferência ocasional da outra língua faz parte da sedução. Um dos meninos diz *“tu fuiste, tu fuiste”* e elas riem, respondendo em inglês com desaforo” (VIDAL, 2009, p. 28). O contato com o outro, com a língua estrangeira, o destaque do novo, do diferente, do exótico também atraem. O novo em questão engloba a experiência de diáspora. Hall (2002) menciona-a como legítima experiência pós-moderna e destaca o medo gerado pela perda de referência, que também pode ser representada pela língua. Mudar, inovar, experimentar partir para outro lugar são marcas de desejo do nosso tempo que implicam em perdas. Por outro lado, estar preso a um lugar com o qual não é possível estabelecer relações de pertencimento é uma experiência altamente frustrante e coercitiva. É tornar-se um fantasma, ser invisível, é desaparecer, sensação representada na narrativa de Vidal. Hall descreve o sonho do exilado como o retorno a uma “conexão orgânica”, o que está relacionado ao desejo pela busca de sentido, pela conexão perdida, pela não aceitação da imposição liberal e capitalista que pressupõe empenho individual e competição em detrimento de qualquer ligação afetiva.

Assim como expressar sua solidão em inglês é um modo de registrar a interferência desta língua em sua história, manter a língua materna, a língua de sua infância, é uma forma de não desaparecer. Na psicanálise, Kristeva (1994, p.21) afirma que “o tempo, ao destruir os objetos que amamos, cria um desejo de retorno que é uma compulsão por repetição, elemento estrutural da psique humana. Voltar ao Rio de Janeiro também representa retornar para a língua portuguesa, assim como voltar para Buenos Aires representa esse desejo de retorno às origens, ao país da mãe e ao espanhol. Voltar é uma forma de tentar recuperar a conexão com o espaço externo que se perdeu. É atingir o tempo que se foi através do espaço. Quando esquecemos de algo, devemos voltar pelo mesmo caminho que percorremos para chegar ao ponto em que ainda éramos capazes de lembrar. Espaço e tempo estão assim conectados. Voltar à terra de origem na narrativa de Vidal é uma forma de buscar novamente um sentido, uma conexão com um espaço para conseguir, a partir daí, reelaborar a experiência vivida e seguir em frente.

4 CONCLUSÃO

Apesar de constantemente “conectados” em ambientes virtuais, vivemos, em geral, física e geograficamente desconectados, o que nos impele a uma constante insatisfação, a uma busca por um lugar que está sempre além no horizonte. Nesse sentido, há uma identificação com o romance que promove uma reflexão sobre as implicações da necessidade de conexão com o mundo exterior, sempre em transformação e em movimento.

Ao refletir sobre os lugares em que esteve, a protagonista sobrepõe um ao outro, como se sua memória referencial dependesse da constante conexão da sua individualidade com o espaço externo ao corpo: “Agora, andando por lugares aos quais tantas vezes fazia referência, é como se visse tudo espelhado: de um lado, Buenos Aires, do outro, o Rio, complementares, uma inexistente

sem a outra” (VIDAL, 2009, p. 167-168). Sua memória projeta sobre o espaço as lembranças de outros lugares como fantasmas que a acompanham, pois o espaço é desviante, múltiplo, permeado pelo passado e pelas projeções de futuro. Segundo Lotman, “a fronteira da individualidade é uma fronteira semiótica” (2016, p. 253), portanto, está relacionada à percepção e inserção em espaços sociais.

A situação de ser uma moradora provisória em diversas cidades carrega a ideia de necessidade de passagem para outro lugar, o que está simbolicamente associado ao ultrapassar a fronteira identitária na tentativa de reatar um laço imaginário a um espaço antigo e também novo, um porvir, sempre além, em constante migração e tentativa de integração. Como sujeito desse processo de transformação, sua identidade é múltipla e relacionada ao espaço que ocupa provisoriamente.

A protagonista apresenta sua necessidade de ter um lugar de acolhimento, de incorporá-lo à sua identidade para torná-lo um espaço de pertencimento, em um processo de redimensionamento de sua identidade associada ao espaço que ocupa. No entanto, o território como um espaço-corpo desejado permanece inatingível. “Porque se me perguntassem se gosto da cidade, não saberia o que responder e, assim, ela nunca seria minha” (VIDAL, 2009, p.122). Nesse contexto, pertencimento exige afetividade.

A cidade é essencialmente a mesma, espalhada, desordenada; nos montes, as casas com jardim e piscina; descendo em direção ao sul, longe da praia, onde moram os mexicanos, os negros e; mais recentemente, os asiáticos, o abandono. “Los Angeles, dê-me um pouco de você! Los Angeles, venha a mim do jeito que eu vim a você” (VIDAL, 2009, p.91-92).

Portanto, a cidade, na obra, é compreendida como um conjunto de signos que compõem uma identidade espacial. As percepções em relação às cidades

descritas na narrativa são o resultado de inquietudes e desejos da protagonista, são discurso e imagem. Sua amiga Luci e sua vivência com M forjam sua identidade, sua percepção sobre si mesma, sua subjetividade passa, assim, pelos caminhos do imaginário e pelo contato com o outro, seja ele espaço geográfico ou corpo.

Outrossim, a língua é também compreendida como o espaço em que o sujeito cria sua existência. É o que a protagonista possui para expressar o desejo de conexão em um universo de inconstâncias. Incapaz de alcançar o território almejado, alcança a sua projeção em movimento ao realizar um mapeamento imaginário e afetivo das cidades de sua memória.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 149-168.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOTMAN, Iuri. O conceito de fronteira. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba (MG): Ribeirão Gráfica e Editora, 2016, p. 243-258.

VIDAL, Paloma. *Algum Lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

Recebido em 14/02/2020. Aceito em 04/11/2020.

CENAS PAULISTANAS: UMA VIVÊNCIA CORPORAL PELOS PARADOXOS DE SÃO PAULO

SCENES FROM SÃO PAULO CITY: A BODY EXPERIENCE THROUGH SÃO PAULO'S PARADOXES

Bruna Araujo Cunha¹

RESUMO: A partir do século XX, no Brasil, a cidade se projeta na literatura e apresenta avanços significativos, alterando a cultura local e proporcionando novas manifestações sociais. Mário de Andrade, escritor atento a sua cidade, São Paulo, e, ao mesmo tempo um habitante desse espaço urbano, presenciou as mudanças da urbe paulistana e expressou a cidade que a rua revela, por meio da literatura, registrando, sua sociabilidade nas ruas da cidade. Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo analisar algumas cartas do escritor paulistano, buscando compreender a relação entre sujeito e rua, que não é só espaço físico, mas também social, como observado por Fraya Frehse, que, embasada nas considerações de Henri Lefebvre, ressalta que o espaço da rua nos revela o vivido. Nesse cenário, entra em cena o pedestre, o qual presenciou as vicissitudes da urbe paulistana e, portanto, é capaz de expressar a cidade que a rua revela.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Cidade; Rua; Sociabilidade; Mário de Andrade.

ABSTRACT: Since the twentieth century, in Brazil, the city has been projected on literature and has presented meaningful advances, changing local culture and offering new social manifestations. Mário de Andrade, a writer who was aware of its own hometown, São Paulo, and was at the same time an inhabitant of that urban space, witnessed its changes and depicted the city expressed on its streets through literature, recording the streets' sociability. In these terms, this paper aims to analyze some letters from the writer, seeking to understand the subject-street relationship, street being considered not only as physical space, but also as social site, as stated by Fraya Frehse, who, based on Henri Lefebvre's considerations, reinforces that the street zone reveals what is lived. In this scenario, the pedestrian comes into play, for they have lived the events in São Paulo city and are, thus, able to express the city revealed by the streets.

KEYWORDS: Brazilian literature; City; Street; Sociability; Mário de Andrade.

¹Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professora Substituta no Instituto Federal da Paraíba – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4212-7187>. E-mail: brunacunhaufv@yahoo.com.br.

1 PALAVRAS INICIAIS

O homem não vive sozinho. Ele sempre esteve em constante envolvimento e relacionamento humano por motivos vitais, afetivos, disputa de posse e espaço, e até mesmo por sobrevivência. A partir das relações humanas as cidades foram construídas, pois essas existem quando existe vida social e, conseqüentemente, quando subsiste civilização. Mesmo vivendo de forma primitiva, uma vez que “antes da cidade, houve a pequena povoação, o santuário e a aldeia; antes da aldeia o acampamento, o esconderijo, a caverna, o montão de pedras; e antes de tudo isso houve certa disposição para a vida social que o homem compartilha” (MUMFORD, 1998, p. 11), foi necessário criar regras de condutas, dividir tarefas e estabelecer determinadas hierarquias que se intensificaram com o advento e dinamicidade da vida em sociedade.

São Paulo, a cidade com maior número de habitantes no Brasil, vivenciou essa transmutação. Fundada em 1554, o pequeno arraial de São Paulo do Campo de Piratininga tornou-se vila em 1560 e cidade em 1711, sofrendo no decorrer dos séculos inúmeras transformações até transformar-se na grande metrópole de hoje.

Candido Malta Campos (2002), um dos autores que realizou estudos a respeito da evolução da cidade paulistana, destaca que as pesquisas feitas sobre as fases da cidade de São Paulo até o período de grande urbanização e industrialização da urbe são vastas e enfatizam diferentes aspectos devido à intensa transformação do espaço urbano. Assim, em seu livro intitulado *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, Candido Malta Campos ressalta que

Benedito Lima de Toledo distingue três momentos na evolução urbana paulistana: a cidade colonial, a metrópole do café e a cidade atual. Nestor Goulart identifica quatro fisionomias sucessivas: a

cidade de taipa (até 1888), a cidade européia (1889 a 1930), a cidade modernista (1930 a 1960) e a metrópole centralizada e congestionada atual. Adotando ótica semelhante, o prefeito e urbanista Preste Maia identificou quatro “surto urbanísticos” que teriam alterado a estrutura da capital: as administrações João Teodoro (1872-1875), Antônio Prado (1899-1910), Raimundo Duprat (1911-1914) e a sua própria (1938-1945). (CAMPOS, 2002, p. 17-18).

Todas essas fases identificadas pelos autores citados foram significativas para a modernização da cidade paulistana, pois permitiram que a mesma se tornasse palco do movimento modernista e modelo de cidade moderna para o restante do país. A fase paulistana contemplada no presente artigo pertence ao século XX, período no qual São Paulo passou por mudanças dinâmicas e que está presente na cidade da qual nos fala Mário de Andrade.

A respeito do surgimento da cidade de São Paulo, Caio Prado Júnior (1989, p. 8) explica que esta cidade, “uma das mais primitivas e miseráveis do Estado”, não apresentava nenhum atrativo físico e geográfico visível para um possível desenvolvimento urbano e expansão demográfica. Todavia, a colonização do estado de São Paulo, iniciada no litoral, foi se expandindo para o planalto devido a fatores específicos como: localizar-se no meio do percurso Serra do Mar/planalto; a existência de uma clareira natural (Campos do Piratininga); ocupar o alto de uma colina acessível por um lado e protegida por escarpas abruptas pelo outro; estar próxima das águas do Anhangabaú e do Tamanduateí; apresentar fácil acesso para o norte (por Campinas e Moji Mirim) e para o oeste e sul (por Sorocaba e Itapetininga). Além disso, São Paulo era o centro natural do sistema hidrográfico da região, possuindo, assim, maior fertilidade das terras, abundância de água, alimento (peixe) e o principal meio de comunicação da época – as vias aquáticas – que se tornaram o centro de comunicação do planalto na era colonial.

Consta também deste período a criação das primeiras medidas civilizatórias na vila, registradas em atas da câmara local, para amenizar os

primeiros problemas de ordem econômica e pública, como irregularidades no comércio e degradação das vias públicas, que começavam a surgir na era colonial. A violência também já era existente desde o século XVI e deu início a novos procedimentos civilizadores, como a substituição das coberturas de palha pelas telhas, para diminuir o conflito entre brancos e gentios.

As primeiras inquietações a respeito do urbanismo são, do mesmo modo, oriundas desde o início do século XVII. Preocupados com a aparência das vias públicas ordenava a câmara que os moradores cuidassem da limpeza dos quintais e ruas, originando, conseqüentemente, o desflorestamento da urbe, visto que “na sessão de 20 de janeiro de 1620 foram diversos moradores multados por não derrubarem o mato atrás de suas casas”(TAUNAY, 2004, p. 136).

Apesar da existência de tais registros municipais, a calma da vida coletiva da cidade no final do século XVII e início do século XVIII ainda era preponderante se considerarmos os movimentos das bandeiras, que despovoou o estado de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Saíam de São Paulo expedições como as de Fernão Dias e Raposo Tavares explorando o interior do Brasil, mas, ao mesmo tempo, destruindo aldeias da Companhia de Jesus e maltratando os índios.

Intensifica-se ainda nesta ocasião a presença de profissionais da área da saúde como dentistas, boticários, médicos e cirurgiões; a vida forense se desenvolve, e na cultura a existência dos livros aumenta. Porém, ainda neste período, como ressaltou Antonio Candido (1985), era raro a existência dos homens de letras na cidade. Estabelecendo relações entre a produção literária e a vida social, o crítico considera que havia em São Paulo indivíduos dispostos a expressar os valores locais, mas ainda não estavam intelectualmente preparados. Neste sentido, Candido estabelece que só houve literatura em São Paulo no século XIX depois da criação da Faculdade de Direito (1827), ou seja,

depois da “evolução das formas de sociabilidade” (CANDIDO, 1985, p. 166); o que nos faz lembrar Henri Lefèbvre quando este afirma que

A cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto. (LEFÈBVRE, 2001, p. 51).

Logo, a mudança significativa que se pode perceber na cidade de São Paulo, ainda em conformidade com Antonio Candido, é, por excelência, o século XX, período no qual a cidade se projeta na literatura e apresenta avanços significativos, modificando o quadro econômico da capital, uma vez que no século XVIII São Paulo vivenciava um surto econômico, devido à estagnação da economia desde a descoberta do ouro em Minas Gerais, que seria amenizado nos séculos seguintes.

A partir do ano de 1870 a capital paulistana, fazendo uso das palavras de Márcia Camargos (2004), “nascia” novamente. O surgimento do café; a exportação desse produto e também do açúcar, tabaco e algodão; a construção de novas ferrovias e a imigração modificavam a cidade e, conseqüentemente, a sociedade nela inserida, causando “profundíssimas mudanças de costumes derrocadoras das velhas usanças coloniais e imperiais”. (TAUNAY, 2004, p. 313). As construções das estradas de ferro, por exemplo, construídas nos mesmos caminhos feitos pelas Capitânicas, ou seja, construídas na região de mais fácil penetração, possibilitou a São Paulo a mais nova via de comunicação da época, pois além de tornarem a exportação e a comunicação mais ágil, atraíram os fazendeiros que procuravam uma vida mais confortável. Segundo Peter Gay (2009, p. 12), que se refere ao tráfego europeu, mas que pode ser também aplicável ao contexto brasileiro, as estradas “criaram uma maneira fantástica de transportar cargas e passageiros, e transformaram em definitivo os padrões populacionais e as oportunidades comerciais”. Com esse avanço econômico, o

estado começou a atrair algumas indústrias que se estabeleceram, principalmente, na capital; pois essa estava próxima de Santos (litoral) e, ao mesmo tempo, ficava localizada no ponto intermediário do Estado, comandando por isso as demais cidades.

Outro fator imprescindível para o crescimento e modernização da urbe paulistana foi a imigração, originando, por sua vez, uma nova forma de sociabilidade para o sujeito paulistano, que passaria a relacionar-se com pessoas, línguas e culturas diversas, pois “só entre 1870 e 1907 chegaram ao Brasil mais de dois milhões e trezentos mil estrangeiros” de mais de sessenta nacionalidade diferente (CAMARGOS, 2004, p. 92). Com isso, a cultura local foi alterada e a convivência dos paulistanos com os estrangeiros suscitou novas manifestações sociais. A cultura francesa, por exemplo, dominava os costumes brasileiros no início do século XX, o comércio Sírio e Libanês predominava na rua 25 de março, a vida letrada, que se intensificou com a criação da Faculdade de Direito, ganhando forças com o surgimento da imprensa periódica, recebeu interferências diretas dos imigrantes que, de acordo com Heloísa de Faria Cruz (2000, p. 121), “se expressaram por meio de vários idiomas em mais de quarenta periódicos”.

Outro acontecimento importante que modificou a vida na cidade paulistana foi a iluminação a gás que chegou na cidade no ano de 1870, proporcionada pelo Gasômetro na Várzea do Carmo e intensificada em 1899 com a chegada da empresa canadense “The São Paulo Tramway Light and Power Company Limited”². Assim, substituiu-se a energia a vapor e a gás pela energia elétrica, contribuindo para um novo hábito na sociedade de então: o passeio noturno. Além disso, a Light ficou responsável pelo serviço de transporte da cidade, mais especificamente pelos bondes elétricos que

² Essas informações foram retiradas do livro *São Paulo: a juventude do centro*, de Luciano Delion e Pedro Cavalcanti.

substituíram os bondes tracionados por animais. Em 1900 chegou em São Paulo o primeiro bonde elétrico, mais uma tecnologia moderna que fazia a capital romper, cada vez mais, com o modelo de vida provinciano.

Por volta deste período, início dos anos 1890, era inaugurada a fase industrial paulistana e, após esta data, São Paulo passou a presenciar o crescimento demográfico em virtude da demanda de mão de obra barata e especializada, originando um alto índice de imigração estrangeira. Com o crescimento industrial surgiu também os bairros operários, como o Brás, Bom Retiro e Barra Funda³. Já o centro comercial fixou-se na colina, onde nasceu a cidade (PRADO JR., 1989). Em virtude de tantas transformações como essa e da pluralidade étnica que vivia a cidade paulistana, Nicolau Sevckenko pontua que São Paulo:

[...] não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços, nem de estrangeiros, nem de brasileiros, nem americana, nem européia, nem nativa, nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 2003, p. 31).

Essa identidade plural foi um dos aspectos necessários para a construção da cidade moderna, pois a modernização no Brasil seguia os modelos ocidentais. Logo, procurou-se reconfigurar o espaço urbano, inserindo nele elementos europeus. A exemplo, o centro da cidade passou por um replanejamento urbanístico durante a administração de Raimundo Duprat

³ Alcântara Machado em seu livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, faz uma reflexão sobre bairros operários. No livro, o “imigrante” é a figura de destaque, através do qual Alcântara Machado ressalta o processo de adaptação econômica e cultural desse grupo, o qual foi fruto de esforços e dificuldades. Além disso, o autor aborda aspectos da vida urbana paulista do século XX, e os comportamentos modernos dessa população.

(1911-1914), que contratou o arquiteto Bouvard⁴ para remodelar os jardins paulistanos conforme os da Europa. Inspirado no cenário europeu e exibindo uma variedade de plantas dos quatro continentes, alguns dos estrangeiros que visitavam o parque do Anhangabaú, por exemplo, sentiam estar nas ruas da Itália, Londres ou Paris. A Estação da Luz também “foi totalmente importada da Inglaterra, até os últimos tijolos e os menores parafusos” (SEVCENKO, 2003, p. 116). Ainda, segundo Nicolau Sevcenko

o efeito cenográfico do conjunto atingiu uma notável eficácia espacial e plástica. O testemunho dos estrangeiros que vieram por essa época visitar a cidade fenomenal revelava um misto de estupefação e familiaridade. Já pouco antes da Guerra, o ex-presidente do Conselho francês, Georges Clemenceau, registraria em sua crônica de viagem: “A cidade de São Paulo é tão curiosamente francesa em certos aspectos, que ao longo de toda uma semana, eu não me recordo de ter tido a sensação de que eu estava no exterior”. Pouco mais tarde, nas suas notas, o escritor Paul Andam fixaria uma impressão diferente... “Existe em São Paulo, nos altos e baixos de suas colinas, uma cidade luminosa, com telhados vermelhos sobrepostos, nas encostas amontoadas ao fundo. Pelas cores do mesmo sol e pelo traçado das ruas, nos vêm lembranças de Verona e de outras cidades italianas”. Já no triângulo sua percepção foi outra. “O centro da cidade e suas ruas estreitas, que os bondes e automóveis atravancam, e suas pequenas casas, as lojas abertas, os claros armazéns, sugerem certos aspectos de Londres” (SEVCENKO, 2003, p. 117).

Dessa forma, a cidade paulistana dava passos cada vez maiores rumo à modernização, transformando o espaço urbano e seguindo referências da urbanização europeia, destruindo por isso os resquícios da arquitetura colonial como consta nos decretos da Câmara referentes a esse período. Os artigos municipais eram destinados ao uso do solo, à proibição da circulação de animais pelas ruas e praças, à pavimentação das vias públicas e às construções, que

⁴ Joseph Antoine Bouvard foi um arquiteto francês que dirigiu o serviço de arquitetura de Paris e assessorou a prefeitura de Buenos Aires. Em 1911, Bouvard foi convidado pelo prefeito Raimundo Duprat para planejar a urbanização da cidade de São Paulo, como o Vale do Anhangabaú. Sobre o assunto, conferir o livro *São Paulo, a juventude do centro*, de Pedro Cavalcanti e Luciano Delion.

deveriam ter no mínimo três andares (em certos locais da cidade); evidenciando o grande desejo paulistano de modernizar a cidade com moldes europeus.

Por esse motivo, Candido Malta Campos (2002, p. 27) deixa claro que no Brasil a modernização relaciona-se com o seu oposto, isto é, com o seu “atraso”, por haver uma necessidade de destruição do espaço urbano colonial do passado em virtude da construção de uma cidade, praticamente, nova.

Tentando reverter esse quadro provinciano, o governo da cidade de São Paulo investiu na importação dos mais modernos artefatos europeus para compor o cenário brasileiro: o Viaduto do Chá e o Teatro Municipal foram sustentados com aços de origem alemã, os arcos do Viaduto Santa Ifigênia foram importados da Bélgica, e para concluir o cenário francês do Vale do Anhangabaú importaram da Inglaterra a estrutura de ferro para finalizar a construção de três palacetes da rua Líbero Badaró (CAVALCANTI e DELION, 2004, p. 51).

Em contrapartida, os bairros operários cresciam e se formavam ao redor das indústrias, porém não recebiam acompanhamento público governamental adequado no que tange aos princípios básicos de saneamento, como rede de esgoto, construções de casa em áreas de riscos, entre outros. Pode-se dizer que esses bairros faziam parte de uma cidade distinta de seu centro, uma vez que eles estavam à margem do planejamento de São Paulo e não recebiam a metade dos planejamentos urbanísticos que eram elaborados para o centro da cidade.

Essa realidade não era exclusiva da capital paulistana, pois, como bem observou Maura Pardini Bicudo Verás (1992, p. 84), a maioria das metrópoles brasileiras desenvolveu-se sobre tais condições, pois “o capitalismo transformou as cidades para o capital” e, por isso, enquanto o centro era renovado e “decorado” para a elite, a força de trabalho se aglomerava nas periferias. Dessa forma, “frutos da urbanização capitalista, nossas cidades foram marcadas pela segregação social e diferenciação hierarquizada dos

espaços, correspondendo à participação desigual dos grupos – classes sociais – no espaço” (VERÁS, 1992, p. 83).

Em São Paulo, os bairros operários, como Brás, Mooca, Bixiga e Barra Funda representavam a pobreza urbana. Esses espaços periféricos, originários desde os primórdios da industrialização, eram habitados pela classe mais pobre da cidade, sendo que alguns deles tornaram-se, até mesmo, núcleos negros, pois com a abolição da escravidão muitos ex-escravizados deslocaram-se para suprir a mão de obra paulistana, fixando-se em bairros como o Bixiga, originário do quilombo do Saracura.

No ano de 1924, ergueu-se em São Paulo o edifício Sampaio Moreira, com quatorze andares, que representava uma das novas sensações da época: os arranha-céus. Logo, a busca pela reprodução do cenário francês cederia lugar às tecnologias norte-americanas como o foxtrote, o automóvel e o cinema. Vale destacar, também, a construção do edifício Martinelli em 1929 que se destacou por ser o mais alto da cidade e por ser “o mais alto edifício do mundo construído em concreto armado” (CAVALCANTI e DELION, 2004, p. 80). Com essa mudança desenfreada, surgia na urbe novos cultos característicos das cidades modernas, como o motor a diesel, a eletricidade, as novas fontes de energia (óleo e petróleo), o telefone, a máquina de escrever, o gravador, o ônibus motorizado e o automóvel. O culto à velocidade alcançava seu ápice, promovendo novos hábitos na urbe como o alargamento das ruas em prol dos novos meios de transporte, que fez surgir, por exemplo, a Avenida Paulista, a primeira via asfaltada da cidade, a qual “se transformou em pista de corrida e palco de exibição de automóveis” (CAMPOS, 2002, p. 247).

A cidade provinciana que se modernizava cedia lugar à cidade prontamente moderna, e, a partir da década de 1930, foram construídos em São Paulo inúmeros empreendimentos-símbolos⁵, reconfigurando, novamente, a

⁵Termo utilizado por Candido Malta Campos.

cidade que tinha sido construída à moda francesa. E, assim, São Paulo crescia freneticamente não apenas em número de habitantes, mas também no número de construções que foram motivos para a criação das máximas dos anos 1940: na “cidade que mais cresce no mundo” constrói-se “cinco edifícios por hora” (CAMPOS, 2002, p. 595).

2 A SOCIABILIDADE DO SUJEITO MODERNO NAS RUAS DA CIDADE PAULISTANA

A cidade de São Paulo passou por um processo intenso de urbanização e industrialização durante o século XX, que modificou o espaço urbano e, conseqüentemente, suscitou novos comportamentos e sensações no homem que habitava esse espaço.

Mário Raul de Moraes Andrade, escritor atento a sua cidade e, ao mesmo, tempo um habitante desse espaço urbano, nasceu em 9 de outubro de 1893, na urbe paulistana, onde passou sua infância, adolescência e maturidade, presenciando a mudança de uma cidade caracteristicamente agrícola para uma cidade grande e moderna, fonte de inspiração de sua poética modernista. Inserido nesse espaço específico, Mário de Andrade foi um dos indivíduos que viveu, sentiu, expressou e relatou a modernização do espaço urbano, atribuindo-lhe sentidos e significações que estão presentes em muitas de suas obras literárias.

Nas crônicas do escritor, reunidas em uma seleção organizada por Telê Ancona Lopez (2004) intitulada *De São Paulo*, a cidade paulistana aparece como tema central. As cinco crônicas, escritas entre os anos de 1920 a 1921, foram publicadas em cinco números da revista mensal *Ilustração Brasileira* com duas finalidades: “mostrar o movimento artístico e literário da gente paulista e explicar a enigmática cidade” (LOPEZ, 2004, p. 5). Nestes textos encontramos as impressões das ruas paulistanas captadas por Mário de Andrade:

Dizem-na fria... Dizem-na tristonha, escura... Mas no momento em que escrevo, novembro anda lá fora, desvairado de odores e colorações [...] Eu sei de coisas lindas, singulares, que Paulicéia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita. Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam. Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender... (ANDRADE, 2004, p. 73).

Apesar de mostrar-se disposto a proclamar a cidade modernista, o cronista não esconde que a propaganda a ser feita da urbe paulistana está influenciada pelas suas sensações enquanto sujeito e morador da Paulicéia. Por isso, a partir deste excerto é possível perceber a forte relação existente entre Mário de Andrade e a sua cidade, pois como escreveu Telê Ancona Lopez (2004, p. 27), o escritor das crônicas possui um olhar carregado de sentimentos e impressões, tratando, portanto, a “Paulicéia como um ser vivo”.

Na tentativa de produzir uma espécie de biografia do escritor paulistano, estudiosos como Paulo Duarte e Telê Ancona Lopez, introduziram em suas obras (*Mário de Andrade por ele mesmo* e *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*, respectivamente) trechos de cartas que Mário trocou ao longo de sua vida com vários correspondentes. Abordando inúmeros assuntos, o poeta modernista não deixou de mencionar a sua cidade que, em consonância com sua vida pessoal, estava constantemente presente em suas cartas:

Agora aqui está fazendo uma delícia de dias claros, mornos, sem chuva e noites quase frias, gostosas da gente dormir. Vai chegar a grande época de S. Paulo, abril, maio, com tardes que a gente chega a pensar que vai arrebentar de tanta gostosura. É o tempo aliás em que levo um pouco flauteadamente a vida porque não há meio, para um gozador que nem eu, de ficar encerrado dentro de casa, com um tempo assim lá fora. Viro passarinho, viro flor, não sei o que viro sei é que me esqueço de ser Mário, nestas tardes sublimes. (ANDRADE, 1995, p.47 e 48).

Nesta correspondência, escrita em 1935 e remetida a Cândido Portinari, Mário declara como vivia em harmonia com a sua cidade. Envolvido pelo seu

clima, o autor, fascinado pelo encantamento das inúmeras facetas da cidade de São Paulo, assume sofrer transmutações, submetendo-se a viver em conformidade com a urbe arlequinal.

O poeta que escreveu: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”⁶ (ANDRADE, 1993, p. 211) além de cronista, contista, crítico literário, professor de piano, dentre outras facetas desse grande artista, destaca-se, também, pela produção epistolar que manteve ao longo de sua vida com poetas, amigos, políticos, artistas plásticos etc. Abordando questões literárias, econômicas e políticas, encontramos nas missivas assuntos pessoais, uma vez que “o seu caráter, a princípio privado, permitia a exposição mais confortável de ideias e opiniões” (MACHADO, 2012, p. 10).

Fraya Freshe, em seu trabalho intitulado *Ô da rua!:* o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo (2011), estuda a relação entre espaço urbano e o transeunte referente aos anos de 1808 à 1917. Com o intuito de conhecer a sociedade que desponta desse período histórico, uma cidade eminentemente provinciana engolfada pela modernidade, Fraya Freshe analisa a figura do transeunte nas ruas paulistanas, recorrendo a documentos fotográficos e textuais (relatos de viagem, cartas, diários, jornais). Para a estudiosa, a rua, que não é só espaço físico, mas também social, é como uma espécie de mediação reveladora das mudanças sociais que levaram São Paulo até à modernidade. Portanto, a socióloga considera esse espaço público como elemento central da modernidade e observa, embasada nas considerações de Henri Lefèbvre, que o espaço da rua nos revela o vivido.

Nesse cenário, entra em cena o pedestre, o qual presenciou as vicissitudes da urbe paulistana e, portanto, é capaz de exprimir a cidade que a rua revela. Porém, vale ressaltar que a identidade desse transeunte se anulava diante da multidão, ou seja, diante da rua moderna que é “morada do coletivo”

⁶Verso do poema *Eu sou trezentos...*, publicado em Remate de Males.

e iguala as condições dos pedestres que ali se encontram. Por esse motivo, Fraya Freshe (2011, p. 45) ressalta que o transeunte, tipo específico de pedestre, “é a personagem na qual qualquer indivíduo – homem, mulher, ou criança – se transforma nos momentos mais ou menos fugidos em que pela rua passa, entre um lugar e outro, com regularidade”. Neste sentido, empregaremos o termo “transeunte” para fazer referência ao passante, isto é, a qualquer pedestre da rua que, uma vez inserido na cidade moderna, torna-se “mero e anônimo transeunte” (FRESHE, 2011, p. 259).

Sendo assim, pensamos sobre a vivência corporal de Mário de Andrade, que além de transeunte foi também morador da cidade, passando toda a vida em São Paulo, salvo o período que viveu no Rio de Janeiro (1938 a 1941). O escritor nasceu em 1893 na Rua Aurora, 320 e em 1895 sua família mudou-se para o Largo do Paissandu, 26, (ambos os endereços localizados na região central de São Paulo). Em 1921, Mário e seus familiares deslocaram-se para a Rua Lopes Chaves, 108/546, na Barra Funda, e habitando nesses bairros, o autor vivenciou diferentes espaços urbanos de uma mesma urbe, registrando em algumas de suas correspondências a cidade paulistana que as ruas lhe revelavam.

Em uma carta endereçada a Manuel Bandeira, Mário de Andrade narra suas andanças pelas ruas paulistanas:

Manu,

[...] No Anhangabaú não se via nada de nada. Só os anúncios e o farol da Light circulando. Fui no cinema, vi umas besteiras, saí no meio e fui andando. Quando vi estava no Brás. Então voltei procurando caminhos mais misteriosos, cheguei a ter medo no meio do parque Pedro II, completamente sem iluminação e com ruídos nas moitas. Depois atravessei o bairro turco e só quando esbarrei na estrada-de-ferro, vim me encostando nela até esta rua Lopes Chaves. Muito apito de trem, várias propostas de aventuras, uma calma interior sem comparação, o espírito vivinho gozando em colher. (ANDRADE, 2011, p. 427).

Esse morador e transeunte percebe a disparidade existente entre o centro e os bairros operários de São Paulo. O Anhangabaú, apesar de descrito em um momento tranquilo, apresenta-se iluminado pela Light. Já o parque Pedro II assustava o transeunte devido à escuridão, pois inicialmente a luz artificial restringia-se a poucos bairros e parques da cidade.

Mário de Andrade morou na Barra Funda entre os anos de 1921 a 1945 e de acordo com o depoimento de Jaime Kon, comerciante vizinho de Mário, “naquele tempo a rua Lopes Chaves era iluminada por lampião a gás” (LOPEZ, 2008, p. 75), evidenciando, ainda mais, a modernização limitada e excludente de São Paulo. Nessa urbe havia vias públicas que exibiam a mais moderna iluminação elétrica da época, enquanto a maioria das ruas ainda recebia o precário serviço de lâmpões, ou simplesmente, eram ocultadas pelo anoitecer do dia.

Essa cidade ambivalente, paradoxal, moderna e arcaica em um mesmo período de tempo, exibiu o triunfo do comércio, o cenário urbano europeu e o cinema, estabelecidos na região central paulistana. Todavia, a estrada de ferro, oriunda da produção e exportação de café, que reconfigurou o espaço urbano atraindo ainda mais investimento para São Paulo, foi fixada nos bairros operários (Brás, Bom Retiro, Ipiranga, Barra Funda, etc). Nestes espaços instalavam-se indústrias e mão de obra imigrante, haja vista que como ressaltou o repórter P., mencionado por Nicolau Sevcenko (1992, p. 130) em *Orfeu extático na metrópole*, podia-se dizer que “São Paulo e o Brás [eram] duas cidades perfeitamente distintas”. Tal realidade torna-se mais perceptível quando Mário, em alguma de suas correspondências, enquanto morador da Barra Funda, refere-se ao centro paulistano como “cidade”, deixando transparecer que o bairro no qual morava não fazia parte de São Paulo. É possível compreender ainda a ida do morador à cidade, ou seja, ao centro, pelo motivo de compras, como na carta que Mário de Andrade escreve para seu tio Pio Lourenço Corrêa comunicando-o sobre a realização da tarefa remetida ao

poeta: “Ontem fui na cidade com o fito especial de realizar as suas encomendas e espero que elas lhe cheguem aí com inteira satisfação sua” (ANDRADE, 2009, p. 276).

Referente a esse assunto, o antropólogo Roberto Damatta (1997, p. 27) explica que se tratando do Brasil “a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora”. Logo, o centro, além de representar um local de superioridade social para quem nele habita, concentra as principais atividades comerciais, funcionando, assim, como centro comercial, originário, de acordo com Henri Lefèbvre (2001, p. 61), da cidade medieval cuja função baseava-se em trocas locais.

Novamente, em carta escrita para Henriqueta Lisboa, Mário confessa a necessidade de ir ao centro da cidade comprar papel para escrever suas correspondências: “amanhã mesmo vou de manhã na cidade e compro uma batelada do melhor papel de bloco que exista na cidade, parece que não há mais do bom, não sei como vai ser, mas sempre melhor que este hei de comprar”. (ANDRADE, 1994, p. 256). O mais instigante é existir ainda na carta remetida a Henriqueta Lisboa a diferenciação entre o centro paulistano e os bairros periféricos, pois tal correspondência data do ano de 1944, período no qual a cidade recebia investimento urbano e econômico em demais lugares além do centro.

Concernente a essa questão, Mário de Andrade, no ano de 1945, aproxima a relação entre o campo e a cidade:

Esta minha rua tem pra mim alguma coisa de você, estou reparando. É bairro bom, bairro de gente do meio. Mas Deus fez um ricaço plantar umas árvores grandes bem na frente da minha casa, de maneira que a passarinhada enche as nossas manhãs e tardes, pondo uma lembrança de frutas furtadas no nariz da gente. Os bondes passam um quarteirão longe, não chega a atrapalhar. Mas lembra a cidade enorme e sua “forma humana corrupta da vida”. (ANDRADE, 2010, p. 302).

Henriqueta Lisboa, destinatária da correspondência acima, natural de Lambari, interior de Minas Gerais, lembra ao poeta a tranquilidade das cidades pequenas que é, concomitantemente, associada ao seu bairro devido à presença de árvores, passarinhos e frutas, ou seja, elementos característicos do cenário rural. Todavia, essa possibilidade torna-se improvável quando Mário de Andrade menciona a existência dos bondes, um dos elementos simbólicos da modernidade que, apesar de distante da Barra Funda, conduzem até esse bairro as consequências da modernização paulistana. Essas decorrências, algumas vezes foram vistas por esse transeunte como prejudiciais à vida humana e, também, como responsáveis pela destruição do espaço idílico idealizado pelo morador desse bairro operário.

Dentre esses resultados nocivos do capitalismo, Mário de Andrade questiona a dependência e necessidade estabelecida entre o sujeito moderno e as novas tecnologias restritas ao público de classe média alta. Confessando viver em situação financeira precária, Mário escreve aos amigos desculpando-se de suas dívidas, “Querida Anita, devo-te ainda os trezentos mil-réis!!! Perdoa e espera mais um pouco” (ANDRADE, 1989, p. 74) e também refletindo acerca do pragmatismo moderno:

Nada me seria mais fácil do que viver com 500\$000 desde que levasse vida de 500\$000. Mas na situação em que me acho ganho dois contos e fico levando vida de quem ganha quatro contos, é absurdo. E não posso conciliar as coisas, porque a conciliação não depende de mim! É estupidíssimo, me fatiga, me irrita, me encoleriza.

E ainda o funcionalismo entra com exigências novas que eu não estou disposto a aceitar... Enfim uma vida de bravura, cheia de malabarismos e falsificações. E o pior é que tenho consciência de que tudo se arranjava fácil, se não fosse o “pudor do mundo”, as obrigações sociais, o compromisso de não fazer uma Mãe sofrer. (ANDRADE, 2010, p. 128).

Mário se apresentou como sujeito preso nas malhas das incorporações sociais e novamente em diálogo com Henriqueta Lisboa, no ano de 1940, Mário de Andrade declara a dificuldade em viver conforme a cadência do mundo moderno, uma vez que esse meio capitalista requer do sujeito novas posturas. Esse ambiente exige, conseqüentemente, um consumismo mínimo que seja capaz de deixá-lo a par com os novos elementos oriundos do advento da modernidade, tais como: “pontualidade, calculabilidade, exatidão” (SIMMEL, 1979, p. 15).

Esses elementos existem na vida do sujeito moderno devido à complexidade da metrópole que juntamente com o dinheiro representam, de acordo com Georg Simmel, os principais símbolos da modernidade. O dinheiro, meio de troca universal, acentua a individualidade do sujeito e das relações humanas ao mesmo tempo que lhe oferece autonomia e independência, ou seja, seu surgimento proliferou malefícios e benefícios na vida moderna, como explicou Simmel (1998) em *O dinheiro na cultura moderna*. Assim, o dinheiro é o motivador do homem moderno, pois, além de ser indispensável para sua sobrevivência, possibilita realizar seus mais variados desejos, proporcionando-lhe uma gama de sentimentos como satisfação pessoal e felicidade. Por outro lado, o dinheiro é o causador das inúmeras intrigas sociais, citadas diversas vezes nas epístolas mariondradianas, pelo fato de ser “o mais assustador dos niveladores” (SIMMEL, 1979, p. 16).

Em uma carta remetida a Oneyda de Alvarenga, na qual o assunto dizia respeito à possibilidade de a poetisa ocupar um cargo no Departamento de Cultura em São Paulo, Mário de Andrade esclarece as vantagens e desvantagens de viver em uma grande cidade:

Sei que ordenado é pequeno e o trabalho bastante, principalmente no começo. Mas é S. Paulo. Você terá que viver economicamente. Mas é S. Paulo. É a cidade grande, de muitas possibilidades, onde você pode se desenvolver. (...) Mas por outro lado você terá que mexer-se,

andar, lidar com muita gente, será sempre uma moça numa multidão sem piedade. (ANDRADE, 1983, p. 104/105).

Percebe-se pelo trecho acima que a metrópole possibilita ao sujeito um desenvolvimento profissional pouco provável de acontecer nas cidades pequenas como Varginha, interior de Minas Gerais, onde morava Oneyda de Alvarenga. Por outro lado, a metrópole intensifica a competitividade e anula a individualidade do sujeito que, de acordo com Simmel, é um dos piores problemas da vida moderna por originar-se justamente da “reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida” (SIMMEL, 1979, p.11). Logo, em *A metrópole e a vida mental*, na tentativa de compreender como o sujeito se adapta às forças externas da cidade moderna, Georg Simmel estuda a vida do homem metropolitano, conceituando alguns de seus comportamentos tais como a reserva, a atitude blasé, a especialização, a dependência e a exatidão calculista.

Inserida nessa cidade grande, Oneyda de Alvarenga seria apenas mais uma no meio da multidão, isto é, perderia sua individualidade no meio do anonimato. Dessa forma, quando Mário de Andrade afirma que a multidão é sem piedade, pensamos não na desvalorização humana do sujeito da metrópole, mas também na exatidão e rapidez da vida nas grandes cidades.

Escritor e poeta de muitos atributos artísticos, Mário de Andrade, um sujeito moderno inserido na metrópole paulistana, por meio de suas correspondências nos permitiu perceber uma necessidade de conciliação entre a vida e os novos elementos apontados por Georg Simmel. Em correspondência endereçada a Manuel Bandeira, de 1925, por exemplo, o autor de *Macunaíma* noticia o seu mais novo investimento:

comunico que comprei esta máquina. Se você estivesse aqui era um abraço pela certa, tanto que estou contente. Já se sabe: pelo processo

amável das prestações. Engraçado, por enquanto me sinto todo atrapalhado de escrever diretamente por ela. A ideia foge com o barulhinho, me assusto, perdi o contacto com ela. Não apalpo ela. Mas isso passa logo, tenho a certeza e agora é que você vai receber cartas bonitas de mim. (ANDRADE, 2011, p. 200).

Manuela, a máquina de escrever de Mário, marca uma nova fase na vida do poeta. Ele admite estar no primeiro momento atrapalhado com a nova experiência, que substitui a caligrafia pela datilografia, trazendo consigo novos efeitos, como o ruído emitido ao bater as teclas e a velocidade. Inicia-se, assim, a dependência do sujeito moderno com esse objeto tecnológico, pois, além de artista, Mário era um assíduo escritor de cartas e precisava agilizar o processo de manuscruver. Vale ainda ressaltar a capacidade de aperfeiçoamento estético proporcionado pela máquina, um dos motivos de deslumbramento para o sujeito habituado com a escrita à mão, geralmente, de aparência precária e com possibilidades de ser incompreensível para o leitor.

Retomando as considerações de Georg Simmel (1979), vale destacar que, de acordo com o sociólogo, a mente do sujeito moderno tornou-se cada vez mais calculista e com isso o homem metropolitano passou a relacionar-se com o cotidiano de forma matemática, ou seja, calculando a exatidão do tempo a fim de cumprir todos os seus afazeres. Este, possivelmente, foi um dos intuitos de Mário de Andrade ao adquirir a Manuela, pois como demais elementos da modernidade criados com o intuito de reduzir o tempo gasto para realizar determinadas tarefas, a máquina de escrever podia acelerar o processo de escrita. Com este mesmo intuito, destacamos também o papel dos meios de transporte no início do século XX, principalmente o bonde que, além de possibilitar rapidez na locomoção, iniciava novas práticas na metrópole e, conseqüentemente, surtia novos hábitos nos sujeitos.

No ano de 1924, Mário escrevia uma carta endereçada a Anita Malfatti e no meio da conversa literária intercalava assuntos pessoais, fato recorrente em muitas de suas correspondências, narrando sua experiência ao andar de bonde:

Antes-de-ontem caí do bonde. Um Horror! Assim:

De bunda no trilho. Felizmente há um anjo-da-guarda pros malucos que tomam o bonde andando. O caradura me pegou com as pernas no ar e me atirou longe. Rolei no asfalto que nem uma bolinha de papel, disse um que me viu. Felizmente não aconteceu nada. Escangalhei roupa, chapéu e botina. No corpo umas arranhaduras. Só que tudo me dói, pescoço, braços, joelhos, costas, tudo. Está sarando, não te assuste. (ANDRADE,1989, p. 94,95).

Os bondes elétricos incorporavam novos costumes na sociedade. Um deles, “pegar ou saltar do bonde andando, extremamente popular entre os paulistanos, apesar dos riscos evidentes” (CAVALCANTI e DELION, 2004, p. 45), é descrito por Mário de Andrade que confessa também subir e descer do bonde em movimento. Além disso, é possível perceber a intensidade propiciada pelo progresso em São Paulo que, muitas vezes, “atropelava” o sujeito inserido nesse contexto ambivalente, no qual elementos antigos e modernos ainda se chocavam.

A chegada desse meio de transporte moderno nas ruas de São Paulo no início do século XX suscitava inúmeros questionamentos na sociedade. Muitos descreditavam na possibilidade de os bondes serem movimentados pela energia contida na fiação de postes de madeiras edificadas nas ruas. Havia ainda a crença de choques oriundo dos trilhos, e a possibilidade de graves acidentes. Todavia, motivo de grande fascínio na população pelo fato de ser um símbolo da modernidade, os bondes elétricos, comportando um número maior de passageiros e praticamente duplicando a velocidade do bonde-a-burro, levou às ruas centenas de pessoas eufóricas para conhecer e ver a primeira partida do bonde elétrico no dia sete de maio de 1907.

O bonde elétrico, com o passar dos anos, tornou-se um recurso indispensável na vida do sujeito moderno que precisava, muitas vezes, recorrer

⁷ Sobre este assunto conferir: CAVALCANTI, Pedro. DELION, Luciano. *São Paulo: a juventude do centro*. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2004.

a esse meio de transporte para deslocar-se de sua casa para o trabalho, outrossim para demais finalidades, mas com o mesmo intuito: realizar trajetos longos em um curto período de tempo. Consequentemente, iniciava-se um certo nível de dependência com esse veículo que ainda não estava ao alcance de todos, devido ao alto valor da passagem⁸.

Mário de Andrade faz menção a essa realidade não apenas por meio de referências aos espaços físicos da cidade de São Paulo, mas também através das impressões do sujeito, suas frustrações e medos, sentimentos expressos no e a partir de uma figuração do espaço que podemos chamar de polissensorial, como o fez Pierre Francastel (1990), ao observar o surgimento de um novo espaço na pintura moderna, diferente daquele espaço pictórico fundado no século XV com a Renascença.

Segundo Pierre Francastel (1990), no livro *Pintura e Sociedade*, publicado em 1951, a primeira tentativa de renovar o espaço na pintura aconteceu por meio do Cubismo com a introdução da quarta dimensão do espaço. Para o estudioso das artes, a pintura moderna apresenta uma “nova ordem de figuração” que diz respeito às sensações captadas pelos seres humanos no plano da visão interior e não somente às sensações registradas pela visão óptica, “daí em diante dirigimo-nos para um espaço afetado pelas dimensões polissensoriais de nossas experiências íntimas” (1990, p. 229), reconhecendo o mundo não apenas pela visão, mas, sobretudo, pela imaginação.

Ao estudarmos o espaço na literatura tomamos conhecimento da vida do sujeito, de suas emoções e de seus temores, pois, conforme Antonio Dimas (1998), o espaço revela a nossa experiência do mundo, isto é, a experiência

⁸ De acordo com Maria Odila Leite da Silva Dias (1995) a passagem de bonde tinha um custo relativamente alto para a época - 200 reis, tanto para os bondes elétricos ou aqueles tracionados por burros. A autora faz uma comparação para que tenhamos noção do valor de 200 reis no fim do século XIX: os vendedores ambulantes recebiam entre 280 a 350 reis, e os artesãos, alfaiates e carpinteiros recebiam 600 reis.

humana. Entretanto, o espaço na literatura, seja ele físico, geográfico, social ou urbano, pode manifestar-se de diversas maneiras, desde o descritivismo minucioso encontrado em muitos romances românticos, configurando na maioria das vezes o espaço como cenário, até um envolvimento psicológico entre o sujeito e o espaço, presente na narrativa moderna na qual “a noção de espaço físico como espaço dado a priori coexisti ou é totalmente substituída pela noção de um espaço perceptivo, vivido, experimentado, fenomenológico” (SIQUIERA e GOMES, 2010, p. 37).

Por isso é que, apesar de Walter Benjamin (2000) ter considerado a rua enquanto morada do coletivo, no presente artigo acrescenta-se a essa noção, o sentido da rua enquanto espaço de sociabilidade, a respeito do qual os poetas como Baudelaire e Mário, perceberam a cidade moderna enquanto uma experiência paradoxal por meio da vivência em espaços públicos, onde habitam os indivíduos de diferentes classes sociais, etnias, culturas, credos, enfim, onde está o sujeito múltiplo, que vivencia a metrópole - cidade de múltiplas faces.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mário de Andrade foi um poeta que fez alusão às transformações ocorridas nas ruas da cidade de São Paulo durante o período em que pôde presenciá-las. Observando a modernização e urbanização de sua cidade no século XX, Mário ressaltou, principalmente, a sociabilidade do sujeito diante das modificações avassaladoras que surtiam efeito direto na vida do indivíduo, habitante desse local de mudanças.

Suas correspondências, que exemplificam os registros históricos das transformações na urbe paulistana, afirmam também a modificação na cultura, nos hábitos e no comportamento da população. Essas mudanças sociais foram indispensáveis para converter uma aldeia em uma cidade, visto que o crescimento populacional por si só não é capaz de causar uma evolução em um

povoado qualquer, pois em conformidade com Lewis Mumford (1998, p. 37-39) “uma revolução implica uma reviravolta”, ou seja, a evolução só acontece quando produz uma “transformação geral, uma nova configuração, que altera suas propriedades”.

O progresso, responsável por fazer com fez com que governos de cidades como São Paulo destruíssem o passado em virtude da construção dos novos espaços públicos modernos, está presente na escrita maioandradiana, na qual encontramos não somente alusões aos espaços modernos da cidade, isto é, ao centro; mas, também, ao avesso da urbe: à multidão e à periferia. Nessas ruas estavam o fascínio e estranhamento de um sujeito que se encontrava em um ambiente urbano transformado, assim como o efeito da modernidade da cidade no corpo do sujeito que usava chapéu.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. Organização e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário e LISBOA, Henriqueta. *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza. São Paulo: EDUSP, 2010.

ANDRADE, Mário e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

ANDRADE, Mário de. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade, Cartas a Anita Malfatti*. Organização Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mário e CORRÊA, Pio Lourenço. *Pio e Mário: diálogo da vida inteira. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945*. Traços biográficos Antonio Candido; introdução Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas Denise Guaranha; estabelecimento do

texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro sobre azul, SESC SP, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Portinari, amico mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari*. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras, Autores Associados, 1995.

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FARIS, Anna Teresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CAMARGOS. *Em que ano estamos?* Ilustrações Rodrigo Rosa. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2002.

CAVALCANTI, Pedro. DELION, Luciano. *São Paulo: a juventude do centro*. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2004.

CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: Educ, Fapesp: 2000.

DAMATTA, Roberto. Espaço: Casa, Rua e outro Mundo: *O Caso do Brasil*. In: *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREHSE, Fraya. *Ô da rua!: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2011.

GAY, Peter. *Modernismo: O fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. *O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012. Disponível: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-22102012-122149/pt-br.php>. Acesso em 23/05/2020.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PRADO JR., Caio. *A cidade de São Paulo: geografia e história*. 2.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: Velho, Otávio Guilherme (org.), *O Fenômeno Urbano*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.11-25.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (orgs.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Unb, 1998. p. 109-117.

SIQUEIRA, Joelma Santana, GOMES, Elaine Cavalcante. *Reflexão sobre espaço e romance*. Glauks (UFV), v. 10, p. 31-41, 2010.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. *História da cidade de São Paulo*. Senado Federal, Conselho Editorial: Brasília, 2004.

VERÁS, Maura Pardini Bicudo. Cortiços em São Paulo: velhas e novas formas da pobreza urbana e da segregação social. In: BÓGUS, Lucia e WANDERLEY, L. E. (orgs.). *A luta pela cidade em São Paulo*. São Paulo: Cortez Editora, 1992, p. 81-126.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 26/11/2020.

O CALEIDOSCÓPIO ESPACIAL NO ROMANCE HISTÓRICO *CABOCLA* (1949), DE RIBEIRO COUTO

THE SPATIAL KALEIDOSCOPE IN THE HISTORICAL NOVEL *CABOCLA* (1949), BY RIBEIRO COUTO

John David Peliceri da Silva¹

RESUMO: O caleidoscópio espacial, ainda, é um enigma para analisar as características do belo estético. O romance histórico *Cabocla* (1949), de Ribeiro Couto, traz as características do belo por meio do espaço da narrativa. Neste artigo, analisaremos como é o olhar do protagonista Jerónimo para o caleidoscópio do belo que se encontra nos espaços imanente, idílico e romântico, com o propósito de compreender a existência. Baseamo-nos nos estudos do belo de Kant (2005), Weiskel (1994) e Schopenhauer (2003), bem como no conceito de descrição imagética de Careri (2014) que destaca a presença da referência simbólica. Usando uma linguagem simbólica, explicaremos como o belo inefável está presente nos fenômenos mínimos que encantam a vida bucólica dos personagens, a partir da visão cronotópica. Na visão de Jerónimo, percebemos que as recorrências do belo são imagens discursivas, organizadas por adjetivos, paisagens naturais e personificação dos seres.

PALAVRAS-CHAVE: Jerónimo; Zuca; cabocla; espaço; belo.

ABSTRACT: The space kaleidoscope is still an enigma to analyze the characteristics of the beautiful aesthetic. The historical novel *Cabocla* (1949), by Ribeiro Couto, brings the characteristics of the beautiful through the space of the narrative. In this article, we will analyze how the protagonist Jerónimo looks at the kaleidoscope of beauty that is found in immanent, idyllic and romantic spaces, with the purpose of understanding existence. We are based on the studies of the beauty of Kant (2005), Weiskel (1994) and Schopenhauer (2003), as well as on the concept of image description by Careri (2014) that highlights the presence of the symbolic reference. Using a symbolic language, we will explain how the ineffable beauty is present in the minimal phenomena that enchant the characters' bucolic life, from the chronotopic view. In Jerónimo's view, we realize that the recurrences of the beautiful are discursive images, organized by adjectives, natural landscapes and personification of beings.

KEYWORDS: Jerónimo; Zuca; cabocla; space; beautiful.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8327-6189>. E-mail: [johndavidbrother@hotmail.com](mailto: johndavidbrother@hotmail.com).

1 INTRODUÇÃO

O romance histórico *Cabocla*², de Ribeiro Couto, foi publicado em 1931, narrando a história do jovem Luis Jerónimo que, tuberculoso, sai do Rio de Janeiro para respirar o ar puro do interior do Espírito Santo, em Pau d’Alho e Vila da Mata. Boêmio e aventureiro, Jerónimo vê os espaços que lhe são apresentados e acaba se apaixonando por uma cabocla, chamada Zuca. Essa visão sobre os espaços é o modo discursivo que Ribeiro Couto utilizou para a consagração da estética do belo, ao longo da narrativa, em primeira pessoa. Será por meio desse caleidoscópio artístico que o narrador-personagem confessará seus pensamentos e opiniões críticas, pois Zumthor (2014, p. 82) afirma que “a voz repousa no silêncio do corpo”.

Analisando o caleidoscópio artístico, as imagens discursivas apresentam o espaço que possui as nuances do belo bucólico, na narrativa do romance. A chegada de Jerónimo, em Pau d’Alho, consagra como a percepção do personagem se volta ao contexto bucólico, uma descrição complexa do espaço, por meio do qual podemos analisar as idiossincrasias do belo – imanente, idílico e romântico – existentes, de modo sutil, com relação social, ressaltando as paisagens, os hábitos locais e as simbologias dos objetos espaciais. Trata-se de uma “arquitetura da paisagem” que recorre à “transformação simbólica” (CARERI, 2014, p. 10).

Dessa forma, Jerónimo confessa aos leitores uma conexão entre seu corpo subjetivo e a performance espacial de um belo bucólico que se enaltece pela apresentação do sertão brasileiro. Sendo forma discursiva, as idiossincrasias do belo nascem pela descrição espacial, ou seja, “é como se o descritor abstraísse o

² Houve três adaptações do romance *Cabocla* para a TV, que foi ao ar como novela: em 1959, pela TV Rio; em 1979 e em 2004, pela TV Globo. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/cabocla-2004/>. Acesso em 2 jul. 2020.

antes (transformação) e o **depois** (resultado da transformação) e apresentasse apenas e simultaneamente o naquele momento da referência temporal estabelecida” (SILVA, 2004, p. 45 – grifo da autora).

As descrições espaciais do romance, que são demonstradas pelas viandas de Jerónimo, trazem o caleidoscópio do belo, de modo a retratar múltiplas naturezas. Para Merleau-Ponty (2009, p. 23), a natureza possui “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 23). O corpo acolhe o discurso pelos olhos de contemplação.

Pelo modo contemplativo que as características do belo são analisadas. Nas escolas literárias Classicismo e Arcadismo, o belo era conceituado como aquilo que é agradável e entendível, pois “a viva sensação do belo declara-se no olhar” (KANT, 2005, p. 32), pois é uma contemplação serena. Essa contemplação auferia um desejo prazeroso, pois o sujeito apreende o objeto do belo em sua totalidade discursiva. Dessa forma, “o belo é valioso apenas em relação ao ser humano” (WEISKEL, 1994, p. 17), já que depende da subjetividade satisfatória do analista. Por isso, o belo é conceituado, por Schopenhauer (2003), como um olho cósmico que procura arrebatá-lo para a dimensão do sublime.

2 ESPAÇO IMANENTE DE PAU D’ALHO: OS CONTORNOS PERENES DO TRANSITÓRIO

Observemos o belo imanente:

Espreguiçando-me, fui olhar pela desconjuntada janela que dominava a praça do lugarejo. Pau d’Alho era apenas a estação, a casa do chefe, o sobradinho do hotel em que eu dormira, e umas dez casas meio esboroadas. Ao fundo, emergia o telhado de uma capela colonial. (COUTO, 1949, p. 14).

Chegando ao interior do Espírito Santo, o olhar de Jerónimo já solidifica o caráter ínfimo de Pau d’Alho – a imanência arquitetônica. Essa imanência procura delimitar a primeira impressão sobre Pau d’Alho. Assim, temos os registros espaciais que são adjetivados: a “desconjuntada janela” denota o desregramento das construções que, além de estetizar o feitio das edificações civis, também é uma lente de visão geral para a “praça do lugarejo”. O lugarejo já contém o adjetivo “pequeno” que está substantivado e tem a função de reduzir a extensividade de Pau d’Alho, pois a praça, em sua totalidade, era contemplada, por meio de uma desconjuntada janela de hotel.

Guiado pela miopia discursiva, Jerónimo desenha os pontos geográficos de Pau d’Alho. A estação é o ponto de convergência de moradores e estrangeiros (por meio dela que a cidade nasceu), logo a vida social é conjugada quando se está na plata(forma), só aí se exerce a cidadania pau d’alhiana. Jerónimo parece não sentir o trânsito na cidade, mas apenas uma estaticidade, preenchida por serenidade e paz. Aparecem “umas dez casas meio esboroadas” cuja adjetivação comprova os efeitos da corrosão e a pequenez do espaço, como se a poeira ofuscasse a presença cidadina. Já a “capela colonial” é o sinal de que Pau d’Alho não tem modernidade, ou seja, permanece o *topo*.

Ora, ao adjetivar o espaço imanente, Jerónimo usa o diminutivo para os sujeitos que em Pau d’Alho viviam. Referindo-se ao dono do hotel, o protagonista comenta sobre “a voz do homenzinho” (COUTO, 1949, p.14). O diminutivo ressoa a identidade dos cidadãos pau d’alhianos com o espaço ínfimo. Na verdade, a estatura humana e o grau social são reduzidos, por causa da presença da localidade. Mais tarde, o hoteleiro solta “uma gargalhada escandalosa” (COUTO, 1949, p. 15), como um modo de evidenciar um espaço miúdo, no qual há poucas pessoas e onde o eco é facilmente notado e ouvido.

Daí, frequentemente, na narrativa, os adjetivos procurarem reduzir o espaço e seus habitantes. Eis o que Jerónimo, ainda, contempla no espaço imanente de Pau d’Alho:

No rés-do-chão, era a vendinha do José da Estação, com duas portas. No compartimento ao lado, também com porta para a rua, havia o refeitório do hotel. Nas prateleiras de um armário velho, com bicos de papel de côr, empilhava-se a louça grosseira, junto à qual um paliteiro de porcelana azul parecia desterrado como um objecto de luxo (COUTO, 1949, p. 19).

A “vendinga” estabelece um espaço, coadunado ao rés do chão, no mesmo nível geográfico – rua e estabelecimento comercial se situam no mesmo solo. A “vendinga” começa a mostrar-se com os contornos do grotesco espacial: “armário velho” que, defasado e desprezível, contém uma “louça grosseira”, malfeita e sem valor. Entre essas bugigangas, surge “um paliteiro de porcelana azul”, a fim de condecorar e trazer uma parte do espaço luxuoso para aquela vendinha, porque o paliteiro “parecia desterrado”. Há uma junção *cronotópica*, por meio de objetos do grotesco com os do belo.

As recorrências do belo, no olhar de Jerónimo, acontecem, com o intuito de cultuar o bucolismo que começa, quando o protagonista do romance descreve as vicissitudes da vida campestre. Eis os olhos e as vozes de contemplação de Jerónimo: a esfera do belo consiste na aparição dos espaços múltiplos que possuem características e imagens do mundo bucólico. Essas imagens trazem fragmentos discursivos do espaço, por meio de objetos da natureza, ações dos personagens, sons e até aspectos simbólicos, para, em seguida, provar a essência da estética. Por isso, somente o olhar cósmico do protagonista destacará a presença do belo espacial.

Pelas imagens bucólicas, Jerónimo continua descrevendo o espaço imanente:

O fordinho estava encostado à porta. Poeirento, com placas de lama ressequida, sem capota, seria risível nas ruas do Rio. Ali, entre aqueles casebres decadentes, parecia uma carruagem de luxo (...). Na estação, a sineta anunciou que um trem partira da localidade mais próxima. A casa do chefe, ao lado da plataforma, tinha um quintalzinho plantado de couves (...). Na praça, os casebres continuavam fechados (COUTO, 1949, p. 23-24).

O “fordinho” funciona como um binóculo para Jerónimo, pois é através do automóvel que o personagem contempla boa parte do espaço. O fordinho “poeirento” e com “lama ressequida” abre à contemplação do sórdido, posto que o veículo seja típico da cidade, das ruas de paralelepípedo, mas se locomove pelas estradas de areia e de lamaçal. São imagens que revelam os espaços híbridos – o sertanejo e o citadino. O citadino ressalta a deformidade dos imóveis locais, porque são “casebres decadentes”. Assim, o rústico e o decadente justificam o espaço imanente de Pau d’Alho, como se aquelas casas imprimissem as ruínas temporais dos habitantes e a opacidade imagética.

Essa opacidade imagética é omitida pela presença da “estação” cuja sineta transfere o *cronotopo* paud’alhiano para a plataforma. Bakhtin (1992) esclarece que o estudo sobre o tempo e o espaço, na narrativa, contribui para o entendimento da visão dos personagens. Assim, a sineta é o tempo delimitado e a plataforma é o espaço convergente. A convergência espacial mitiga a organização topológica, pois Pau d’Alho converge para a estação de trem, longe da poeira e dos casebres sertanejos. É por meio da estação que há locomoção e atração na cidade “– O senhor não vai ver o trem?” (COUTO, 1949, p. 58). A partida do trem transformava Pau d’Alho em uma monótona cidade, pois “a praça estava de novo deserta” (COUTO, 1949, p. 62), no isolacionismo.

Ao lado da plataforma, ficava a casa do chefe da estação. Era uma casa com “um quintalzinho plantado” (COUTO, 1949, p. 24). Convergência híbrida entre os microespaços, pela presença do campo em uma casa da cidade, ou seja,

“casebres” e “quintalzinho” são diminutivos que caracterizam a ineficácia citadina e o culto à germinação da natureza. Essa natureza, aos poucos, viceja e domina a paisagem local.

Jerónimo, ainda, adentra nos microespaços de Pau d’Alho, filtrando o *modus vivendi* dos caboclos que se reúnem para comentarem os fatos do cotidiano e os planos políticos dos coronéis da região. Estava “tudo em sombra, tudo no repouso da noite, velado apenas pelos candeeiros agônicos... Na venda, o barulho das conversas e dos risos misturava-se ao tilintar das garrafas e dos copos” (COUTO, 1949, p. 63-64).

É interessante pontuar o rito do espaço imanente de Pau d’Alho: a noite instiga a agonia, pois leva o caboclo a refletir sobre o tempo – o fim do dia e a brevidade da vida. Candeeiros apontam à melancolia campestre que é abrandada pelos risos dos festejos. Segue-se o rito – melancolia e risos – que mostra o estado da alma daqueles homens, em uma verdadeira assembleia de caboclos cujos hábitos e dizeres consagrados, como “Eta segunda-feira braba!” (COUTO, 1949, p. 83), logo farão parte da linguagem de Jerónimo.

A linguagem do espaço imanente trazia a inocência dos caboclos. Expressões “co’a gente” e “mecê” (COUTO, 1949, p. 125) destacam a redução vocálica e conota a ideia de proximidade entre os habitantes do local. “*O povo saíram*, informava o caixeirinho, com a concordância saborosa” (COUTO, 1949, p. 57 – itálico do livro). Jerónimo degusta a linguagem regional, entregando suas relações com a roça. “– Vão todos bons! – respondi imitando o sotaque da roça” (COUTO, 1949, p. 63).

O protagonista, cúmplice do espaço imanente, agora chega à conclusão de que está à procura de grandes descobertas – “Descoberta, em primeiro lugar, do Pau d’Alho. Depois, da minha alma. Depois...” (COUTO, 1949, p. 82)

3 ESPAÇO IDÍLICO E A PLURIVOCALIDADE SIMBÓLICA

Jerónimo, então, descobre o espaço idílico e sobre este traz referências bucólicas. O personagem estava “perdido no ambiente pastoril do Pau d’Alho” (COUTO, 1949, p. 33) e procurava sentir a vastidão campestre, tendo em vista a fauna e a flora. Então, Jerónimo escreve uma carta para o seu pai, Joaquim, comentando sobre a vida naquela região – “A roça, papai, dá vontade de ser feliz e de viver uma vida parada” (COUTO, 1949, p. 35). A experimentação bucólica revela um espaço inerte, mas propício de saúde mental, como se os sonhos e os projetos já fossem (antecipadamente) abstrações concretas.

A impressão é de que ninguém faz coisa nenhuma e que a gente passa as horas dando graças a Deus. Nas porteiras ou nos terreiros das fazendas, as pessoas que a gente vê parece que brincam de tomar conta da natureza. Os passarinhos é que trabalham, sempre a esvoaçar em grande actividade, de uma árvore para a outra, cruzando a estrada na frente da gente. Mas tudo isso é só impressão (COUTO, 1949, p. 35).

Essas impressões oferecem as atitudes do sujeito bucólico. A oração “graças a Deus” notifica o contato do homem com o Divino, realizado em uma epifania constante, já que o espaço é gracioso e frutífero. Nas porteiras e terreiros, o cultivo à natureza local sublinha a forma lúdica, como se a própria vegetação fossem os indivíduos. O voo dos passarinhos tece a manhã, rasga a tarde e cruza o tráfico nas estradas rurais. Esse pitoresco paisagístico é um “mundo oculto de agitações, ciúmes, ambições, heroísmos, conformações!” (COUTO, 1949, p. 38). O pitoresco está nas retinas de Jerónimo que, criticamente, é contrastada com a vida urbana e suas peripécias.

O espaço oculto é delineado pela ingenuidade, pois “o interior não é misterioso. Êle se entrega ao homem de fora imediatamente, com franqueza com simpatia” (COUTO, 1949, p. 40). O *modus vivendi* do interior sertanejo é totalmente explícito e despido de mistério, porém se torna oculto, pelo fato de

o homem citadino não conseguir encontrar o *carpe diem*, longe das atividades capitalistas das metrópoles. A harmonia com os animais e com os demais sítiantes fez Jerónimo redescobrir a essência da vida que é o contato direto com a terra e seus cultivos. Esse cenário interiorano procura nivelar a vida humana à vida dos animais campestres.

Tinha agora diante de mim a estrada do Pau d'Alho. Mugidos ecoavam longos na tarde. Nos mangueiros, os bezerrinhos, já separados das mães para não mamar durante a noite, lamentavam-se fanhosos. As grandes vacas coloridas respondiam pacientes, nos pastos, com fios de baba pendendo das narinas, como lágrimas (...). A lâmina dos córregos, cortando os terreiros limpos, brilhava na luz vermelha do poente (...). Um cachorrinho paqueiro surdia como uma bala, as quatro patas unidas no esforço supremo, passava na frente, depois afrouxava, gania, protestando, vencido pela máquina (...). A poesia dos campos enternecia-me (COUTO, 1949, p. 35).

A partir desse aspecto idílico, Jerónimo ouve a lira dos animais. A tarde oferecia um panorama bucólico, dividido entre visões e audições. Os mugidos arrebataavam os pensamentos do protagonista, de sorte que a densidade do eco prolongava a tarde campesina. Esses sons funcionam como via transcendental, semelhantes àqueles que os poetas desejaram ouvir das esferas, para, depois, compor versos poéticos.

Nota-se que Jerónimo caracteriza o belo no *cronotopo* animalesco: a sina dos bezerrinhos. Separados da vaca, os bezerrinhos trocam de lugar, como se fossem as circunstâncias adversas que são advindas para o próprio espaço. Agora, a lamentação dos bezerrinhos explica o desprendimento materno. Essas situações animalescas refletem a vida de Jerónimo que, no começo da narrativa, detestava a roça, deixando a casa do pai para morar em um espaço rural – “Vila da Mata, meu pai, deve ser um degrêdo (...). Eu tenho horror à roça” (COUTO, 1949, p. 11-12).

Mais tarde, Jerónimo metaforiza os córregos que, serpenteando, dão o brilho em meio às tintas do horizonte, quando o sol se põe. Esses córregos aparecem, durante a noite, como lâminas que rebrilham o sol ausente. Os rios limitam os terrenos limpos, pois a vida territorial é movida pela corrida das águas. Jerónimo, após conotar o curral e os córregos, vê um “cachorrinho paqueiro” que, inesperadamente, apareceu na estrada, com o propósito de competir com o automóvel do personagem. O ganido do cachorro decorre da impotência da vida animal, ao competir com a vida urbana. Os espaços bucólicos são poesias.

Por esta estrada, Jerónimo observa “uma vendinha da roça, perdida na solidão, apareceu num cotovêlo do caminho (...). Um cheiro de suor, de cachaça e de mato pairava” (COUTO, 1949, p. 50). A venda é um espaço, às margens das estradas, que traduz a cultura caipira. No mata-borrão da venda, têm-se o suor, como milagre alcançado e alegria na confraternização, pois os “caboclos riem facilmente, achando graça em tudo. A tristeza brasileira não será uma lenda?” (COUTO, 1949, p. 51). A confraternização é baseada na ingestão de cachaça e, por último, o aroma vegetal, por meio do qual não há inseparabilidade dos espaços – tanto o mato está na venda como a venda, também, está no mato. Jerónimo era consciente de que esses espaços eram unos. “Pensei comigo, liricamente: o milagre das mãos (...) que lava os campos” (COUTO, 1949, p. 53).

Agora, as vozes compunham o coral pictórico de Pau d’Alho.

Lá de fora vinha o chiado dos carros de bois, misturado ao canto intermitente dos galos preguiçosos. Essas notas espalhavam uma lombeira insinuante na tarde quieta da fazenda. Vozes longínquas de camaradas que trabalhavam nas roças e nos pastos entravam nítidas, aperfeiçoadas pela acústica dos morros (COUTO, 1949, p. 75).

O coral pictórico dispõe concertos discursivos que são entendíveis apenas pelo protagonista do romance. O chiado das carroças e o canto dos galos tinham

pausas, de modo que o dueto bucólico exprime o espaço locomotivo (os bois) e o tempo demarcado (os galos). Essas notas musicais soavam preguiça aos moradores da região, pois aqueles sons produzidos no espaço eram compreendidos pela paz campestre. Intermitentemente, como quebra temporal, aparecem vozes humanas que, espacialmente, longínquas, traziam partituras (assuntos) dos microespaços “roça” e “pasto”.

Esses microespaços idílicos são idealizados por Jerónimo, porque os assuntos agrícolas eram perceptíveis. A acústica dos morros sugeriam plurivocalidade, na qual sotaques e dicções tratam de espaços diferentes, porém unificados pelo assunto e pelo tempo. O idílio se perfaz pelo contato vocálico forte de animais e seres humanos que apetece o *modus vivendi* dos fazendeiros e dos comerciantes da região de Pau d’Alho. Todavia, esse idílico transmuta a identidade do sujeito local que estará ajustada à convivência rural. “O Jerónimo (...) ouviu e compreendeu as meigas vozes da vida rural” (COUTO, 1949, p. 82).

Jerónimo, ao escrever uma carta a uma ex-amante, Pequetita Novais, redimensiona o espaço idílico.

Minha boa Pequetita: o sertão me renovou. O Jerónimo que aqui lhe fala (...) ouviu e compreendeu (...) não só a vida da cidadezinha, mas também a vida da fazenda, do campo rude, em que é um prazer sair de manhã pelos canaviais úmidos de orvalho, ou sentar-me, como agora, à noite, numa sala morta de casarão silencioso, enquanto lá no pasto uma rez perdida muge à lua (COUTO, 1949, p. 82).

O espaço idílico fornece, agora, sons fracos e destoantes. Jerónimo tem consciência do ressoar rude da cidadezinha e do campo. Cidade e campo estão em uma mesma performance musical – silenciosa. A satisfação idílica do personagem está na contemplação das manhãs cujas vegetações vislumbram o caráter da vida/novidade. Entretanto, é “numa sala morta” que Jerónimo experimenta o caráter da morte/rotina. O sentimento melancólico, matizado

pela imagem da noite, caracteriza as conturbações que atormentam o ser humano. Tais conturbações são simbolizadas pela figura da “rez perdida”.

Essa “rês perdida” é o símbolo da mudança identitária. Faz-se necessário que o sujeito seja diluído no espaço, a fim de encontrar-se. O mugido é o sinal de solidão (ausência de si) que será preenchida por objetos oníricos, elucubrados pelo próprio sujeito da existência. A lua é o símbolo do onírico, porquanto auxilia os seres vivos a perpetuar-se e criar novas naturezas, isto é, o descanso é a intencionalidade da produção do advir. Jerónimo elucubra o pasto e este é o livro que deverá ser escrito não pelas mãos mecânicas da metrópole, mas pelas mãos da vivência campestre.

Já diluído pelas tintas da noite, o personagem diz “nunca supus que a noite fôsse tão cheia de eflúvios secretos” (COUTO, 1949, p. 84). São tintas noturnas que tocam a essência de Jerónimo e promovem questionamentos sobre o que a cidade imprime no travestimento urbano. É pelo *fugere urbem* que o personagem luta – “Eu também quero viver esquecido” (COUTO, 1949, p. 85). Encontrando a dissonância, o protagonista do romance experimenta o coral da solidão que enaltece um fazendeiro Jerónimo. “Vou levantar uma vida nova, de acordo com as vozes que sobem desta solidão e falam à parte mais profunda de meu ser, à verdade secreta da minha essência” (COUTO, 1949, p. 85).

A verdade é que Jerónimo estava morto para a cidade e adota, na carta para a Pequetita, um pseudônimo – “seu falecido” (COUTO, 1949, p. 85) – que precisa se renovar para, só assim, conseguir ouvir as vozes do campo. Lembrando que as vozes da solidão oprimem e diluem o sujeito, redimensionando-o do espaço citadino para o espaço campestre. Tal alteração espacial só é alcançada por meio da transcendência e, depois, transitoriamente, pela convivência rural.

Jerónimo percorreu todo o espaço idílico, ouviu o coral bucólico e diluiu-se neste. “Está claro que nesse quadro sertanejo é preciso pôr a mulher (...) realização do vaticínio idílico” (COUTO, 1949, p. 84). Esse vaticínio é a projeção imagética e espacial do futuro amoroso do protagonista do romance. Interseccionados os espaços imanente e idílico, estes formam um novo espaço: o romântico.

Eu ia agradecer a Siá Bina as boas palavras, quando surgiu da cozinha, num vestido de chita vermelha, uma espécie de Nossa Senhora morena, com um rostinho redondo em que tudo era gracioso e miúdo: o queixo, a bôca, o nariz. Apenas a fronte era larga, por cima de uns olhos pretos de expressão austera; parecia que aquêles olhos não sorriam nunca (COUTO, 1949, p. 20).

Sutil e venerável é o espaço romântico e complexo de ser perscrutado. Mas é, ao sair do hotel, para ir à fazenda do primo Boanerges, que Jerónimo se rende ao olhar contemplativo – a imagem feminina, metaforizada à da Nossa Senhora. Essa aparição, quase uma epifania romântica, apresenta as duas naturezas: a divina e a feminil. A divina arrebatava a condição humana para o belo religioso, por meio de vernizes da castidade e graciosidade. Já a natureza feminil apresenta a frente séria e envergonhada.

É nessa natureza feminil que há a operação do belo romântico, por meio da personificação, cuja pluriformidade identitária está interligada com o espaço idílico. Desse modo, a cabocla Zuca vai ao curral, para tirar leite das vacas e Jerónimo resolve acompanhá-la. A cabocla diz: “– nunca viu tirar leite? Não acredito” (COUTO, 1949, p. 24). E Jerónimo pensa: “Não era mais a filha do José da Estação, era uma menina da cidade em travesti de moça de roça” (COUTO, 1949, p. 24-25). Nossa Senhora, menina da cidade ou moça da roça? A cabocla Zuca é canonizada pelas memórias de Jerónimo.

Canonização dos padrões do belo feminil. “Os dentinhos de Zuca tinham a mesma brancura daquele leite. Quando ela sorria, apertava a língua escarlate

contra as fendas” (COUTO, 1949, p. 25). As alvas pigmentações (dentes brancos / leite branco) refletem a riqueza de conteúdo casto do corpo da cabocla. “O copo de leite (...) foi um verdadeiro poema” (COUTO, 1949, p. 43). Este modo de plasticidade remete ao método, utilizado pelo rei Salomão, quando compôs o “Cântico dos cânticos³”. Jerónimo contempla o idílico na personificação de Zuca, dando à luz “eu poético”.

Rumo à fazenda do primo Boanerges, Jerónimo entra no automóvel. “Foi quando nas margens do ribeirão Zuca rompeu do arvoredado (...). Ela atirou-me um beijo na ponta dos dedos e sumiu de carreira no laranjal” (COUTO, 1949, p. 27). Esta terceira aparição de Zuca, pelo arvoredado, batiza o nascimento do amor do casal. Sentimento que vai frutificando, a cada encontro, como se fossem os frutos daquele próprio laranjal. Agora, Jerónimo ouve uma melopeia idílica que dizia: “Meu benzinho foi-se embora, foi-se embora p’r’a cidade, curandeiro ocê me diga si sabe curá saudade” (COUTO, 1949, p. 54). Essa melopeia saudosística mantém venerável a imagem de Zuca.

Melopeia triste toma conta do espaço romântico, quando Jerónimo descobre que a cabocla Zuca estava noiva de Tobias, um fiscal da câmara de Vitória. “Hipócrita... Aliás, ela passara quatro anos em Vitória” (COUTO, 1949, p. 59), pensa Jerónimo. A imagem de Zuca é dissimulada pelo protagonista, por isso ele a compara como uma vaca – “Das vacas... A imagem de Zuca, entre as vacas do curral, de manhã cedo, sob a neblina, adoçou a minha cólera nascente” (COUTO, 1949, p. 60). A identidade da cabocla é antitética: personalizada pela figura de uma vaca bela e fértil; ao mesmo tempo, pelo comportamento de um animal irracional.

³ No capítulo 4 e versículos 2 e 3, o Esposo diz à esposa: “Os teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas” / “Os teus lábios são como fio de púrpura” (BÍBLIA, 1973, p. 868). Trata-se de um método interseccional: a união do espaço idílico (campo) com o espaço romântico (Esposa e o Esposo).

Jerónimo vai à estação de Pau d’Alho, para pegar correspondências de seu pai, quando Siá Bina, mãe de Zuca, convida o jovem a passar a noite no hotel. Quando Jerónimo chega ao hotel, ouve Zuca entoar: “Se esta rua, se esta rua fôsse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar!” (COUTO, 1949, p. 63). A canção de Zuca intersecciona os espaços: o imanente (rua), o idílico (fosse minha) e o romântico (eu mandava). Mas Jerónimo, sofrendo pela impossibilidade de ter Zuca, resolve cantar, no pensamento: “És mulher. És mulher e nada mais!” (COUTO, 1949, p. 64). Os cantores Zuca e Jerónimo parecem destoar o canto dos amores, pelo descompasso espacial pela melodia atemporal.

Jerónimo entra no automóvel e resolve ir embora para a fazenda de seu primo.

Ao passar pelo ponto donde ela me acenara com lenço, diminuí a marcha, fui bem vagarosamente, como se quisesse respirar um pouco de presença do outro dia. Qualquer coisa atravessou o espaço (pensei que fosse um morcego) e caiu no meu colo. Brequei o carro. Era um molho de cravos. No outro lado do ribeirão houve um fru-fru de folhagem e uma forma sumiu pelo laranjal (COUTO, 1949, p. 65).

Jerónimo deseja recordar aquele momento consagrado. A notívaga Zuca está relacionada com a imagem de um morcego. Um “fru-fru” romântico, cujos sons traduziam uma miragem, cria um espaço romântico totalmente inexplicável dentro daquele espaço bucólico. Vê-se que o automóvel não está em movimento, por causa da fissura e do comprometimento de Jerónimo. Era necessário atender ao apelo daquela oferta amorosa.

Essa oferta é transubstanciada pelo molho de cravos que provam os frutos daquele idílico espaço. Jerónimo, dirigindo o automóvel, pensa: “nunca houve estrêlas tão bonitas como as que me acompanharam, céu afora, pela estrada branca, naquela noite” (COUTO, 1949, p. 65). A estrada branca não seria aquela percorrida pelo automóvel, mas a que desbrava o espaço romântico e entrega

os corações sigilosos cujas formas/fantasias matizam a fecundação do amor. Por isso, Jerónimo raciocina: “Nunca senti tanta veneração pela fecundidade” (COUTO, 1949, p. 73).

São essas fantasias que travestem a personalidade de Zuca e Jerónimo. O protagonista comenta com Emerenciana, esposa do primo Boanerges, sobre o noivado de Zuca com Tobias. Neste instante, Jerónimo faz “lentamente um cigarro de palha, com um bom pedaço de Rio Negro...” (COUTO, 1949, p. 73); o tabaco simboliza a incineração daquele noivado, ou seja, uma tentativa de turvar (águas negras) o sentimento de Zuca por Tobias. Jerónimo ficava “amarfanhando melancolias” (COUTO, 1949, p. 77), principalmente quando cogitava perder a cabocla para um fiscal da câmara de Vitória.

Uma nova aparição da cabocla acontece na fazenda de Boanerges, quando Zuca prepara o enxoval de bebê para a madrinha Emerenciana.

Aproximei-me dela com a sensação de contemplá-la pela primeira vez (...). Parecia feita para a fecundidade, com seios fortes que lhe empolvavam a blusa. Voltou para mim a cabeça e riu com infantilidade. Os dentes pequenos descerraram-se mostrando a ponta da língua úmida, como certas goiabas verdolengas que a gente abre descobrindo com delícia a polpa vermelha e madura (COUTO, 1949, p. 89).

O espaço romântico abarca as análises de Jerónimo, quando o corpo de Zuca é matéria discursiva. Os seios fortes embalavam o delírio apaixonante do protagonista. Parecia que a sala da fazenda tivesse sido reduzida a pó, restando apenas a imagem do corpo da cabocla. Na tentativa de recobrar a presença superior do espaço “sala”, Zuca ri de Jerónimo. Apesar da ludicidade, o protagonista persiste em analisar o corpo e, agora, compara a língua da cabocla às goiabas verdolengas. O escarlate frutífero conota a língua de Zuca.

Todas as noites, Jerónimo e Zuca se encontravam no quarto dela. Sendo o quarto (espaço fechado/privado/íntimo), o espaço idílico se manifestava, como

pano de fundo, isto é, uma forma artística de conferir corpo ao modo bucólico da fazenda. “Os relinchos de uma égua no pasto, o canto insone de um galo em distantes quintais de colonos, interrompiam as nossas conversas sussurrantes, assustavam-nos. Às vezes, um sincerro vinha vadiar pelo terreiro a sua melodia mansa e monótona” (COUTO, 1949, p. 94).

O bucólico se enlaça ao encontro do casal e os sons, fora da fazenda, são convergentes. Os relinchos da égua pareciam estar ornamentando a canção romântica que não era entoada pelo casal, mas vivenciada. Os sussurros eram ritmados, assim que o galo regente determinava o tempo com o canto insone. Também, no terreiro da fazenda, o cavalo sinalizava, com o barulho de sineta, uma melodia mansa que mantinha a silenciosa naquele espaço romântico. Melodia que só pode ser uma ópera, em uma tarde, atrás do pinhalzinho, no campo, no qual Jerónimo e Zuca se beijaram, pela primeira vez.

A fazenda era um espaço incisivo para pôr fim ao relacionamento de Jerónimo e Zuca. Por isso, a fazenda se tornou perceptível, em vários modos:

Aprendêremos a distinguir os menores ruídos nocturnos dentro de casa, estalidos de madeira sêca, furtivo perpassar de camondongos, insónias do sabiá na gaiola da varanda, rolar manso de uma brasa no fogão da cozinha em que o fogo se extinguia. Sabíamos, pela direção do rumor, qual das crianças se movera na cama, no quarto ao lado (COUTO, 1949, p. 96).

Os sons, dentro da fazenda, são divergentes e interpenetravam no encontro do casal. Eram sons que sinalizariam a presença de intrusos. Os estalidos da madeira marcavam a verificação humana, durante a noite. Os ratos figuram discursos evasivos ao espaço romântico do casal, como as desavenças e os conflitos. As insónias do sabiá recobrem a vigilância do espaço, pelo canto do passarinho que ressoa durante a noite – sinalizando o fim do encontro do casal. Assim, o rolar da brasa no fogão já extinguiria o encontro, por meio de despedidas, com promessas para a próxima noite.

Jerónimo e Zuca eram conscientes de que “o secreto idílio era quase inocente” (COUTO, 1949, p. 96). O protagonista reduz o espaço romântico, quando Zuca volta a Pau d’Alho, para ver o noivo Tobias. O estado da “cesta de costura era uma coisa morta que evocava tristemente os dedos ligeiros” (COUTO, 1949, p. 99). Nesse momento, o espaço romântico é preenchido por um sentimento funesto, já que a cesta da cabocla é signo excelente de ausência e morte. Jerónimo intentava recuperar o espaço romântico, pelo corpo da cabocla. “Aquela carnação macia e forte, aquê seio casto que eu tantas vezes apertara contra mim” (COUTO, 1949, p. 112). Tentativa frustrada.

Jerónimo se dá conta de que o espaço romântico morreu. Tuberculoso, o protagonista terá que voltar ao Rio de Janeiro, à casa de seu pai. Mas a presença de Zuca na fazenda ressuscita o espaço romântico:

Zuca pusera a mão no meu rosto, acariciando-me a barba ao arrepio (...). O hálito dela era puro como o de um cachorrinho de mama. Parecia que no seu corpo não havia possibilidade de nenhuma podridão, como se a natureza a tivesse feito de uma substância inocente, lavada de tôdas as corrupções e de tôdas as mortes (...). Aspirei com delícia aquela carnação e aquela bôca, dons inefáveis da vida (COUTO, 1949, p. 127).

Novamente, a cabocla é comparada a um animal – cachorrinho de mama. O espaço romântico renascera. A imagem de Zuca era condensada (Nossa Senhora e cabocla), de tal modo que não havia aspecto mortífero. O corpo feminino abre alas para os dons inefáveis que Jerónimo deverá levá-los para o Rio de Janeiro e tê-los como lembranças. Chegando à cidade maravilhosa, o protagonista recebe uma carta do primo Boanerges, pela qual fica sabendo que Zuca estava adoentada.

Jerónimo teve “a sensação absurda de que Zuca era um pedaço destacado do meu próprio corpo que padecia, longe, no mato melancólico do Pau d’Alho” (COUTO, 1949, p. 138). Tal sensação rompe as imagens acopladas do belo

(Nossa Senhora e cabocla), visto que Jerónimo compõe a carne de Zuca, como acontecera com a carne de Eva que foi tirada da de Adão. Do divino ao humano, a natureza se torna soturna naquele espaço romântico. A melancolia, também, está com o protagonista que volta a Pau d'Alho, mas com a sensação de estar “numa plataforma de estação perdida” (COUTO, 1949, p. 144).

Em Pau d'Alho, Jerónimo soube, pela mãe de Zuca, que o noivado havia se desfeito. Porém, a cabocla continuava adoentada, no quarto da fazenda de Boanerges, sem querer receber visitas. Era um modo de subterfúgio, posto que “a malevolência do lugarejo era vigilante e não perdoava” (COUTO, 1949, p. 153). Por isso, Zuca não queria mais falar com Jerónimo. O protagonista, em seus pensamentos, cogitou que “Zuca não passara de um episódio e (...) dar aquele ídilio de fazenda um caráter definitivo de iniciação da existência” (COUTO, 1949, p. 154). O belo teatro parecia estar sem fantasias. Sobra apenas o espaço idílico.

Cada vez que Zuca se distancia de Jerónimo, o espaço idílico se destaca, por meio da morbidez. A natureza se degrada. “No terreiro, a canzoada parecia uma banda de música enraivecida e desafinada” (COUTO, 1949, p. 155). A trilha sonora é angustiante, as cortinas se fecham para o teatro romântico, as fantasias desaparecem e a morte do “eu” é uma constância, pois “o episódio sertanejo chegara ao fim” (COUTO, 1949, p. 157). Era necessário mudar o palco daquele teatro, porque os expectadores já não querem assistir àquele folhetim.

Jerónimo decide, então, casar-se com Zuca e mudar-se para outra região campestre. “O casamento religioso foi cedo, antes do almoço. O padre Annunziato abençoou-nos na capela arruinada de Pau d'Alho, com andorinhas esvoaçando por cima de nossas cabeças” (COUTO, 1949, p. 162). Os espaços imanentes e idílicos deveriam ruir, para a revolução do espaço romântico, porquanto eram paisagens que não condiziam mais com o novo espaço

romântico, concretizado. Era preciso evadir-se para o desconhecido e reter na memória apenas as lembranças da conquista.

Era suave aquela evasão para o desconhecido, com uma mulher que era minha (...) a mulher que a terra me dera, presente do mato, resumo de tôdas as virtudes de paciência e amor do povo rústico do interior. (...) A intimidade começava ali, ao crepúsculo, no limiar da nova existência. Para trás tinham ficado as paisagens do primeiro idílio (COUTO, 1949, p. 164).

O limiar da nova existência trazia novos idílios para a renovação do espaço romântico do casal. Jerónimo almeja crepuscular todas aquelas matizes, oriundas dos espaços imanente, idílico e romântico. O referido crepúsculo seria pôr fim às mazelas que a cultura pau d’alhiana impôs ao casal, vítima do preconceito daquela sociedade patriarcal. Ainda, no trem, Zuca confessa a Jerónimo: “Se você não voltasse, nós morreríamos” (COUTO, 1949, p. 165). A dissimulação de Zuca era usar a doença para omitir a gravidez.

Com o nascimento de Jerónimo Junior, o protagonista se preocupa com o crescimento do filho. Escrevendo uma carta, ao pai, Joaquim, Jerónimo diz: “Meu filho há-de gostar de lombo de cavalo e do desconforto das travessias serranas, sob os temporais que endurecem o corpo e desafiam doenças – as doenças da cidade” (COUTO, 1949, p. 168-169). Mesmo que haja a mudança de Pau d’Alho, Jerónimo se mantém diluído na cultura campestre, buscando costumes e aventuras bucólicas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As recorrências do belo no romance histórico *Cabocla* (1949), de Ribeiro Couto, demonstraram as particularidades dos espaços imanente, idílico e romântico. São manifestações discursivas em continuidade, visto que o belo estético colore os *cronotopos* da narrativa e caracteriza a historicidade e o

modus vivendi dos personagens do romance. Na verdade, Ribeiro Couto engenhou o protagonista Jerónimo, como um Édipo que vai decifrar as pigmentações e os sons do caleidoscópio do belo, presente na vida animalesca e na vegetação campestre.

Sob a ótica de Jerónimo, o belo se abre circunspecto e sutil, por meio de idiosincrasias e vicissitudes. No espaço imanente, a adjetivação ínfima e o uso contínuo de diminutivos encantam o protagonista que parece não prestigiar a imanência de Pau d’Alho. Estratagema do autor foi utilizar a linguagem grotesca não para refutar, mas para colorir o belo, a partir de circunstâncias simples do cotidiano. As tintas do grotesco foram logo percebidas pelo leitor que foi arrebatado por fenômenos mínimos da vida bucólica.

Foram esses fenômenos mínimos que encantaram a realidade campestre e conduziram Jerónimo ao espaço idílico. Neste, o belo se emoldurou, pictoricamente, pela descrição paisagística de córrego, curral e estrada que pareceram dialogar com o protagonista. Pelo *fugere urbem*, surgiram as vozes animalescas que se relacionaram (simbologicamente) com a vida do próprio Jerónimo. O belo é um coral cuja linguagem animal e linguagem humana se harmonizaram, por excelência, na arcádia pau d’alhiana.

Por último, no espaço romântico, o belo foi percorrido sob a égide da personificação. Jerónimo adotou o pseudônimo de “falecido” (morto para a vida carioca), mas vivo para a vida bucólica. O protagonista se apaixonou pela cabocla Zuca e, usando o método salomônico, personificou a imagem feminina, por meio de epítetos do reino espiritual (Nossa Senhora), animal (vaca, morcego e cachorrinho de mama) e vegetal (goiaba e mato virginal).

Alusão à dança da vida, Ribeiro Couto utilizou, em sua narrativa, paisagens, animais e sujeitos que dialogam sutilmente, sejam por associações, metáforas, metonímias e diálogo. Essa *techné* foi um recurso do belo estético que deixou “implícito” (ou escondido) a primeira noite de amor de Jerónimo e

Zuca, porque, além de ter sido sublime, foi transportada para as imaginações do leitor, como ocorreu no livro *Cântico dos cânticos – o amor sexual só é entendível pela linguagem do belo*. Assim, há muitos vestígios do belo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1949.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª edição. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 7ª edição. Trad. de Paulo Neves. Lisboa: Vega, 2009 (Coleção Passagens).
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SILVA, Vera Lúcia Massoni Xavier. Um estudo da descrição, da narração e da dissertação do ponto de vista da organização temporal. *Interciência*. n. 3, p. 43-58. 2004.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 16/06/2020.

Aceito em 13/11/2020.

IDENTIDADE E PÓS-MEMÓRIA: EXÍLIO E OUTROS TRAUMAS EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

IDENTITY AND POSTMEMORY: EXILE AND OTHER TRAUMAS IN *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Thays Lima Silva¹

RESUMO: A partir da obra *Relato de um certo Oriente*, do escritor Milton Hatoum, buscamos refletir, à luz do conceito de pós-memória (HIRSCH, 2008), sobre como o trauma do exílio vivenciado por uma personagem afeta e influencia as gerações de outros personagens que com ela conviveram. Neste estudo também se farão presentes outras noções teóricas, tais como: a de pertencimento (BAUMAN, 2005), a de exílio (SAID, 2003), a de território (HAESBAERT, 1997), a de memória (POLLAK, 1992) e a de identidade (BAUMAN, 2005; POLLAK, 1992). Como resultado, observamos que uma experiência de caráter traumático, como a do exílio, é capaz de produzir modos distintos de ser e de estar no mundo, seja de quem realmente experienciou a separação da terra natal e, ainda sim, conseguiu se fazer pertencer em outro lugar; seja de quem herdou, através de atos corporais e não verbais, os sintomas do desterro vivido pelo antepassado, tendo como consequências da transmissão intersubjetiva o desfazimento de laços afetivos com a cidade natal e a apresentação de uma imagem fragmentada de si.

PALAVRAS-CHAVE: *Relato de um certo Oriente*; Pertencimento; Exílio; Pós-memória; Identidade.

ABSTRACT: Based on the literary opus *Relato de um certo Oriente*, by writer Milton Hatoum, we seek to reflect, in light of the concept of postmemory (HIRSCH, 2008), upon how the trauma of exile experienced by a character affects and influences the generations of characters with whom they had lived. In this study, other theoretical notions will also be present, such as the ones of belonging (BAUMAN, 2005), exile (SAID, 2003), territory (HAESBAERT, 1997), memory (POLLAK, 1992), and identity (BAUMAN, 2005; POLLAK, 1992). As a result, we observe that a traumatic experience, such as that of exile, is capable of producing different ways of being in the world, whether it comes from those who actually experienced the separation from their homeland, but, even so, managed to belong elsewhere; or from those who inherited, through bodily and non-verbal acts, the symptoms from the banishment lived by the ancestor, having as consequence of the intersubjective transmission the undoing of affectional bonds to the hometown and the presentation of a fragmented image of oneself.

KEYWORDS: *Relato de um certo Oriente* Belonging; Exile; Postmemory; Identity.

¹Mestra em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1866-9963>. E-mail: lima.thays@hotmail.com.

1 INTRODUÇÃO

No romance *Relato de um certo Oriente*, do escritor Milton Hatoum, uma mulher regressa à casa da infância com o intuito de rever quem a criou como filha. O que seria apenas uma visita torna-se um projeto maior, pois ela decide compilar numa carta fatos da vida pregressa da mãe adotiva. A reconstrução da história da matriarca assim se efetiva, e em tal narrativa a narradora também agrega considerações a respeito de si mesma e de outros personagens. Ao falar de si, o leitor se depara, em muitos aspectos, com um ser ficcional antípoda à imagem da matriarca.

Como havia um passado já constituído em torno de Emilie antes da breve passagem da mulher por Manaus, o seu desejo de reconstituição da sua infância e da vida de Emilie não era possível de se efetivar sem o necessário apoio dos outros. Auxiliaram, portanto, a filha da matriarca em tal empresa os relatos de personagens que com ela compartilharam a infância e de figuras que vivenciaram eventos junto à matriarca. A recuperação e a recriação do passado por via da memória e do trabalho de pós-memória realizadas principalmente pelo filho da matriarca, o personagem Hakim, e pela narradora, revelam, com relação a essa, que ela apresenta fratura identitária, e com relação à Emilie que, apesar de a matriarca estar dividida entre o Líbano e Manaus, ela se fez pertencer na cidade escolhida para se sedentarizar.

A inserção do indivíduo em grupos sociais pode resultar na formação de uma autoimagem favorável de si, ou seja, que o sujeito se vê de forma positiva por ocupar um lugar no mundo, isso porque os diversos elementos de uma cultura, que contribuem para a coesão de uma coletividade, são responsáveis por tornar a pertença do indivíduo possível. Mas, como veremos adiante, ao perder a terra natal, o exilado trava consigo mesmo um embate de ordem mais simbólica do que real para tentar se adaptar à nova realidade cultural. Bauman (2005) é esclarecedor ao tratar do indivíduo que abandona a terra pátria para

se sedentarizar em outro canto e também do sentimento que tal atitude é capaz de provocar no sujeito, ao dizer que: “Pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa” (BAUMAN, 2005, p. 20, itálico do autor).

É justamente a ausência da sensação de se estar “em casa” que os corpos dos personagens do romance de Hatoum revelam através dos atos. Todo corpo está engajado num mundo que é por ele percebido, e todo corpo responde a esse mundo ao seu modo. Emilie não nasceu em Manaus, mas de um modo ou de outro foi capaz de, em tal lugar, se adaptar; a narradora e Hakim nasceram e cresceram na cidade, até que passaram a se sentir como exilados, fato que os fez deixarem a família em Manaus. Os personagens estão ligados pela passagem de um tempo que, quando reconstruído, revela o quanto a experiência traumática do exílio vivenciada por um indivíduo afeta os que com ele conviveram, fazendo, assim gerar novos dilemas existenciais.

2 TERRITÓRIO, IDENTIDADE E EXÍLIO

Em *Relato de um certo Oriente*, depois de anos distante do lugar em que nascera e crescera, a cidade de Manaus, uma mulher regressa para visitar sua mãe adotiva, Emilie, e o lugar da infância. Já instalada na cidade, a mulher decide reconstruir a história dessa que foi a matriarca da família. Na obra, o passado não pode ser somente visto como antecedente de um tempo outro, do momento em que amigos e familiares falam de suas memórias à filha, pois a incursão no tempo pretérito revela modos de ser e de estar no mundo de uma família fortemente marcada por uma múltipla inscrição cultural. Emilie, junto com o irmão, migrou do Líbano para o norte do Brasil ainda jovem e, antes de se estabelecer em Manaus, esteve na cidade do Recife. Não menos importante, é também característica da diversidade cultural que reinava na casa da matriarca

a presença de seus amigos originários do Porto, da Alemanha e de outros lugares do interior da cidade de Manaus.

Sendo o lugar onde vivia a família de Emilie apresentado como ponto de encontro e possuidor de atmosfera aberta à pluralidade cultural, o processo de formação identitária que se inicia nesse espaço, e que continua além dele, torna-se algo complexo, como podemos observar através do personagem Hakim. Ele, ao recordar que por conviver com dois idiomas – o árabe, em casa; e o português, na escola e na cidade –, tinha a impressão de ser duas pessoas: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas” (HATOUM, 2008, p. 46). Sentir-se sendo um só ou como se fosse dois indivíduos, sentir-se realmente “em casa” ou dela deslocado, sentir-se pertencendo a um grupo maior, como a própria cidade em que se nasce, ou dela desenraizado, são aspectos sobre a vida dos personagens que surgem nas falas deles mesmos e que se relacionam intimamente com a matriarca da família.

No ato de rememoração do passado, vê-se que os laços familiares vivenciados com a matriarca interferiram sobremaneira no modo como os personagens se veem e como os enxergamos. Falar da percepção de uma imagem de si, sustentada seja de modo mais consciente ou menos inconsciente, é algo que remete à noção de identidade individual. Sobre essa, adotamos a perspectiva de Pollak (1992), para quem a identidade:

[...] é a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 204).

A imagem adquirida pelo indivíduo se constrói através de um eterno processo de reelaboração de sua autoimagem, de modo que o sujeito com uma

imagem construída de si é “Uma pessoa com sentido razoavelmente estável de autoidentidade [...]” (GIDDENS, 2002, p. 55), “[...] capaz de captar reflexivamente e, em maior ou menor grau, comunicar as pessoas” (GIDDENS, 2002, p. 55). Por isso que ter uma identidade envolve a construção de uma imagem de si que se apresenta como unidade estruturada e, de certa forma, equilibrada². O processo de formação identitária, ao contrário do que possa parecer, não é um fenômeno estritamente individual. A própria existência do sujeito ocorre dentro de grupos, que servem como lastro imprescindível à formação dos sujeitos. A formação de identidade pessoal é, portanto, um fenômeno que se dá em convívio com o outro, como podemos observar através do que Pollak (1992) afirma:

Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referencia aos outros [...]. (POLLAK, 1992, p. 204).

Por outro lado, não podemos apenas conceber o sujeito como determinado socialmente, haja vista ser ele capaz de recusar formas de pertencimento e de autoimagem. “[...] o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis [...]” (BAUMAN, 2005, p. 17), e isso porque “[...] as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores

² Pollak, ao falar sobre os três elementos fundamentais para a construção da identidade, sinaliza a respeito de uma possível consequência, caso haja descontinuidade na percepção da imagem de si: “Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados, de modo que se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos” (POLLAK, 1992, p. 204).

cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Pertencer a uma cultura e a um grupo, entretanto, não é sinônimo de possuir identidade. Identidade não é algo dado, “[...] existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2006, p. 38), mas, sim, construído pelo sujeito a partir das imagens que o indivíduo forja de si e das que os outros forjam dele. Hall (2000) defende que:

Identidades surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história”, por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático. (HALL, 2000, p. 109, aspas do autor).

O processo de construção de identidade se assemelha a uma construção ficcional, na medida em que o sujeito elabora, ao longo de toda vida, imaginária e simbolicamente, uma estória pessoal, na qual o outro está sempre presente. A presença do outro na formação de identidade pessoal dialoga com o que Ricoeur chama de “*identificações adquiridas*” (RICOEUR, 2014, p. 122, itálico do autor). “Em grande parte, com efeito, a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita dessas identificações a valores, normas, ideais, modelos, heróis, nos quais a pessoa ou a comunidade se reconhecem” (RICOEUR, 2014, p. 122). Por isso, ter uma identidade é encontrar-se³.

³ “Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que nos tentam “interpelar”, nos falar ou convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos [...]. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (Hall, 2000, p. 111-112, itálico do autor).

E Emilie se encontrou. A estrutura compósita do meio familiar de *Relato de um certo Oriente* revela o pertencimento da própria Emilie a diversos mundos, se assim podemos dizer. Na narrativa, há momentos que evidenciam uma verdadeira abertura da matriarca para o universo da região norte, visível nas comidas e nos ingredientes típicos que circulavam no sobrado. A narrativa demonstra, ainda, o quanto Emilie se curvou ao universo amazonense, cujo exemplo a citar do enclave é o que se refere à relação da personagem com o curandeiro indígena Lobato Naturidade:

Emilie tratava-o com um respeito que aspirava à veneração; raramente aparecia em casa, mas bastava pisar na soleira da porta para que toda a vizinhança se inteirasse de que na família havia um enfermo. (HATOUM, 2008, p. 83).

A própria Emilie entregava-se a uma “[...] demorada sessão de massagem na perna reumática” (HATOUM, 2008, p. 84), preparada com ervas e manipulada pelo índio.

O que falar das histórias sobre o universo amazônico contadas pela lavadeira Anastácia Socorro que maravilhavam Emilie? Descrevia uma trepadeira, as manchas nas folhas de um tajá; contava à patroa sobre receitas de curandeiros, que se não curavam as doenças mais terríveis, provocavam delírios em quem tomasse apenas um gole da infusão. Nas histórias diversas, a matriarca enxergava sabedoria. Por isso, Emilie, “[...] aconselhada por Anastácia, preparou um adubo com esterco de galinha e carvão em pó para ser misturado à terra, de sete em sete dias durante sete meses” (HATOUM, 2008, p. 81). Do procedimento, nasceram uma muralha verde-musgo, que rodeava a fonte, e um matagal de tajãs, que serviu para muitos ninhos de cobras, o que não foi problema para a matriarca, já que a mesma preferia a presença delas do que conviver com a inveja dos outros.

Mas, a matriarca conseguiu fazer também de sua casa em Manaus um pedaço do seu Líbano, visível desde a decoração suntuosa do sobrado, ornada com adereços e motivos árabes, passando pelo trânsito entre seu idioma materno e a língua de sua segunda pátria. Em reuniões que ocorriam no pátio da casa, por exemplo, se legitimava a cultura libanesa através de o árabe ser o idioma exclusivamente falado e do hábito milenar de comer com pães de massa folheada, fígado cru de carneiro, a que se entregavam os convivas. Não eram raras as ocasiões em que Emilie trazia o seu Líbano para o seu dia a dia: “[...] sem se dar conta, tua avó deixava escapar frases inteiras em árabe, e é provável que nesses momentos ela estivesse muito longe de mim, de Anastácia, do sobrado e de Manaus” (HATOUM, 2008, p. 80), contava Hakim. Um certo Líbano surgia nostalgicamente para Emilie e para os outros da casa através do uso da língua, da recordação que se manifestava quando a matriarca estacionava qualquer atividade que estivesse desempenhando para contemplar absorta o badalar da igreja dos Remédios e, ainda, se revelava também através das práticas culturais que a matriarca e o patriarca cultivavam.

Manaus e Trípoli: uma cidade ela conservava em sua memória e a outra era onde as suas vivências cotidianas se davam. A memória, ao mesmo tempo em que a dividia entre as duas cidades, também a unificava. Emilie interrompia o seu dia a dia, mergulhava no passado, vagava rotineiramente pelos lugares da memória e da memória saía para adentrar no espaço-tempo do seu presente, retomando a vida no casarão. A necessidade da personagem de transitar por tempos diversos não foi capaz de fragmentá-la identitariamente. Ela se unificava sendo duas, a Emilie do Líbano e a Emilie de Manaus, e permaneceu até o fim de sua vida de tal forma.

Esse modo de existir no mundo, um modo dividido, nos remete à ideia de território, que pode tanto se referir ao território físico quanto ao território simbólico. Utilizaremos território como uma noção que “[...] prioriza dimensões simbólicas e mais subjetivas, o território visto fundamentalmente como

produto da apropriação feita através do imaginário e/ou identidade social sobre o espaço [...]” (HAESBAERT, 1997, p. 39), por considerarmos que, na obra, os territórios apontam para a existência de geografias mais espectrais do que reais, para geografias que existem mais no interior do indivíduo do que no exterior a ele, ainda que o mundo interior e psicológico seja alimentado e animado por um território concreto, lugar onde o corpo existe. Em *Relato de um certo Oriente*, o trânsito entre territórios concretos, isto é, entre o Oriente e o Ocidente, surge como experiência definidora, como marco instituidor de um antes e de um depois na vida da matriarca da família e dos que conviveram com Emilie durante a infância, na medida em que faz surgir, tanto nela quanto nos outros, geografias internas e (des)afetivas, como veremos ao longo das reflexões.

Esse deslocamento da personagem entre territórios continentais e o seu modo de ser no mundo nos remetem à experiência do exílio. O exílio diz respeito a “[...] uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar [...]” (SAID, 2003, p. 46) e também a uma “[...] existência do amor pela terra natal e aos laços que nos ligam a ela [...]” (SAID, 2003, p. 46). O sujeito exilado é aquele que, por razões que inviabilizam a vida e a sua permanência em sua pátria, foi banido ou banuiu a si próprio dela, tornando o regresso à terra natal ato proibido. Como consequência da expropriação de um território, posteriormente ocorre a apropriação árdua de outro pelo exilado, que geralmente adia por toda a vida o retorno ao seu local de origem. E quanto aos laços cultivados, esses se tornam condenados a permanecerem como espectros, uma vez que serão eternamente requisitados como lembranças afetivas de um lugar deixado para trás.

Como falado anteriormente, a prática exílica se articula a uma contraparte: ao ato de se apropriar de um abrigo, de modo que, posteriormente, as recordações do lugar de onde se foi desterrado somar-se-ão a tudo o que ocorrerá ao sujeito em seu novo território: ao que ele se apossará tanto

consciente quanto de maneira mais inconsciente. Isso o tornará detentor de uma consciência “contrapontística”; de uma consciência que colocará sempre em confronto as experiências da terra natal com as experiências vividas no novo território. A experiência vivida do exílio produz marcas de caráter simbólico, e o que se observará, através dos personagens do romance, é que eles são profundamente afetados pelo corte espacial da matriarca com sua terra natal.

3 MEMÓRIA E PÓS-MEMÓRIA: CONSTRUÇÕES SOBRE UM SER EXILADO

Rememorar não é um ato que visa ao desvelamento preciso do passado. O substrato da memória não é rígido nem tampouco imutável, mas está sempre sendo transformado pela ação do tempo:

[...] a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. (NORA, 1993, p. 109).

As considerações de Pierre Nora apontam para o caráter vulnerável da memória, da possibilidade do esquecimento e da transformação de nossas lembranças, passíveis de todo tipo de influência. Mas é interessante perceber que as memórias, mesmo sendo imprecisas e fugidias, apresentam três componentes que, de acordo com Pollak, são: os acontecimentos, as pessoas (personagens) e os lugares. Com relação ao primeiro componente, o autor difere os acontecimentos vividos pessoalmente daqueles que foram vividos por outrem:

[...] ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1992, p. 201).

Sobre os acontecimentos vividos de modo indireto, Pollak afirma, ainda, que eles podem se referir também a eventos que não estão situados dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo, mas, que, através de formas de socialização, ocorre “[...] um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado tão forte, que podemos falar numa memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 201). O mesmo raciocínio se aplica às pessoas (personagens) que constituem as recordações de alguém. Podemos falar de pessoas que fizeram parte direta e indiretamente da vida de outrem e, também, de pessoas que não pertenceram ao mesmo espaço-tempo de uma pessoa, embora tenham se tornadas conhecidas devido a sua relevância histórica, por exemplo. Por fim, os lugares da memória dizem respeito aos lugares que de fato foram frequentados pelo sujeito, bem como se referem aos lugares situados fora do tempo-espaço de vida de uma pessoa. Esses últimos “[...] podem constituir lugar importante para a memória do grupo e, por conseguinte, da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, 1922, p. 202).

O que de mais importante devemos absorver das considerações de Pollak sobre a memória e seus elementos constitutivos é uma noção que perpassa todos os componentes descritos e desenvolvidos pelo autor. De um modo geral, a formação de memórias envolve não só experiências vividas diretamente por quem recorda um evento pretérito, mas se relaciona, também, com experiências transmitidas através da socialização, isto é, com fatos vividos por outrem. O que o indivíduo recalca e assimila não só diz respeito a sua vida em si, já que as recordações são, em grande parte, frutos de todo tipo de transferências, as quais ocorrem entre os corpos capazes de compartilhá-las.

O caráter partilhado da memória de que fala Pollak dialoga com as concepções de Marianne Hirsch, autora que, em *The Generation of Postmemory*:

writing and visual culture after the Holocaust, apresenta o conceito de “pós-memória”. Segundo ela,

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àquela que foi testemunha de traumas culturais e coletivos carrega acerca da experiência daqueles que vieram antes. Experiências que eles ‘recordam’ somente por meio de histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Entretanto, tais experiências lhes foram transmitidas de forma profunda e afetiva, que parecem constituir memórias de próprio direito. A relação da pós-memória com o passado não é mediada pela lembrança, mas pela imaginação, pela projeção e pela criação⁴. (HIRSCH, 2008, p. 106-107, tradução nossa).

Não se trata, pois, de um passado vivenciado pelas gerações posteriores à geração que testemunhou uma experiência traumática. O trabalho de pós-memória cria e imagina o que não é possível de ser recuperado em forma de testemunho, demonstrando, assim, como outras gerações se relacionam com o que foi herdado. Para Hirsch, a transmissão de vestígios de eventos pretéritos, dolorosos e traumáticos, não se dá através de narrativas que buscam reconstruir o que foi vivido por outrem. A difusão desse tipo de experiência encontra nas emoções, nos silêncios e nos comportamentos, performados no interior dos grupos, os próprios caminhos para a “transferência” do que foi assimilado pela geração testemunhante de eventos atrozos a quem não os testemunhou.

Não estamos falando, entretanto, de qualquer formação grupal. No conceito de pós-memória, à família é dada importância crucial no processo de vivificação de um passado que ecoa no presente. A família é um meio capaz de

⁴ “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (HIRSCH, 2008, p. 106-107).

propiciar aos indivíduos a convivência com diversas experiências e temporalidades que se entrecruzam. Além disso, cada núcleo familiar possui sua própria linguagem, seus códigos de convivência, um *modus operandi* particular: “A linguagem da família, a linguagem do corpo: atos de transferência não verbais e não cognitivos ocorrem mais claramente dentro do espaço familiar, frequentemente como sintomas⁵” (HIRSCH, 2008, p. 112, tradução nossa).

Em virtude da incapacidade de se transmitir o trauma, o que são disseminados às gerações sucessoras são os efeitos e os impactos de fatos traumáticos causados no aparato físico-mental do indivíduo testemunhante. Os não ditos e as atitudes, se por si sós não engendram narrativas sobre o passado, apontam, por outro lado, para a existência de experiências que eram impossíveis de serem comunicadas verbalmente, mas, que, quando imaginadas por outros, por terem perdido seus caracteres de traumas, tornaram-se fatos sobre os quais é possível falar.

O trabalho de pós-memória lida, portanto, com os sintomas causados por um choque em uma geração ou até mesmo em uma pessoa, e os mescla aos dilemas da geração posterior, pois o convívio com quem sofreu intensos danos psicológicos e físicos pode gerar novos traumas. Esses, por sua vez, são tanto típicos da geração subsequente à testemunhante, bem como são dilemas ainda relacionados aos danos sofridos pelos antepassados. O conceito de pós-memória, isto é, o relacionamento das gerações pós-memorial, das gerações dos filhos da matriarca, com o passado da geração antecedente, da geração de Emilie, pode ser verificado em *Relato de um certo Oriente* através de diversos aspectos presentes na obra.

⁵ “The language of family, the language of the body: nonverbal and noncognitive acts of transfer occur most clearly within a familial space, often in the form of symptoms” (HIRSCH, 2008, p. 112).

O primeiro deles seria com relação às recordações do personagem Hakim. Dada à proximidade que possuía com a mãe, é ele quem se encarrega de desvelar, imaginando e criando, para a narradora, vários fatos do passado da vida de Emilie. Foi ele o primogênito e o único escolhido pela matriarca para compartilhar com ela lembranças do Líbano. Por isso que os capítulos em que a narradora relata os fatos contados a ela por Hakim são os que apresentam importantes referências à experiência traumática vivida por Emilie da separação de sua terra natal; experiência essa que, mais tarde, foi convertida em saudosismo pela terra perdida e pelos objetos lá deixados. É o que podemos observar a seguir:

Talvez por isso Emilie parava de viver cada vez que o eco quase imperceptível das badaladas da igreja dos Remédios pairava e desmanchava-se como uma nuvem sobre o pátio onde ela polia os anjos de pedra após extrair-lhes o limo e os carunchos acumulados na temporada de chuvas torrenciais. Ela interrompia as atividades, deixava de dar ordens a Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico. (HATOUM, 2008, p. 30)

O trecho acima se refere à obsessão de Emilie por um relógio negro que reverberava doze pancadas no convento onde ela iria seguir como freira em Ebrin, no Líbano. Até que seu irmão Emir adentrou no claustro, exigindo a presença de Emilie na sala da Irmã Superiora, onde munido de um revólver ameaçou se suicidar caso ela não desistisse da vida de noviça. Virginie Boulad a dispensou do convento, alegando que se a vocação dela fosse ser serva do Senhor, ele a receberia em qualquer lugar do mundo. Mas isso:

Foi um golpe terrível na vida de Emilie. Ela concordou em deixar o convento naquele dia, mas suplicou que a deixassem rezar o resto da manhã e tocar ao meio-dia o sino anunciando o fim das orações. Foi a Vice-Superiora, Irmã Virginie Boulad, quem atribuiu a Emilie a

tarefa de puxar doze vezes a corda do sino pendurado no teto do corredor contíguo ao claustro. Essa atribuição fora fascínio de Emilie por um relógio negro que maculava uma das paredes brancas da sala da Vice-Superiora. Ao entrar pela primeira vez nesse aposento, exatamente ao meio-dia, Emilie teria ficado boquiaberta e extática ao escutar o som das doze pancadas, antes mesmo de ouvir a voz da religiosa. Hindié Conceição me repetiu várias vezes que a amiga cerrava os olhos ao evocar aquele momento diáfano de sua vida. (HATOUM, 2008, p. 30).

À Emilie não bastava apenas evocar essa passagem de sua vida em Ebrin. Logo quando chegaram a Manaus, foi necessária longa negociação entre o marido da matriarca e o marselhês que vendeu a loja *Parisiense* à família para que um relógio negro ficasse em posse deles, como se esse objeto fosse fundamental para que a personagem pudesse seguir adiante na nova terra. Em Manaus, Emilie, ao ouvir as badaladas da igreja dos Remédios, pausava a rotina para recordar sua passagem pelo convento. A matriarca constituiu vida em Manaus, tendo uma parte sua permanecida no convento. Tentou minimizar a saudade do claustro com a aquisição do relógio, e quando a igreja diariamente badalava o sino, a memória a transportava para Ebrin.

O bifurcamento da consciência de Emilie, como observado, reverberava em sua rotina. Por mais que os vínculos com o Líbano tivessem sido desterritorializados, eles continuaram operando sentidos, como se expropriar deles fosse impossível; diferentemente de um pedaço de terra, do qual se apartar, ainda que possa ser algo doloroso, é tarefa realizável. Os seus dois mundos, o visível e o que palpitava em sua memória, mostram-se por vezes tão imbricados, que não era o sujeito, nesse caso Emilie, que detinha o controle da memória, e sim um estímulo externo a ela. O aroma das frutas do seu mundo visível, por exemplo, era capaz de jogá-la repentinamente no espaço da reminiscência do odor dos figos do Líbano, como podemos observar no trecho abaixo:

O aroma das frutas do ‘sul’ vaporava, se colocadas ao lado do cupuaçu ou da graviola, frutas que, segundo Emilie, exalavam um odor durante o dia, e um outro mais intenso, mais doce, durante a noite. ‘São frutas para saciar o olfato, não a fome’, proferia Emilie. ‘Só os figos da minha infância me deixavam estonteada desse jeito’. (HATOUM, 2008, p. 79, aspas do autor).

São essas, por exemplo, algumas recordações de Hakim de quando convivia com sua mãe na infância. O trabalho de pós-memória e de memória do personagem, isto é, o trabalho de reconstruir fatos e eventos que foram vividos por ele e pela mãe, cria passagens de histórias de vidas que se entrelaçam: uma personagem que sofreu a dor da separação forçada da terra natal e um representante da geração posterior que acompanhou o trauma experienciado pelo outro. Por Hakim ter vivido num ambiente em que as consequências do exílio sofrido pela matriarca se manifestavam cotidianamente através de suas atitudes corporais, ele, ao longo de sua vivência junto à mãe, foi assimilando o estar no mundo dela, dividido, e assim sendo capaz de recriá-lo e reportá-lo à terceira geração da família, que é o que ele faz, ao participar do projeto da narradora de reconstrução da vida de Emilie.

Mas, no romance, o relacionamento das gerações pós-memorial com o desterro da geração da matriarca se manifesta não apenas através da apropriação dos sintomas que a perda da pátria causou em Emilie. Observamos que, mais do que reconstruir passagens de uma história fruto da vivência do abandono da terra natal, as prospecções efetuadas no passado, tanto por Hakim quanto pela própria narradora, evidenciam os efeitos que o deslocamento vivido pela matriarca da família causou na vida de ambos os personagens.

4 CORPOS DESTERRADOS E TRAUMAS EXISTENCIAIS

Os registros do desterro se patenteiam no corpo da personagem Emilie, que assume uma existência de amor e de saudade pela terra natal. O

comportamento por ela apresentado, no convívio familiar, reverberou profundamente nas vidas de Hakim e da narradora. Com relação a esses dois personagens, veremos que a perda da terra natal pela matriarca da família gerou novos traumas naqueles outros. Sintomas indiciam a existência de um evento profundamente doloroso experienciado e que permanecem no corpo do sujeito testemunhante de um trauma. No convívio interpessoal, eles se manifestam de um modo ou de outro e, por isso, acabam por interferir na formação dos indivíduos que convivem com quem sofreu o dano.

O fato de o filho e da narradora conviverem com familiares imigrantes possibilitou àqueles personagens proximidade e convívio com vidas que deixaram sua terra natal para se estabelecerem em outro lugar, na cidade de Manaus, com vidas que vivenciavam sentimentos causados pela separação da terra pátria, tal como a sensação de nostalgia e de estar sempre dividido entre o “lá” e o “cá”. Quando infantes e adolescentes, a narradora e Hakim presenciavam constantemente a atualização, na rotina da casa, de elementos culturais pertencentes à cultura árabe, como as práticas de culinárias, de decoração e de trânsito por entre duas línguas, por exemplo. Não estranhamente, ocorreu com Hakim e com a filha, personagens da segunda e da terceira gerações da família, o mesmo que se sucedeu à matriarca do clã: Hakim e a narradora também deixaram a cidade natal para se fixarem em outro território.

A ausência de laços afetivos para com o território citadino em que nasceu, fato que criou uma suposta impossibilidade de retorno a esse lugar depois de deixá-lo, é algo tão forte a Hakim, por exemplo, que ele age como se, de fato, tivesse sido banido de Manaus. Depois de sua saída da cidade natal, ele apenas regressa na ocasião da morte da mãe e, inclusive, se considera um exilado, como podemos observar a seguir:

Ao viajar para a Europa, por volta de 55, pensei que ele [Dorner] nunca mais pisaria em Manaus. Na verdade, fui eu quem me exilei para sempre. A sua viagem coincidiu com a minha para o sul. (HATOUM, 2008, p. 72).

É assim também que devemos pensar a respeito da narradora. Em seu trabalho de memória e de pós-memória, observamos que ela faz uso de sua capacidade mnemônica para compilar fatos da vida pregressa de Emilie e para recuperar vestígios do passado com os quais pudesse estabelecer uma ligação afetiva, como ocorria com a matriarca nos momentos em que adentrava nos espaços-tempos de recordação, por exemplo. Percebe-se, entretanto, que quando narradas, as recordações que tratam da narradora comunicam o sentimento de falta que existe no seu interior. Ela perambula nostalgicamente pelos lugares da infância, pelas sensações, pelos eventos do passado, e as imagens que surgem do ato de recuperar os eventos do pretérito estabelecem mais um mosaico de lembranças soltas do que um fluxo narrativo com eventos encadeados ao menos de um momento de sua vida.

Nos capítulos em que a narradora fala de si mesma, o que no passado foi internalizado, e que vem à tona mnemonicamente, demonstra uma imagem de si fragmentada. Ela fala sobre a infância de forma difusa, um pouco sobre o seu eu adulto, e omite tudo o que ocorreu entre essas duas fases de sua vida, como se a sua história fosse uma história de desencontros. As memórias escritas presentificam momentos da infância, lacunas, traumas, como a morte da neta de Emilie, e evidenciam, principalmente, sua crise de identidade e a imagem de um ser que se assemelha a de um exilado. Mas de um exilado destituído de um território externo e interno, tal como era o Líbano e Manaus para Emilie. Ela não foi banida no sentido literal de sua cidade natal, mas, através de sua rememoração, vemos que é ausente o sentimento de pertencimento a esse lugar, conforme é confessado em uma de suas ponderações sobre Manaus:

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua assim como a ameaça e o medo. (HATOUM, 2008, p. 110).

Tanto Emilie quanto a narradora valorizam, cada uma, o seu passado. Ambas conseguem com ele dialogar, mas Emilie o faz mais proficuamente. Estando o indivíduo em crise de identidade, o que foi outrora internalizado deixa de estabelecer identificações com o sujeito, interferindo, assim, na relação em que se investia o sentimento de pertencimento e, conseqüentemente, na sua autoimagem. A narradora reconhece que para possuir uma imagem não falhada de si, tal como a representação através de um desenho que fizera na ocasião de seu internamento, quando já distante de Manaus há muito tempo, é necessário o sentimento de pertencimento e que haja identificação com uma coletividade.

Ficar em Manaus era inviável, uma vez que ela não conseguia se projetar nas existências outras que a cercavam e nos estilos de vida que em tal lugar existiam. O mesmo se procedeu no abstrato “sul”, lugar onde ela passou a residir após deixar a cidade natal: sua vida se tornou uma batalha em prol de satisfação de prazeres e de conquistas materiais, o que a levou a um surto e ao internamento numa clínica. Por isso que ela, um ser deslocado, à margem dos grupos com os quais se relacionava, não enxergava propósito em permanecer fora da clínica:

Miriam estranhava o fato de eu não sair dali o quanto antes; [...] ‘O que te atrai para continuares aqui?’, me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas preferi dizer que estava pensando numa viagem. (HATOUM, 2008, p. 144, aspas do autor).

Romper com uma cidade é sinônimo de romper com práticas e com relações cultivadas em tal lugar o que, por consequência, é romper com uma versão de si. O reconhecimento, por parte da narradora, de um fosso existente

entre ela e os outros torna esse ser ficcional deslocado de um grupo. Por se sentir desajustada, o isolamento físico poderia surgir a princípio como uma possibilidade, mas não a menos dolorosa, nem, na verdade, a efetivamente possível, visto que o homem é um ser de natureza social. Como, portanto, permanecer num lugar em que o estranhamento entre o eu e sua alteridade é tamanho?

O deslocamento torna-se, pois, a única saída ao indivíduo, que para se sedentarizar num lugar precisa se identificar com o que se cultiva em termos de práticas e costumes; ou seja, com o estilo de vida adotado pelos demais para, então, investir de significado a sua pertença numa comunidade e, assim, abrandar a sensação de isolamento impregnada na empiria da vida. Com relação à narradora, o sentimento de solidão foi propiciado pela ausência de identificação para com o estado do sul e para com Manaus, porém, depois do surto que tivera, é para casa da matriarca da família que ela regressa.

A retórica do não pertencimento sustentada faz fronteira com a retórica da casa como sendo o lugar contraposto à existência no sul. É na casa onde ainda prevalecem afetos. Com isso, ela sugere que não há mais lugar onde se asilar, que esse “eu”, sem contorno e agonizando, cansou de tentar estabelecer vínculos autênticos com o outro e que, em última instância, é na casa onde ela poderá recobrar a sua sanidade, porque lá ainda vive Emilie, quem mantinha a esperança de que os filhos e os netos regressassem, e quando o fizessem, encontrariam tudo como sempre fora, porque os dias de ausência, depois que todos debandaram, não eram dias de ausência: a casa e a matriarca viviam da presença dos filhos e dos netos que continuaram habitando-as em sonhos e recordações.

Nas páginas precedentes, vimos que personagens de *Relato de um certo Oriente* são ficcionalizados como sendo o acúmulo de experiências vividas. Eles demonstram que referenciais culturais de um território permanecem com os sujeitos, sendo revelados diariamente. Mas as disposições culturais também comunicam sobre esses indivíduos e sobre suas identidades: afetos e desafetos mantidos e ou desfeitos para com o território habitado operam tanto na construção quanto na desconstrução de uma geografia interna e também no estabelecimento de imagem e de autoimagem de si.

E a imagem da personagem Emilie demonstra que a experiência traumática do exílio vivenciada, além dividi-la entre o Líbano e Manaus, encontrou caminho para ser assimilada por outros personagens que com ela conviveram, porém não mais como trauma propriamente dito e sim como sintomas. Os sintomas, recuperados e recriados pela memória, demonstram como o convívio com quem sofreu uma grande perda, como é o exílio, gera novos traumas. É na convivência íntima em espaços micro e macro, como na casa e na cidade, que identidades e imagens de si são formadas e firmadas, pois são nas interações estabelecidas nesses lugares que o sujeito se constitui.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GIDDENS, Anthony. O eu: segurança ontológica e ansiedade existencial. In: *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HAESBAERT, Rogerio. Território e territorialização. In: *Des-territorialização e Identidade: A rede “gaúcha” no nordeste*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997. Disponível: <http://www.eduff.uff.br/ebooks/Des-territorializacao-e-identidade.pdf>. Acessado em 20/04/2020.

HALL, Stuart. Nascimento e Morte do Sujeito Moderno. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, v. 29, p. 103. Durham: Duke University Press, 2008.

Disponível: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103-128/20954>. Acessado em 03/04/2020.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, p. 07. São Paulo, 1993. Disponível: <http://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acessado em 05/05/2020.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Trad. Monique Augras. Revista Estudos Históricos, v. 5, p. 200. Rio de Janeiro, 1992. Disponível: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acessado em 15/05/2020.

RICOEUR, Paul. Identidade Pessoal e Identidade Narrativa. In: *O Si-Mesmo como Outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SAID, Edward. Reflexões Sobre o Exílio. In: *Reflexões Sobre o Exílio e Outros Ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em 10/06/2020.

Aceito em 13/10/2020.

O RETRATO E A REPRESENTAÇÃO GROTESCA, EM *RETRATO DE RAPAZ*, DE MÁRIO CLÁUDIO

PORTRAIT AND GROTESQUE REPRESENTATION IN MARIO CLAUDIO'S *RETRATO DE RAPAZ*

Joana Palha¹

RESUMO *Retrato de Rapaz* (2013) é uma obra fascinante, escrita por Mário Cláudio, onde se observa a relação tantas vezes conturbada como harmoniosa entre mestre e discípulo. A novela conta a história de Gian Giacomo, um aprendiz do célebre e renomado Leonardo da Vinci, que o artista acolhe no seu estúdio, rebatizando-o com o nome de Salai, nome deveras grotesco, que significa “pequeno diabo”, e o seu percurso com o génio da pintura ao longo dos seus anos de crescimento e amadurecimento. O tema do retrato literário, associado à representação grotesca, é a base do presente trabalho, onde vão ser apresentadas reflexões sobre o modo como a atmosfera macabra está presente nos diversos espaços e personagens da trama, influenciando a própria representação que o artista, Leonardo, quer fazer do seu jovem aprendiz, Giacomo.

PALAVRAS-CHAVE: Retrato; Grotesco; Representação; Mário Cláudio; *Retrato de Rapaz*.

ABSTRACT *Retrato de Rapaz* (2013) is a fascinating work, written by Mário Cláudio, which shows the often troubled and harmonious relationship between master and disciple. The novel tells the story of Gian Giacomo, an apprentice from the famous and renowned Leonardo da Vinci, whom the artist welcomes in his studio, renaming it with the name of Salai, a very grotesque name, which means "little devil", and his journey with the genius of painting throughout its years of growth and maturation. The theme of the literary portrait, associated with the grotesque representation, is the basis of this work, where reflections will be presented on how the macabre atmosphere is present in the different spaces and characters of the plot, influencing the very representation that the artist, Leonardo, wants to make his young apprentice, Giacomo.

KEYWORDS: Portrait; Grotesque; Representation; Mário Cláudio; *Retrato de Rapaz*.

¹Mestra em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas pela Universidade do Minho – Portugal. Doutoranda em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas na Universidade do Minho – Portugal. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0573-8082>. E-mail: joanapalha14@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Édouard Pommier dá uma definição de retrato com o sentido de traçar e desenhar, acrescentando que o traço funciona como o desenho para o contorno de qualquer coisa (POMMIER, 1998, p. 19), simplificando então o significado de *ritratto*. O retrato, numa perspectiva clássica e tradicional, é a imagem do homem no seu estado natural e procura encontrar a mais próxima semelhança com o real; em contrapartida, na era moderna a noção de “semelhança” começa a ser posta em causa e surge uma interrogação acerca da possibilidade do retrato como representação de uma identidade. Apesar da diferença epocal em que o conceito é definido, o retrato perdura até hoje, nas mais variadas artes, tais como a pintura, a escultura, a fotografia ou a literatura, como é o exemplo da obra presente de Mário Cláudio.

Os mestres renascentistas, ajudados pelos seus modelos, muitas vezes aprendizes ou mesmo a própria pessoa a ser retratada, geralmente de origem nobre, encetaram uma vaga de representações retratistas neste período da história da arte. Contudo nem todas as telas mostravam o dito belo, como é o caso dos desenhos de Leonardo da Vinci intitulados *Cabeças Grotescas*, onde figuram estranhas e bizarras representações fantasiosas. O aparecimento do grotesco na arte do Renascimento ficou a dever-se ao aparecimento, em escavações realizadas no século XIV, em Roma, de corredores e salões subterrâneos construídos na época em que o imperador Nero estava no poder, onde se notou a presença de imagens e estátuas com motivos bastante perturbantes.

O conceito de grotesco “é pela sua própria natureza ambivalente e de difícil definição” (MATEUS, 2008, p. 252). Numa análise etimológica, é de notar que o termo “grotesco” deriva do latim *grotto*, que tem o significado de gruta ou pequena caverna, o que clarifica muitos episódios em *Retrato de Um Rapaz*, pois muitos espaços são descritos como tenebrosos, como é o próprio caso do atelier

de Leonardo, local que é utilizado, na maioria das vezes, para a elaboração do retrato do jovem aprendiz Giacomo.

2 O APRENDIZ: MODELO RETRATISMO E MARGINAL CITADINO

Gian Giacomo, protagonista da novela *Retrato de Rapaz*, de Mário Cláudio, é um jovem expulso de casa pelo seu progenitor, encontrando abrigo na oficina do conceituado artista Leonardo da Vinci. O mestre fica, desde logo, deslumbrado com a beleza do rapaz, apesar do seu aspeto rústico e sujo, pois o pupilo é de origem humilde e simples, destacando os seus caracóis, o seu olhar e a sua “pele branquinha”. Leonardo acolhe Giacomo, recebendo-o e tratando-o com o melhor cuidado possível, fazendo o ritual do banho vezes sem conta, a fim de o retratar com a melhor elegância possível. Ao longo do texto, existem inúmeros episódios em que Leonardo dá instruções de pose a Giacomo e até o chega a mascarar, usando-o como modelo em várias representações, havendo mesmo situações em que substitui o modelo retratado pelo seu jovem aprendiz, nas inúmeras encomendas que recebe de ilustres figuras da época.

Dispensando a que viera para posar, e substituindo-a pelo aluno dilecto, o pintor convencia-se de que, muito mais do que ela, lhe proporcionava Salai a ínsita natureza da personagem, reflectida na pluralidade de sentidos que o mesmo sorriso assumia, ora irónico, ora compadecido, ora calculista, ora indolente, ora lúbrico, ora desafiador, ora pudico, ora pacífico. (CLÁUDIO, 2013, p. 66).

Foi numa dessas alturas que, um pouco de improviso, e um pouco de maneira programada, se encenou um quadro vivo que contava Salai como protagonista, e que resultava da encomenda que o representante diplomático, e promotor da recepção, fizera ao mestre florentino, descido às margens do Tibre. (CLÁUDIO, 2013, p. 91).

O desafio do retrato do jovem torna-se de tal modo uma obsessão para o artista, querendo este saber até o tamanho do órgão bombeador de sangue do

aprendiz, como se ao sabê-lo, a representação, embora aprisionada na tela, conseguisse, de alguma forma, ganhar vida e quase falar com quem a pudesse vir a contemplar. O desejo de Leonardo parece ser esse, pois engendra até o momento em que vai conseguir desvendar esse enigma, ajudado pela imagem grotesca da noite e do sonho, com o pensamento “Falta determinar agora de que tamanho será o coração que te palpita no peitinho, mas há tempo para isso, meu Anjo, uma noite destas, quando te apanhar nas profundas do sono.” (CLÁUDIO, 2013, p. 19).

A zoomorfização de Giacomo por Leonardo também está muito presente ao longo da novela, pois o mestre faz uma descrição bizarra das partes do corpo do aprendiz, quando o usa como modelo. a fim de realizar a encomenda de uma escultura equídea por parte do nobre Ludovico Sforza.

«Não te quero assim, assenta o joelho direito no chão, mantém o outro dobradinho, isso mesmo, como se estivesses sentado, e coloca-te de perfil, tal e qual!» E a traços rápidos de tinta foi esboçando o retrato do miúdo, mais preocupado com os caracóis que lhe revestiam o pescoço picado das pulgas, e no qual a lavagem não alcançara remover o sarro acumulado. (CLÁUDIO, 2013, p. 15).

Por mais de uma vez, e a meio da noite, quando a cabeçorra surgia alumiada pelo borralho da forja, e tal e qual como uma divindade afável, mas castigadora, eis que o Homem, emergindo do resto de um sonho bonito, ou de um horrendo pesadelo, se achegava aos tropeções ao catre onde o miúdo se encolhia num sono de tranquilidades. Abanando-o energicamente, obrigava-o a sair da sua rodilha de mantas, e como se ele mesmo não houvesse despertado ainda, ordenava o seguinte, «Finca-te nas patas posteriores, alça-te nas dianteiras, e upa!, arreganha-me essa dentuça!» O pequeno obedecia, hipnotizado por aquele olhar azulíssimo, e sacudindo a grenha de caracóis dourados, executava as suas piruetas diante do que o sustentava, e lhe concedia abrigo, e que não cessava de esculpir. (CLÁUDIO, 2013, p. 26-27).

A primeira marca grotesca em relação a Giacomo está presente logo no início da trama. O mestre, Leonardo, contudo, apesar do encantamento que

sente pelo aprendiz, vê-o também como uma criatura um tanto demoníaca, pois o jovem apresenta várias contradições; como já foi dito acima, é belo, mas carrega consigo a sua parte mais grosseira devido ao facto de ter sido criado no campo, uma espécie de sujidade metafórica que não desaparece, por mais que seja feita a tentativa de a retirar do seu corpo, o que vai influenciar mais tarde o seu crescimento tanto físico como em termos de carácter.

Leonardo pinta o rapaz em contraste com o aspeto grotesco do mesmo, mas ao não conseguir representar o jovem angelicamente, apelida o menino de Salai, epíteto que significa “pequeno diabo”, referindo-se a este, quase sempre, no quotidiano da relação de mestre e discípulo, de uma forma negativa, devido também a diversos comportamentos promíscuos levados a cabo por Giacomo, pois é “ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância” (CLÁUDIO, 2013, p. 20), apesar do amor puro e verdadeiro que lhe devota desde o primeiro dia em que os seus olhos pousaram no seu pupilo.

«Não vale a pena teimar, meu Menino, nunca mais tentarei espetar-te asas nas espáduas porque o que diz bem contigo, meu Mafarrico, é um bom par de corninhos, e passarás por isso a chamar-te Salai, (...) O banho a que o rapaz fora obrigado, e a que obedecera com uma praga entalada no gorgomilo, não operara o milagre de lhe remover o esterco das unhas. (CLÁUDIO, 2013, p. 15).

A metamorfose sofrida por Giacomo desde a infância até à adolescência é marcada por episódios inquietantes, onde está muito presente o motivo do vagabundo e do marginal, também grotesco. A vagabundagem, segundo Isabel Cristina Mateus (MATEUS, 2008, p. 332), enceta uma descoberta de universos estranhos, feitos tanto de penumbras como de sombras, associados a mundos ilusórios que se oferecem como espetáculo ao olhar do curioso e interessado espetador.

Isabel Cristina Mateus refere também que “a vagabundagem é uma forma de desagregação interior” (MATEUS, 2008, p. 333), o que se revela nas experiências do aprendiz, pois acontecem sempre na assombrosa noite de Milão, onde existe um “mundo marginal, sombrio, que a noite descobre ao seu olhar de boémio-vagabundo” (MATEUS, 2008, p. 330). O rapaz aventura-se, levando as experiências da puberdade ao extremo, associadas a uma característica que também o envolve, o seu carácter violento.

[...] lançava-se em escapadas nocturnas, repondo as aventuras que vivera pelos becos da Cidade, e oferecendo-se por um preço acrescido, decorrente da aura que o nimbava como querubim do pintor. Um ano inteiro passaria sobre os campanários de Milão, e atrás dele um outro, e outro mais. (...) e o miúdo convertia-se em adolescente. (CLÁUDIO, 2013, p. 34).

Mas à medida que ia crescendo deixavam de lhe conferir aqueles tratamentos impessoais, de «o rapaz», «o miúdo», «o catraio», «o ganapo», «o garoto», ou «o pimpolho», e chamavam-no pelo nome com que o mestre o rebaptizara, ou seja «Salai», que significava «diabinho», e em que se reconhecia a sua natureza de «ladrão» e «mentiroso», de «teimoso» e «glutão», conforme o amo o caracterizava. (CLÁUDIO, 2013, p. 37).

A rede de contactos em que o moço se ia insinuando, e que baixava até Roma, formava-se de mendigos errantes, a quem ladravam os cães, de estalajadeiros de porta aberta, atentos ao momento azado da borracheira dos hóspedes, e de madres de conventos, piedosas nos costumes, e esmeradas nos bilros, para desembocar na garotada da Cidade que via em Salai o acabado modelo do falcatrueiro. (CLÁUDIO, 2013, p. 45).

Em conformidade com a sua índole violenta, e tendendo como os que a possuem a afogar no excesso o infortúnio que lhe saltasse ao caminho, Salai trocou o repouso que Leonardo lhe aconselhava por uma incursão destemperada à noite florentina. (CLÁUDIO, 2013, p. 69-70).

O universo grotesco envolve cada vez mais Giacomo, sendo aqui a sua alcunha Salai muito adequada, pois a personagem encabeça um grupo de marginais que o narrador descreve como autênticos seres grotescos e deformados, ou seja, monstros, chegando mesmo a denominá-los como “elenco de aberrações”, o que remonta à ideia de que só é “bela uma coisa bem proporcionada” (ECO, 2004, p. 61). O retrato feito do bando é atrozmente pavoroso e exagerado, podendo ser definido como “um mundo de caricaturas humanas, deformadas pelo vício e pelo crime” (MATEUS, 2008, p. 339), deixando o leitor num dilema, pois tem tanto de cômico como de trágico, o que alude ao carácter humorístico do grotesco, sendo este um dos aspetos que também constituem este tema. Além deste bizarro grupo, mais tarde, Giacomo irá ser também o mentor de um grupo de crianças de rua, que aquando da sua decadência irão fazer do aprendiz alvo de chacota, transferindo para o aglomerado infantil as ideias e os princípios da marginalidade, atraindo-as para si e “enfeitando-as com os seus passes de ilusionismo, e industriando-as no furto dos incautos forasteiros, na chantagem e delação dos amores proibidos, e nas mais refinadas técnicas da batota ao jogo.” (CLÁUDIO, 2013, p. 95).

Congeminaria o ganapo assim um espetáculo horrendo, fruto da sua familiaridade com o submundo de Milão, lugar onde fervilhavam insólitas modalidades da espécie humana que apenas de longe a longe ascendiam à superfície. Eram anões desbocados na fala, e corcundas que se deleitavam com a própria nudez, escrofulosas velhas que enfeitavam a cabeleira com penas de ganso, e meninos macrocéfalos que entoavam lengalengas, babando-se entre os versos de cada estribilho. Semelhante trupe de monstros, pastoreada pelo orgulhoso catraio, munido de um bordão enorme, em cujo topo espetara a caveira de um bode, percorria a desoras as ruelas da Cidade, e ingressava na oficina entre chufas e gritos. (CLÁUDIO, 2013, p. 36).

Giacomo é o protagonista deste espetáculo horrendo, um diabo, segundo Umberto Eco (ECO, 2007, p. 179), que se apresenta de uma forma bela,

sentindo-se um príncipe entre as suas criaturas, devido à beleza indiscutível da sua figura. O belo do seu semblante contrasta com o feio da marginalização que leva a cabo, enfatizando-a sem limites, ajudando cada vez mais à sua reputação salustiana, podendo ser o protagonista considerado uma espécie de prodígio, considerando as palavras de Ieda Tucherman (TUCHERMAN, 2012, p. 100), quando declara que o monstro está no limite do humano. O sofrimento de Leonardo é referido, pois este comportamento marginal vai em contradição com o retrato que tanto se esforça por fazer do seu prezado e amado pupilo.

O aprendiz plantava-se no centro da oficina, circundando pela sinistra canalha que, quando não soprava gaitas estridentes, nem batia retumbantes tambores, colaborava com guinchos e gemidos no desconcerto geral. Despontando por fim de uma taça de mandrágoras, desnudava-se lentamente até ficar todo nu, e de cabeça erguida, a ostentar a maçã-de-adão probatória da sua maturidade. E à vista do contraste entre beleza tamanha, intocada pela imperfeição das formas, e a anormalidade das criaturas que emolduravam o mafarrico, e lhe rendiam preto, enchiam-se de lágrimas os olhos do pintor. (CLÁUDIO, 2013, p.36).

Os animais sucumbem também aos encantos do diabrete, nomeadamente os cães e a doninha, sendo os primeiros classificados como animais vadios que “encontrava no caminho” (CLÁUDIO, 2013, p. 22) e que percorrem a ruas da cidade, espelhando-se em Giacomo, sem este fazer mais do que simplesmente deitar-lhe o seu olhar, pois “o rosto seduz com maior segurança, mais subtilmente ainda do que as palavras” (COURTINE, HAROCHE, 1998, p. 7), o que basta para que caiam numa espécie de encantamento, provocando diversos estados de espírito. Os cães consideram o jovem um líder, contrapondo a reação intempestiva da doninha.

Trazia ao colo uma doninha encantadora, a qual a espaços ia alimentando com pedacinhos de biscoito que retirava da algibeira. E ou porque adivinhasse o bicho um desafio na mirada que o jovem lhe

dirigia, ou porque presentisse a animosidade com que o discípulo do génio encarara o que o transportara nos braços, luziram-lhe as pupilas numa fúria selvagem, e distenderam-lhe as garras na pulsão do ataque. Mas como o que o tomara por seu inimigo se achava demasiado longe, o animal cravou os dentes afiados na mão do próprio dono, o qual, soltando um berro de dor, o arremessou pelos ares. (CLÁUDIO, 2013, p. 70).

Giacomo, todavia, é acometido, por uma tomada de consciência em relação à degradação do seu próprio corpo, o que reforça a ideia de que “apenas quando é danificado ou quando adoece, o corpo se faz presente” (TUCHERMAN, 2012, p. 91). A vida marginal revestiu-se de acontecimentos em que reinava o prazer, mas também comportou o seu lado mais sombrio e grotesco no protagonista da novela de Cláudio, pois, embora, lhe desse uma satisfação momentânea, vinha também acompanhada de consequências irreparáveis, como o caso dos “habituais rebuçados de anis que declarava coadjuvantes da inspiração, mas que lhe apodreciam os dentes.” (CLÁUDIO, 2013, p. 68). O jovem aprendiz entra numa espiral de desespero e de desassossego, devido à constatação de que o seu corpo já não comporta a beleza de outrora, facto que dificulta a tarefa de Leonardo de fazer o seu retrato e, posto isto, empreende uma busca para conseguir um substituto para o mestre, numa atitude de esforço aliada à frustração.

Salai obrigava-se a memorizar os traços do rosto em que se reconhecia. E inquietava-se com os sinais de degradação da formosura que o assistira, transformando-se-lhe o espelho de que se servia num daqueles a que chamavam «de fogo», (...) (CLÁUDIO, 2013, p. 48).

Parecia-lhe isto castigo adequado à devastação que atraíra para si, mediante o descomando dos desejos, a indisciplina dos costumes, e os excessos de toda a ordem em que incorrera. Saía então à cata de quaisquer outros, mais jovens, e mais aptos a iluminar a oficina com o esplendor que outrora irradiara. Mas considerava sempre os encantos dos que com se cruzavam muito abaixo das perfeições com que o Criador o distinguira, (...) (CLÁUDIO, 2013, p. 48-49).

Na verdade, porém o que se recusava a abandonar nessas buscas, empreendidas entre resignação e desespero, era o estatuto que ocupava na alma do homem que o recolhera, e que uma recente juventude, triunfante de súbito, e oferecida a cedências inúmeras, ameaçava abalar. (CLÁUDIO, 2013, p. 49).

A metamorfose sofrida pelo corpo do rapaz manifestara-se desde logo, e ainda na fase de Milão, ao nível dos quadris, e aí onde surgem os primeiros sinais da degenerescência, ou da maturação, imposta pelo decurso do tempo. Já por essa altura se lhe declarara, iria ele nos seus vinte e cinco anos, a acumulação de matéria adiposa sobre a zona dos rins, e a conseqüente dificuldade de se dobrar pela cintura. (CLÁUDIO, 2013, p. 126).

O assombroso carácter de Giacomo manifesta-se, ainda por influência da vida de vagabundo, mas sobretudo por “carregar no corpo o signo do grotesco” (TUCHERMAN, 2012, p. 136), quase sem se aperceber deste traço, muitas vezes referido pelo seu mestre. Aquando da realização do seu trabalho no atelier de Leonardo, Giacomo revela o Salai encoberto, revestindo as suas criações de pormenores bizarros e obscenos, pois o aprendiz era “mediocrementemente dotado” e “onde quer que pusesse as manámulas acabava por deixar de facto a sua marca, não apenas probatória do magro talento que possuía, mas também do negrume da alma que nele morava” (CLÁUDIO, 2013, p. 49). O trabalho grotesco do diabrete também é notado, mais uma vez por Leonardo, nas páginas dos seus códices, o que demonstra a necessidade de libertação de Giacomo do lado obscuro da sua alma, servindo-se dos escritos do mestre para o exorcizar.

A cada passo, e pelo meio das páginas dos seus códices, topava o Homem com torpes ilustrações, inspiradas no corpo humano, e não raro reproduzindo um desnudo escanzelado, e provido de escamosas asas como um Satanás, a entremostrarem a transparência de uma túnica de cambraia, ou inclusive sem o menor rebuço, um enorme chanfralho em riste, e capaz de ruborizar o mais devasso. (CLÁUDIO, 2013, p. 50-51).

A oposição entre o belo e o feio é muito realçada na obra de Mário Cláudio e coexiste na personagem de Giacomo de um modo quase sobrenatural, pois leva à interrogação de como dois motivos tão distantes se podem encaixar de uma maneira tão profunda dentro de um ser humano, ainda para mais tão jovem. *Retrato de Rapaz* é uma novela em que “a visão grotesca instaura uma confusão ou ambivalência fundamental, entre a realidade e o imaginário, entre o sério e o humorístico, ao mesmo tempo que dissolve e subverte as categorias estéticas do belo e do feio.” (MATEUS, 2008, p. 258).

A personagem principal, Giacomo, apresenta uma grande complexidade, sendo que o jovem tem duas naturezas, a boa (Giacomo) e a mais obscura (Salai). O belo e o feio, o aprendiz e o vagabundo, e o anjo e o diabo/monstro entrecruzam-se de tal maneira que quase levam o protagonista à loucura. A humanidade e a animalidade são dois conceitos muito ténues, que levam a um estudo teratológico deveras interessante.

3 FIGURAÇÃO GROTESCA DE PERSONAGENS E ESPAÇOS

Mário Cláudio circunda Giacomo, o protagonista de *Retrato de Rapaz*, de várias personagens, masculinas e femininas, atribuindo-lhes traços retratísticos sombrios, repletos de alguma fealdade, havendo contudo algumas em que o tema do feio não está tão presente, em contraste com a beleza irrefutável do aprendiz, antes do começo da sua degradação, e que o influenciam nos caminhos, tanto duvidosos como mais luminosos, que escolhe percorrer ao longo de toda a novela. O mestre Leonardo, devido ao seu estatuto de artista célebre, respeitado por todos, em especial pelas classes sociais mais elevadas, tem um vasto leque de amigos e conhecidos.

Giacomo Andrea, irónica coincidência, pois carrega o mesmo nome próprio do jovem aprendiz, é a primeira personagem com quem o leitor trava conhecimento e a primeira figura a ser descrita pelo narrador, destacando a sua

fisionomia já decadente, devido ao avançar da idade, apresentando a marca grotesca do “sorriso que se lhe descerrava na boca sem dentes.” (CLÁUDIO, 2013, p. 30). A velhice choca com a juventude, funcionando como um oráculo para Giacomo, o aprendiz, começando pela questão homónima e acabando na consciência de que todo o ser humano está condenado ao envelhecimento, e suscita um acordar em Andrea, evocando na sua memória os seus tempos de mocidade, o que o faz demorar-se na contemplação do jovem rapaz.

O mestre estacou, inclinou-se devagar, e proferiu um sonoro «bom-dia» diante da esquelética figura com que se haviam cruzado ambos. Erguendo os olhos, o rapaz deu com o rosto de um velho calvo, sulcado de rugas, e de queixo em bico. «Bom-dia, Giacomo Andrea», repetiria o amo como que temendo que o outro não tivesse ouvido o cumprimento. Mas era sobre o miúdo que se pousava, entretanto, a atenção do desconhecido, subitamente desperto, enquanto a língua espessa lhe transitava pelo sumido lábio inferior, de cá para lá, e de lá para cá. (CLÁUDIO, 2013, p. 29).

O mestre, mais adiante na novela, é surpreendido pelo aparecimento de uma figura familiar, a sua mãe, Catarina, personagem que também vai estabelecer uma relação próxima, embora conturbada, com o aprendiz. As feições da mãe de Leonardo são realçadas através de traços que a envolvem numa espécie de nevoeiro e associadas a motivos picarescos, como o caso do seu cabelo onde se solta “uma trança na nuca, deslizando-lhe depois pela espádua, sinuosa como uma serpente, e detendo-se à altura do seio.” (CLÁUDIO, 2013, p. 33). A figura feminina de Catarina ilumina a vida de Leonardo e de Giacomo, pois é profundamente amada por ambos, mas também é acompanhada de um retrato obscuro, comportando estas imagens de ternura e temor ao longo do seu curto tempo na trama, pois é levada pela morte, só se revelando depois em sonhos com motivos bizarros.

Numa manhã de Verão, regressando à oficina de uma volta pela feira, e sempre com o pimpolho no encaço, o Homem toparia com um vulto que ao primeiro relance se sentiu incapaz de reconhecer. Muito menos do que uma pessoa, e pouco mais do que uma sombra, ali estava, amochando à luz que investia por um postigo alto, a dar de comer às pombas que à sua frente cirandavam. Mas o mestre acabaria por adivinhar Catarina, sua mãe, no enredo de panos de luto, não porque lograsse descortinar-lhe as feições, mas por identificar a mão que ia estendendo às aves as migalhinhas de pão. (CLÁUDIO, 2013, p. 32).

Quatro dias passados sobre o regresso a Florença, um sonho visitaria este na noite seguinte à chegada à nova oficina. Entrava ele, Giacomo Caprotti, a quem o pintor pusera o nome de «Salai», vagaroso como um sonâmbulo, pela Igreja de Santa Croce adentro, chamado pelo imenso clarão que aí se abria. Encaminhava-se para o altar-mor, e eis que nos degraus do ambão se sentava uma volumosa mulher, mas de rosto suavíssimo, e de pele como que feita de leite e farinha, a sorrir com brandura apesar da imponência dos mantos em que se envolvia, cintilantes de azul minério e verde-marinho. E sobre ela pairava um grande milhano, de asas distendidas, e desdobrando em leque a cauda, na suspeita de um augúrio do destino que nunca se formulava. Aproximando-se aos poucos, o olhar do rapaz, habituado enfim a tamanha refulgência, ia distinguindo na aparição as feições de Catarina, a sustentar uma enorme sêmea na mão esquerda, e a empunhar na direita um tosco facalhão. (CLÁUDIO, 2013, p. 60-61).

A personagem enigmática de Zoroastro tem também influência no nosso protagonista, Giacomo, estando revestido de marcas grotescas como a marginalidade e as artes misteriosas e sombrias a que se dedica, bem como alguma animalidade metafórica. Zoroastro, de nome verdadeiro Tommaso Giovanni Massini, é um dos aprendizes de Leonardo, que devido à sua falta de talento para os trabalhos artísticos, se envolve no mundo vagabundo da cidade de Milão.

Tommaso Giovanni Massini, o qual, e por efeito do seu pendor para a mirabolância, merecia o apodo de «Zoroastro». Dado às artes obscuras, fazia-se seguir aonde quer que andasse pela sua comitiva de répteis de variada descrição, na qual figurava uma serpente de quatro patas. (...). Os trabalhos a que Zoroastro se dedicava, reclamantes de substância de acesso pouco fácil, predispunham-no a recorrer às manigâncias do valdevinos, apegando-se a ele, a fim de

obter o precioso lápis-lazúli de que ia abastecendo os seus fregueses, obcecados por secretas decocções de que emergiam maravilhas inquietantes, ou até mesmo diabólicas. (...) E o encanto do pupilo predilecto de Leonardo ditava a mansidão com que Zoroastro satisfazia as exigências, e os caprichos, daquele que sabia de fio a pavio a cartilha de instrumentalização do semelhante, e de quem Milão inteira falava como de um demónio astuciosíssimo, a cujas trapaças ninguém na verdade resistia. (CLÁUDIO, 2013, p. 47-48).

A duquesa de Mântua, voltando uma vez mais às ligações e conhecimentos de Leonardo, é retratada por Mário Cláudio de um modo fantasmagórico, como uma brisa que se passeia pela sua própria casa, sendo este episódio assinalado de forma grotesca com a referência temporal da noite. Facto curioso, pois tal como Catarina, a mãe do artista, a duquesa também fascina Giacomo, o que revela que o feminino tem uma presença bastante acentuada no crescimento agitado do protagonista.

O minúsculo vulto feminino que descortinaram no outro extremo do corredor, e que evanescentemente caminhava ao encontro de ambos, chegados na véspera à noite, e muito tarde, a Mântua, tocou-os com um pasmo que não dispensava a complacência. Na imensidão do seu palácio aquela mulher, deslocando-se como que ao sabor de um sopro de zéfiro que lhe enfunasse a túnica de cambraia, exprimia pelo donaire dos movimentos o ardente desejo de viver uma ocasião assim. (CLÁUDIO, 2013, p. 63).

O aprendiz vai ser confrontado com a existência de um rival, Francesco Melzi, uma personagem com quem Giacomo se cruza noutra parte da novela, pois é o dono do animal, a doninha em quem o jovem desperta aquele impulso violento já referido anteriormente. A convivência entre o protagonista e Melzi não é pacífica, descrevendo-o Giacomo como “uma ratazana de esgoto”, chegando mesmo a haver um confronto físico entre os dois, o que vai culminar numa recaída do jovem de novo para a marginalidade. Giacomo reconhece o homem pois apresenta o traço de “contrair de quando em quando o lábio superior” (CLÁUDIO, 2013, p. 81). Melzi é contratado por Leonardo para

trabalhar com o mestre, entre outras coisas, nas suas experiências anatómicas, resumindo-se estas à dissecação de cadáveres, descrito este ofício no texto de modo muito profissional, contudo assumindo esta descrição contornos extraordinariamente macabros.

E o grande artista, em cuja existência Melzi ingressava, devotava-se então, e com obsessiva gana, a dissecar os cadáveres que o Hospital de Santa Maria Nuova lhe fornecia. Gastar-se-iam nisto os primeiros meses do trato do aristocrata com o pintor, febrilmente activos nos subterrâneos a que os corpos iam descendo, e alumados por uma teoria de velas que conferia ao vermelho do sangue, e ao verde da bÍlis, as suas mais ricas tonalidades. (CLÁUDIO, 2013, p. 83).

Antonio de Beatis, capelão e secretário do cardeal Luís d’Aragón, além do seu pequeno retrato, vai ter uma importância na trama de *Retrato de Rapaz*, pois vai ser a ponte entre Leonardo e Giacomo ao ser o portador da misteriosa caixa com a qual o génio vai apresentar o pupilo, aquando da separação dos dois. Beatis ganha logo a simpatia do artista, devido à sua natureza ávida de conhecimento e aos seus interesses mais obscuros.

Uma natureza assim, desbordante de ideias e emoções, adequava-se na perfeição ao plano que o mestre trazia em mente. E à tendência do sujeito para a vanglória somava-se o fascínio que nele desencadeava a percepção dos temas especialmente macabros, a começar pela narrativa da dissecação dos mais de trinta corpos, levada a cabo pelo pintor com requintes excitantes dos cinco sentidos. (CLÁUDIO, 2013, p. 112).

A enigmática caixa que o mestre oferece ao seu discípulo está revestida de um significado oculto, tanto na sua descrição pois “tratava-se de uma circunferência formada por três víboras, embalsamadas pelo sábio, e entretecidas de tão artificiosa maneira que configuravam um único ser rastejante, mas tricéfalo, com número igual de pares de carbúnculos, cravejados

nas órbitas” (CLÁUDIO, 2013, p. 113), como no dia em que chegou ao seu destinatário “na Sexta-feira Santa de mil quinhentos e dezoito” (CLÁUDIO, 2013, p. 113). Ao abrir a caixa, Giacomo depara-se com três entidades, as Três Graças, que o vão seduzir com a sua suposta beleza e os seus outros artifícios ludibriadores, tomando estas o papel e o motivo mais grotesco em relação às personagens em toda a novela de Mário Cláudio, o motivo das bruxas. Em *Retrato de Rapaz*, tal como em toda a literatura que aborda este motivo, o retrato sinistro das criaturas é concretizado através de descrições fantásticas, recheadas de carácter macabro.

No círculo do espelho convexo, suspenso na parede por detrás do pintor, reflectia-se o mesmíssimo trio de raparigas, cingidas pela cadeia invisível que as transformava numa criatura una, mas nesse momento diademadas, não pelo enredo das víboras, mas por um toucado de heras que se lhes apegassem aos cabelos, aquando da travessia de uma paisagem de ruínas. (CLÁUDIO, 2013, p. 115).

Designou assim a que vestia de seda azul, exibindo na destra uma rosa de muitos espinhos, «Esta é Claudine.» E continuou, «Esta chama-se Sarasine», referindo-se à que envergava uma túnica de veludo negro, sustentando entre os dedos um dado de jogar. «E aqui tens Alexandrine», rematou o sábio as apresentações, fazendo avançar a que, trajando de cetim vermelho, empunhava um simples ramo de murta. (CLÁUDIO, 2013, p. 116).

O motivo das bruxas, através das entidades das Três Graças, tem ainda mais uma abordagem, focando-se na questão da sua falsa beleza, que é necessária para envolver a vítima na sua teia enganosa, tendo “a capacidade de se transformar em criaturas de formas sedutoras, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelavam a sua fealdade interior” (ECO, 2007, p. 212). A verdadeira natureza das três criaturas é revelada quando Giacomo se consegue se soltar dos seus encantamentos e estas vão habitar uma cabana na floresta, deteriorando-se o seu corpo, ao longo da passagem dos anos.

As Três Graças abandonariam o Castelo, indo ocupar uma choupana na floresta, (...) Com o correr dos anos porém foi-se o terceto deteriorando na aparência, e assim, se Claudine, sempre escanzelada, crescera em nariz e queixo, e até ao ponto de tocarem estes entre si, Alexandrine adquirira uma testa imensa, e alombada, sobre a qual recedia a rala cabeleira, o que apenas se mostrava compensado pelo bigode que não cessava de lhe medrar. E quanto a Sarasine, desbordando em contínuo no volume das ancas, entrava ela em concorrência com as portadoras da armação das saias, chamada «guarda-infante», que por então principiava a estar em moda na corte de Espanha. (CLÁUDIO, 2013, p. 135-136).

A morte lenta de Leonardo também vai ser retratada por Mário Cláudio, não nos poupando o autor do detalhe do cadáver que fede. O artista moribundo vai ser alvo de uma representação quase fúnebre e pormenorizada, entrando o seu corpo em decomposição já em vida, afirmando o narrador que “um nevoeiro pairava nos olhos do génio, igual ao que torna irresistível de compaixão a mirada dos cães moribundos” (CLÁUDIO, 2013, p. 128), e referindo “a palidez das faces”, afetando emocionalmente o seu discípulo, depois de este se ter libertado do feitiço das Três Graças.

A partir dessa altura deu em reparar no corpo do mestre, ali imóvel, mas que ultimamente se lhe tornara menos nítido, em consequência do turbilhão em que o rapaz se envolvera. O pintor transformava-se num cadáver desconexo, mercê dos agentes naturais, o calor das colinas toscanas, o frio do Vale do Loire, e a humidade lacustre que ressumava dos subterrâneos de Milão. E colara-se-lhe ao rosto uma máscara que só não era a do azedume da decrepitude porque a amenizava a curiosidade do sábio, o que fazia com que o brilho do olhar apenas vagarosamente se despedisse dele. (CLÁUDIO, 2013, p. 123).

O atelier de Leonardo aparece logo nas primeiras páginas da novela descrito como um lugar sombrio, onde paira uma atmosfera macabra, devido à decoração incomum, onde se encontram materiais e instrumentos necessários

para o trabalho do artista, envoltos numa “penumbra”, sendo chamado de “tenebrosa oficina”.

[...] frascos de líquido de variegadas cores, o cadáver do morcego, pregado numa placa de madeira, de membranas e patas escancaradas, e as rodas de ferro que giravam sem parança, abastecendo de água uma conduta que logo a escoava para uma cubazinha. (CLÁUDIO, 2013, p. 15).

A infância do mestre, continuando ainda com Leonardo, é também referida ao longo de *Retrato de Rapaz*, através de memórias que o génio vai recordando. A humilde habitação é apresentada a Giacomo, no momento da história em que mestre e discípulo estão em viagem para Florença, devido a mais uma encomenda de um nobre a Leonardo, e passam por Vinci, a terra natal do pintor. A casa e a propriedade agrícola estão completamente abandonadas, não de seres humanos, mas a nível de falta de cuidado, tendo como inquilinos alguns miseráveis, bem como a presença de gatos, duas marcas muito associadas à representação grotesca, simbolizando, entre outras coisas, a imundície.

Partiram assim para as colinas que tinham enquadrado a infância do pintor, e rumaram à casa onde este viera ao mundo, meio derruída então, e infestada por uma gentalha ociosa que deixara cair no maior dos abandonos vinhedos e olivais, outrora integrantes da propriedade, e que se alimentava dos frutos que o chão espontaneamente produzia, devorados crus, ou secos à solheira, a fim de evitar qualquer esforço agrícola. (...) os gatos que pelas cercanias cirandavam pareciam, de escanzelados que eram, sujeitos a repentinamente esticar de completa inanição. (CLÁUDIO, 2013, p. 57).

As casas de Giuliano Lorenzo de Médici e do embaixador português Dom Miguel da Silva, são os lugares em que o tema do retrato mais se destaca, estando abarrotados de representações sinistras e obscenas, nas quais se

encontra sempre o protagonista, Giacomo, encarnando na perfeição a sua alcunha de Salai, bem como o seu mestre, Leonardo, pois são ambientes que habitualmente frequenta. A atmosfera é sempre de fausto e o tema do grotesco é bastante acentuado nestes espaços, pois os episódios aqui decorridos percorrem toda a atmosfera, sem dúvida dionisíaca.

Seguia depois, e ao clarão dos archotes, uma leva de pecadores indultados na Quaresma, a cumprir um roteiro das ruínas do império fundado pelos filhos da loba, e detendo-se num qualquer lugar de mármore, um templo, um cemitério, ou umas termas. Entoavam em coro sinistra ladainhas, guiados por uma feiticeira de pele alvíssima, e conhecedora da gramática dos velhos augúrios, a qual, uma vez concluído o rito, completamente se desnudava para se flagelar. (CLÁUDIO, 2013, p. 90).

Pouco depois, e tendo atravessado pátios de heras, e contornados espelhos de água gelada, entraria Leonardo numa câmara de penumbra, do fundo da qual se divisava um altar juncado de lucernas acesas. Uma colcha vermelha suspendia-se por detrás da ara de travertino onde três pombos estrebuchavam ainda, a gotejar o sangue de uma recente imolação. Meio diluído na treva, e rindo como quem se prestasse a liturgia em que não depunha a menor das convicções, Dom Miguel da Silva ia limpando as rendas de uma toalha o curto punhal com que procedera ao sacrifício. (...) Dos longes da catacumba foi avançando até à luz uma figura que o pintor demoraria a identificar, mas que concluiria corresponder ao eterno discípulo. Toucado por uma peruca loura, desse louro de urina que caracterizava as putas do Trastevere, e de beiços pintados a um roxo de Semana Santa, ali se plantava o seu Salai, metamorfoseado em velho, e nu por baixo da camisa transparente. (CLÁUDIO, 2013, p. 92).

A cidade de Florença possui, igualmente, nomeadamente quando o dia encerra, um ar cavernoso onde está implícita uma atmosfera sombria, não só devido à memória de factos históricos, mas permitindo também um devaneio nos seus muitos recantos. Ao mesmo tempo que usa o símbolo romântico da lua, o narrador é, além disso, tétrico, apontando “a ossuda máscara de um Savonarola vociferante e castigador, idêntica à de um cadáver meio

descomposto, e exumado em aroma de santidade” que “pairava sobre Florença nas noites em que lua nenhuma se reflectia no rio.” (CLÁUDIO, 2013, p. 73).

O retrato literário não está só configurado à representação dos traços físicos ou psicológicos do ser humano, pois também se introduz na descrição de objetos artísticos, a chamada ecfraza, e de espaços inseridos em diferentes textos literários. *Retrato de Rapaz* expõe uma representação grotesca dos mais variados espaços físicos e de diversas personagens que vão sendo apresentados à medida que se vai formando a relação de mestre e aprendiz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação grotesca e o tema do retrato literário intrinca-se, pois qualquer representação é dotada de descrições, quer expondo a beleza ou a fealdade. Mário Cláudio, com o seu *Retrato de Rapaz*, torna esta relação bastante interessante, ajudado por um dos mais ilustres artistas de todos os séculos, Leonardo da Vinci, engrandecendo e dando destaque aos conceitos de grotesco e retrato.

Isabel Cristina Mateus (MATEUS, 2008, p. 254) nota que “em todos os tempos e em todos os lugares, o grotesco deu sempre forma visível aos medos e angústias do homem, configurando-se desse modo como um meio lúdico de exorcização dos fantasmas interiores, um gesto simultaneamente criador/destruidor”, o que vai em conformidade com este trabalho, pois muitas das reflexões apresentadas, associadas a excertos da novela de Mário Cláudio, demonstram que a representação macabra, ainda que escondida pelo motivo da noite e sendo privada, opera um escape do ser humano ao dever, ainda que por vezes, essa evasão se transforme em algo marginal e nocivo ao próprio indivíduo.

Mário Cláudio alia, na novela *Retrato de Rapaz*, entre outros, dois temas, não sendo muitas vezes aproximados, devido à sua estranheza e ao mal-estar

que provocam, mais no caso do grotesco do que no caso do retrato, de forma muito própria, não descurando a sua natureza mais perturbadora, mas dotando-os de um maravilhoso fascínio, com a sua inigualável mestria.

REFERÊNCIAS

- CLÁUDIO, Mário. *Retrato de Rapaz*. Alfragide: Publicações D. Quixote, 2013.
- COURTINE, Jean Jacques & HAROCHE, Claudine. *História do Rosto*. Trad. Ana Moura. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1998
- ECO, Umberto. *História do Feio*. Trad. António Maia da Rocha. Algés: DIFEL, 2007.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. António Maia da Rocha. Algés: DIFEL, 2004.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto. «Kodakização» e Despolarização do Real para uma Poética do Grotesco na obra de Fialho de Almeida. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Gallimard, 1998.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega, Lda, 2012.

Recebido em 31/01/2020.

Aceito em 04/11/2020.

ESPAÇO-CORPO E HETEROTOPIA DESVIANTE EM *O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO*, DE VALTER HUGO MÃE

SPACE-BODY AND DEVIANT HETEROTOPIA IN *O REMORSO DE BALTAZAR
SERAPIÃO*, BY VALTER HUGO MÃE

Silvana Pantoja dos Santos¹

RESUMO: Neste trabalho propomos analisar o modo como o narrador-personagem de *O remorso de Baltazar Serapião*, de Valter Hugo Mãe, resente a sua condição social e daqueles que pertencem ao seu convívio. Para tanto, daremos relevância ao espaço-corpo, aos espaços de vivência – a casa do protagonista, a do proprietário da terra e a mata, com ênfase na heterotopia de Foucault (2003), sendo esta caracterizada pela confrontação social, muitas vezes subvertendo ou transgredindo os lugares da ordem.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; corpo; heterotopia; Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT: We propound in this work to analyze how the first-person narrator from *O remorso de baltazar serapião*, by Valter Hugo Mãe, resents his social condition and of those around him. Therefore, we will give relevance to space-body, to social spaces – the woods and the homes of both protagonist and land owner – emphasizing Foucault's (2003) heterotopia, characterized by social confrontation, many times subverting or transgressing order places.

KEYWORDS: Space; body; heterotopia; Valter Hugo Mãe.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Brasil. Professora da Universidade Estadual do Maranhão – Brasil e da Universidade Estadual do Piauí – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1107-1336>. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Um animal (qualquer)
Se alça a pata espessa
Sobre o mundo
atormenta.

Luís Neto Jorge

*O remorso de baltazar serapião*², do escritor português Valter Hugo Mãe, arranca de nós as certezas sobre a compreensão do que seja humano, no sentido visceral da palavra. Ao tempo em que comove, instiga-nos a pensar sobre a condição e conseqüente degradação humana em meio a um quadro social marcado pelas relações de poder e miséria. Essa obra chega no Brasil em 2010, no entanto foi a partir da participação do autor na Festa Literária Internacional de Parati – FLIP, de 2011, que os estudos em torno de sua produção literária passaram a se intensificar em terras brasileiras. Hugo Mãe é autor de poemas, romances e narrativas infantis, além de ser artista plástico e cantor. Com essa obra, Hugo Mãe ganha, em 2007, o Prêmio Literário José Saramago.

Neste estudo, interessa-nos analisar o modo como o narrador-personagem de *O remorso de baltazar serapião* resente, por meio do espaço-corpo, a sua condição social e daqueles que pertencem ao seu meio. Para tanto, tomamos por base três espaços delimitados na narrativa: a casa do narrador, a da família de Baltazar e a mata, sendo esta heteróclita, lugar segregado da conjuntura social, uma terceira margem posicionada em uma zona de devir, que possibilita ser pensada na perspectiva da *heterotopia desviante*, de Foucault (2003). Para o filósofo, toda cultura é perpassada por heterotopias, sendo essas

²Os registros dos nomes próprios com iniciais minúsculas no título e em citações, bem como após pontuações foram mantidos de acordo com a grafia do texto original.

configuradas como lugares fora do lugar, com funções delimitadas pela sociedade.

As *heterotopias desviantes* envolvem lugares à margem, segregados do convívio social, que comportam aqueles que se desviam da norma imposta socialmente. Assim, propomos uma leitura dos espaços de *O remorso de Baltazar Serapião* a partir de uma perspectiva para além do carácter meramente físico. A narrativa envolve também o espaço social por meio da simbologia que emana da sutileza do discurso do protagonista.

Segundo Holnik (2004), a proximidade territorial de pessoas de segmentos sociais diferente, ou a mistura entre elas, apresenta aos poderosos o risco permanente de contaminação e da desordem. Os espaços da obra em questão são demarcados por uma ordem estabelecida pelo poder, tendo como consequência a anulação do Outro e sua inevitável animalização. Assim, a obra desnuda o cotidiano de uma parcela invisível da sociedade, vitimada pela sua condição social, cuja segregação espacial impulsiona a decrescente dicotomia: proprietário/agregado, patrão/empregado, senhor/escravo.

Em *O remorso de Baltazar Serapião* o autor adota uma sintaxe inovadora, fora dos padrões normativos, cujo estilo rompe com a técnica de narrar tradicional. Os vários discursos da narrativa se interpenetram, desconcertando-nos diante da falta de limite entre a voz do narrador e dos personagens. Na obra, coexiste uma linguagem que anula o uso das iniciais maiúsculas e de alguns sinais de pontuação, cuja ausência dá ao texto um fluxo, que se coaduna com o ritmo frenético e denso das conjecturas do narrador.

A história é contada por Baltazar, o primogênito da família Serapião, o qual narra tragicamente o destino de sua família, vitimada pela segregação e descaso social. A narrativa é entrecortada por dois espaços ambivalentes: a casa grande, que se assemelha aos castelos medievais, do proprietário da terra, de onde emerge o poder de Dom Afonso Castro, um vassalo do rei; a casa de Afonso,

pai de Baltazar, que ironicamente carrega o mesmo nome do poderoso, um compartimento apertado, inóspito, atravessada pela pobreza extrema e condições degradantes.

Embora as duas famílias dividam o mesmo território os espaços são segregados, de modo que as ocupações geográficas das casas são portadoras de cargas simbólicas pelas posições de alto (do proprietário da terra) e baixo (do pai de Baltazar). Segundo Borges Filho (2007) as coordenadas espaciais são disposições que dizem muito sobre o sentido que revelam. Em *O remorso de Baltazar Serapião* a verticalidade: alto/baixo remete à relação dominador/dominado, respectivamente. Além desses espaços ambivalentes, surge a mata, espaço segregador, ao mesmo tempo de refúgio definitivo para o que restou da família Serapião que vai remeter à prospectividade: perto/longe.

A família de Baltazar Serapião adquiriu a alcunha de “Os Sargas”, condição que os nivela à vaca Sarga, único bem dos Serapião. Suas vozes ficam abaixo do mugido da vaca: “nós éramos os sargas. [...] nada éramos os serapião, nome da família, e já nos desimportávamos com isso. dizia o meu pai, o povo simplifica tudo e a nós veem-nos com a vaca e lembram-se dela” (HUGO MÃE, 2011, p. 12).

Os Serapião são invisíveis aos olhos da sociedade, inclusive perante os que pertencem ao mesmo nível social que eles, posto que disseminam a ideia de que os filhos de Afonso seriam fruto do cruzamento entre homem e vaca. A crendice reveste-se em maldição, passando a família a ser ignorada e rechaçada por todos. Em decorrência desse imaginário e das constantes humilhações, Baltazar incorpora sensações semelhantes às dos animais: “[...] e, assim que Dom Afonso derramou um alguidar de água sobre as nossas cabeças, partimos, rabo entre as pernas, os olhos baixos à passagem da cornadura, os cascos a baterem no chão pesados e sem caminhos” (HUGO MÃE, 2011, p. 52). Dessa forma, a subalternização encontra-se entranhada nas relações de poder, bem

como no cotidiano do narrador, de modo que ele não chega a ter consciência do processo de animalização o qual, gradativamente, afeta-o.

2 AS CASAS: CAMPOS DE FORÇAS QUE SE BIFURCAM

Segundo DaMatta (1997), a casa não designa apenas um espaço geográfico, constitui-se uma esfera de ação social, dotada de positividade e de dominação institucionalizada. Assim, nela imprimem-se hierarquias em torno de quem manda, com “graus variados e extremos da condição humana”. (DAMATTA,1997, p. 15)

A casa de Dom Afonso assemelha-se às do poderio feudal, com seu séquito de criados e criadas, de onde parte o comando e a ordem. A casa é demarcada pelo autoritarismo, intolerância e impunidade de seu senhor. As constantes humilhações sofridas pela família Serapião decorrem da vontade desse senhor. De seus caprichos resulta a apropriação dos corpos de Brunilde, irmã de Baltazar, e Ermesinda, sua mulher. A sala da casa grande acentua-se ao longo da narrativa, posto que é o lugar escolhido por Dom Afonso para violentar as mulheres da família Serapião, embora tais cenas sejam veladas, apenas sugeridas pelas atitudes de Dom Afonso e silenciamento das mulheres.

Segundo Bourdieu (2001), as dominações simbólicas decorrem de um campo de forças imposto aos sujeitos sociais e funciona como elemento de poder para legitimar a ordem no espaço social. Assim, tais dominações se estruturam em torno de forças que se concentram naqueles que detêm o poder econômico, social e simbólico, disseminadas em instituições, inclusive familiar, produzidas e reproduzidas continuamente.

Da casa de Dom Afonso proliferam as práticas de violência e abuso de poder. O grande senhor se beneficia da condição de dependência econômica dos Serapião para impor-lhes subserviência. Diz Baltazar: “a pobreza é a dívida para

o nosso senhor” (HUGO MÃE, 2011, p. 67). De forma mais perversa, Dom Afonso impõe a Baltazar a negação da própria esposa. Diz Dom Afonso:

[...] agora vai e morre, por favor, e avisa a tua mulher que a quero cedo como sempre, a entrar com as ordens que lhe dei. já sabe do caminho pela porta que se abre, sabe dos passos leves a dar no corredor e onde esperar quieta por que a venha ver. e em surdina me gritou que saísse, como me mandou calar para pedidos últimos, lamentos ou refilos que não queria conhecer. como fui a tentar levantar pés de silêncio chão fora até a rua da casa, chorando minhas mágoas ao ruído nenhum da manhã. [...] que sina tão maldosa, fazer de um homem casado o proprietário mal recebido da sua própria esposa. (HUGO MÃE, 2011, p. 63).

A voz de Dom Afonso legitima hierarquias e a distinção entre quem manda e quem obedece. O uso de verbos no imperativo remete ao autoritarismo que não permite revidação: “agora vai”, “avisa tua mulher”, “quero cedo”. Impõe-lhe a morte, e Baltazar tem a consciência de que a obediência corresponde às necessidades e “necessitar sem ter é condenação à morte”. (HUGO MÃE, 2011, p. 67). A voz de Baltazar emudecida, arrasta-o do espaço da ordem para o da rua, lugar furtivo e de anonimato. Sua voz torna-se audível ao amigo Teodolindo, órfão, agregado da família de Dom Afonso, também vítima de costumeiros atos de violência física. Fora criado em espaços exclusivos da casa grande: falsa piedade, cujos trapos lhe eram concedidos. A proximidade entre Teodolindo e Baltazar dá-se, então, por empatia.

Diferentemente do pensamento de Bourdieu, que concebe as relações a partir da dicotomia entre classes, e que coloca as camadas dominantes numa posição exclusiva do poder, Foucault (1979) assevera que as hierarquias estão para além da visão unilateral. A dominação dá-se a partir das trocas de posições nas arenas sociais, o que resulta no poder concebido por um conjunto de práticas sociais e discursos construídos historicamente que disciplina corpo e mente, longe de formas regulamentares, centrais e legítimas, em que todos

estão envolvidos como punidores ou punidos. Assim, a consciência do direito de punir materializa-se nas atitudes de Baltazar, caracterizando o que Foucault define como micropoder.

A casa paterna de Baltazar é corroída pela miséria e humilhação. Seus membros vivenciam um intenso processo de subalternização em relação a Dom Afonso, ao ponto de internalizarem a escravização como condição natural.

No ambiente doméstico – o pai e o primogênito – passam da condição de dominados para dominadores: “tudo era silêncio em redor das suas ordens, nada diferia do que a vida devia ser. Por isso nada fiz que pusesse às avessas dessa paz, senão puxar as rédeas da minha mulher” (HUGO MÃE, 2011, p.54).

O contexto social é o lugar do corpo. Nele o homem estreita relações, acumula experiências, mas também age sobre outros seres. No interior da casa de Baltazar, os corpos das mulheres são violentados pelos homens da família e o comportamento das vítimas se mantém inalterado. A violência doméstica já é uma prática: o pai de Baltazar se apropria do corpo da mãe dele e a espanca continuamente, ao ponto de assassiná-la na frente dos filhos, desencadeando a reprodução da violência em Baltazar em relação à Ermesinda.

Malfadadas à submissão, sob a ira dos maridos, as mulheres da família de Baltazar não esboçam nenhuma reação. São movidas pelas suspeitas de traição dos seus homens que lhes imprimem socos e aleijões, mas o corpo tem suas formas próprias de revidar: “Possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas” (FOCAULT, 2013, p. 10).

A banalização da violência dá-se como uma disputa entre os agentes, que se utilizam dos meios e fins disponíveis dentro do espaço considerado o lugar de uma dada ordem. Baltazar vigia o sono, os suspiros e o silêncio de Ermesinda na esperança de que a mesma revele algo que comprove o seu envolvimento

com Dom Afonso: “eu rondava-a aos pertos, caminhos seguidos muito próximo (SIC) sem que me visse, mas assim frustrado por se passar tudo tão dentro da sala fechada da casa grande” (HUGO MÃE, 2011, p. 64). A vigilância contínua desencadeia a perpétua e ilimitada punição, por meio da violência física que resulta na deformação do corpo da esposa, transformando-o numa aberração:

[...] e, quando a Ermesinda veio, entrou no nosso lado da casa, solta das demoras de dom afonso, preparada para se explicar, sabia eu, e surpresa com a minha aparição gaguejou algo que não ouvi, tão grande foi o ruído da minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos. (HUGO MÃE, 2011, p.53).

Ficou-lhe o pé para dentro, as invés do de minha mãe que lhe tinha ficado para fora [...] e o meu pai viu-a e disse, eis o teu corno meu filho, se não o tivesses feito o povo esqueceria, assim vais ter os cornos à mostra a vida toda. (HUGO MÃE, 2011, p. 54).

Baltazar e Aldegundes, seu irmão, recebem ordens de Dom Afonso para partirem em missão ao reinado de vossa majestade. Diante das ordens, há descarga de mais violência de Baltazar sobre o corpo da esposa, arrancando-lhe o olho esquerdo. A violência praticada no espaço do lar é tão grave quanto a praticada no espaço velado da casa de Dom Afonso. Funciona como instrumento de dominação, caracterizando a ordem que emana do seio familiar, mediante o estabelecimento de hierarquias no espaço doméstico. No entanto, o corpo tem suas facetas. Diz Foucault:

O corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária. Preciso, verdadeiramente, dos gênios e das fadas, da morte e da alma, para ser ao mesmo tempo indissociavelmente visível e invisível? Ademais, este corpo é leve, é transparente, é imponderável; nada é menos coisa que ele. (FOUCAULT, 2013, p. 11).

O poder de punição em *O remorso de Baltazar Serapião* advém da posse dos homens sobre as mulheres da família, da força física e da impossibilidade das vítimas de reagirem, no entanto o silêncio delas funciona como uma reação invisível, isso porque, segundo Foucault (2013, p. 10), o corpo tem defesas inimagináveis já que é, ao mesmo tempo, “penetrável e opaco, corpo aberto e fechado”.

3 A MATA – ESPAÇO HETEROTÓPICO

No entendimento de Foucault (2003), ao contrário dos espaços utópicos que definem o homem em relação à sociedade, os heterotópicos são aqueles operantes que se firmam pela confrontação, muitas vezes subvertendo ou transgredindo os lugares da ordem. Ele classifica de heterotopia de desvio “os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 22).

A tensão entre os espaços da ordem e da des/ordem provoca uma dinâmica sobre a qual se estrutura a narrativa de *O remorso de Baltazar Serapião*. Para além dos espaços das casas de Dom Afonso e da família dos Serapião, a mata é o lugar selvagem por natureza, um *outro mundo*, parafraseando DaMatta (1997, p. 17), um lugar fora do lugar que faz com os demais, “um elo complementar e terminal”.

A mata, circunscrita fora do convívio social, é considerada um contra espaço. Apartada, segregada, a mata carrega a simbologia de lugar desviante. Os irmãos Serapião percorrem uma longa jornada mata adentro, procurando alternativas para sobreviver e, na convivência selvagem, presenciam um certo gosto de satisfação.

Chegaram ao destino, e como bichos: “grunhimos ao nosso jeito, o que era ao que íamos, e os guardas passaram olhos abertos por todos nós e nossas carroças” (HUGO MÃE, 2011, p. 127). Os irmãos são colocados em uma espécie de quarentena para serem higienizados, por conseguinte, não contaminarem a corte, no entanto os irmãos, juntamente com o amigo Dagoberto, que recebeu a incumbência de vigiá-los, são diagnosticados como possuídos por feitiçaria: é preciso, então, que sejam apartados e devolvidos ao lugarejo. Os três retornam:

chegamos à primeira bifurcação de caminho em regresso. [...] e tudo naquele lugar se escureceu de vida. cada erva e cada árvore, tudo se verteu de água e foi secando como madeira boa pra queimar. e o chão, que era verde, em algum tempo acastanhou e assim se fez uma grande toda a partir de nós ao centro. (HUGO MÃE, 2011, p. 142).

O detalhamento do ambiente permite pensar sobre os processos mentais do narrador-personagem, cujas modulações vão revelar o seu estado de espírito. Na cena recortada, o ambiente é sombrio e árido: “escureceu a vida” e “foi secando”, chão “acastanhado”. Essa variável que se enquadra no espaço, Lins (1976)³ denomina de atmosfera, uma aura que emana da cena literária, deixando o espaço, nessa circunstância, pesado e deprimente.

Ao regressarem, conscientizam-se da chegada a um lugar que não mais lhes pertence. Novamente a atmosfera de desolação paira sobre eles: “levámo-lo a ver nosso lugar de dormir e viu que a toda volta nosso quarto e nossas coisas **estavam secas madeiras escurecidas** pelo chamuscado de uma fogueira.” (HUGO MÃE, 2011, p. 144. *negrito nosso*). A atmosfera decadente, de certo modo, prepara o leitor para a cena que está por vir: diante de uma vida indigna de indivíduos irremediavelmente perdidos em função de sua “malignidade”, a

³Trata-se de um importante estudo sobre o espaço na obra de Lima Barreto. Não há edição atualizada.

solução é eliminá-los do convívio social, devido ao receio da “contaminação”: “partam para o inferno sozinhos sem puxar mão de outros”. (HUGO MÃE, 2011, p. 170)

Segundo Maria Ester Maciel (2016), na idade Média, sob o jugo do Cristianismo, a cisão entre homem e animal dá-se pela negação da animalidade. Critérios como o da demonização associado ao animal, deveria ser banido do convívio social. Então, a existência humana

[...] deslocada para fora do humano, ela foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação de bestialidade [...]. Para os adeptos dessa demonização, a parte animal, uma vez manifesta, despojaria o homem de sua humanidade. (MACIEL, 2016, p.14).

Assim, temidos, subjugados e odiados, os três isolam-se na mata, esta, enquadra-se no princípio da *heterotopia desviante*, por ser um espaço suspenso que segrega os que, por algum motivo, tornam-se uma ameaça à ordem social, no entanto, assevera Daniel Defert⁴ que os contra espaços não deixam de ser “interpenetrados por todos os outros espaços que eles contestam”. Acrescenta Defert:

Eles são apreendidos em uma sincronia e uma diacronia específicas que fazem deles um sistema significante [...]. Não refletem a estrutura social nem a da produção, não são sistema sócio-histórico nem uma ideologia, mas rupturas da vida ordinária, imaginários, representações polifônicas da vida, da morte. (DEFERT, 2013, p.38).

A mata aproxima-se de outros lugares heteróclitos, como o espelho, o cemitério, a casa de tolerância, dentre outros. São espaços-tempos, “lugares

⁴Defert revisita o conceito de heterotopia no posfácio da obra de Foucault intitulada **O corpo utópico; As heterotopias** (2013)

onde estou e não estou; ou onde sou outro. Eles ritualizam cortes, limiares, desvios” (DEFERT, 2013, p. 37).

À proporção que adentram a selva, passam a ser envolvidos por ela. A vegetação densa não é para eles assustadora, ao contrário, toca-os com suas garras invisíveis ao tempo que os acolhe:

Livres de trabalho e tempos, vergonhas e medos maiores, nada dias inteiros, sol a sol, ou chuva a chuva, só ver que coisa pôr a boca e garantir que nos juntaríamos a cada instante para não sucumbirmos antes do necessário”. (HUGO MÃE, 2011, p. 184).

A mata, enquanto espaço heterotópico, faz com que os corpos dos Serapião e do amigo estejam dentro, ao mesmo tempo fora, ligados a todo tipo de liberdade. É em torno do corpo que as coisas estão dispostas, e é em relação a ele que “há uma acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um atrás, um próximo, um longínquo” (FOUCAULT, 2013, p. 14). O corpo, ao ser enquadrado na categoria de imagem, torna-se uma imagem privilegiada:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais e utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Uma força pesava sobre eles como um encanto, e naquele espaço ermo e não civilizado eles fixam morada. A anulação social degenera suas posturas, tendo como consequência a inevitável animalização de Baltazar, do irmão e do amigo. Animalizam-se, sem se transformarem efetivamente em animais. Ao contrário disso, tornam-se híbridos, cujos comportamentos passam a ser condição compartilhada com os não humanos. O trânsito entre

humano/inumano não se dá pelo processo de metamorfose, mas sim pelo traspassamento de fronteiras, que os conduz a um contexto outro, em que impera a permissividade, em um espaço para além da ordem e da moral social.

A consciência da animalidade opera pelo reconhecimento de si por meio da Vaca Sarga, que os acompanha na travessia e permanece junto deles até o último momento. Antes da partida, Baltazar imprime mais violência física em Ermesinda, dada como morta pelos três que, no entanto, os surpreendem, posteriormente, com a sua figura assustadora que irrompe da mata. No convívio selvagem, por meio do “contágio”, torna-se instável e diluída as fronteiras entre eles:

[...] por isso a abracei, breve mas intensamente, e me afastei. e enquanto me afastava dela, para me juntar aos outros dois amigos condenados, senti uma felicidade absoluta, como se possível fosse que, ali no meio de nada e deitados para a solidão, estivéssemos no paraíso”. (HUGO MÃE, 2011, p. 189).

Tomados pelos instintos, o irmão e o amigo apropriam-se do corpo de Ermesinda que, também animalizada, não revida. Tudo ocorre com certa permissividade do marido que a tudo presencia e se mantém em silêncio, já que entre animais, os outros são o seu duplo:

[...] o Aldegundes e o Dagoberto queimavam os buracos da minha Ermesinda, talvez por nos condenarmos àquele lugar, talvez porque ela não se podia defender de violência ou súplica, talvez porque se alheassem a mal do sofrimento que me causariam perante descoberta de tal ato. (HUGO MÃE, 2011, p. 191).

Por meio desse híbrido (humano/inumano), o lado mais violento e selvagem de Baltazar emana, com maior vigor, quando percebe que a brutalidade do revezamento do ato sexual dos dois sobre Ermesinda levam-na à morte:

[...] e foi como me levantei. aproximei-me dos dois, grande e imbatível como uma pedra de ódio construída no exercício do meu bom amor; e me pus diante deles tão pequenos. [...] e eu abati-me sobre os dois abrindo lado a lado os braços de punhos fechados. um só golpe certo sobre as suas cabeças. Um só golpe com a violência da pedra mais furiosa do mundo. Sobraram no chão como mais nada ali estivesse. (HUGO MÃE, 2011, p. 194).

Depois de tudo consumado, Baltazar busca a vaca Sarga que, instintivamente, vai ao seu encontro. No contato com a vaca, Baltazar reconhece uma subjetividade possível que parece lhe dizer, do silêncio e da escuridão da mata, que na entranha de si mesmo há sempre um outro capaz dos atos mais brutais, uma animalidade da qual escapa qualquer tentativa de compreensão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Hugo Mãe revela efeito de sentido que possibilitou refletir sobre a condição de miséria social e degradação humana, a partir de espaços contraditórios: a casa de Dom Afonso e a da família de Baltazar. O poder, regado de violência física e sexual, exercido por Dom Afonso, do alto do seu solar, sobre os membros da família de Baltazar, extrapola o espaço daquela classe dominante para se estabelecer em um outro contexto, o da casa do subalterno, isso porque o poder é exercido a partir das trocas de posições, logo, está associado ao aspecto cultural. Dessa forma, a obra permitiu pensar a dominação de forma mais ampla, envolvendo o modo como os personagens se relacionam, se enfrentam e se aliam.

A mata, por sua vez, enquadra-se no princípio da *heterotopia desviante* foucaultiana, no instante em se transformam em lugar de isolamento, suspenso da conjuntura social que acolhe Baltazar, o irmão e o amigo. A sociedade, então, imprime o seu poder punitivo sobre os personagens em prol da eficácia da ordem: opera sobre o “mal”, instrumentalizada pela segregação. O espaço da

ordem exerce sobre o espaço desviante, a mata - assim como a prisão, a clínica psiquiátrica, dentre outros - uma força que resulta na combinatória do castigo.

Diante de uma sociedade seletiva e desigual, a mata não se caracteriza apenas pela sua condição de isolamento social. Em contraposição às utopias, a mata torna-se o lugar de contestação no instante em que os personagens se animalizam e, por meio da permissividade, quebram as normas de conduta social.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

DAMATA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEFERT, Daniel. Posfácio. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 33-35.

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

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico: as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: nº 01 Edições, 2013.

HOLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

HUGO MÃE, Valter. *O remorso de Baltazar Serapião*. São Paulo: ed. 34, 2010.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACIEL, Maria Ester. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

Recebido em 09/03/2020. Aceito em 11/12/2020.

A POTÊNCIA DO RECONHECIMENTO COMO RESISTÊNCIA NA POESIA LESBOAFETIVA

THE POWER OF RECOGNITION AS RESISTANCE IN LESBO-AFFECTIVE
POETRY

Gabrielle Forster¹

RESUMO: A partir da análise de quatro poemas, das autoras Cristina Peri Rossi, Rosamaría Roffiel, Cecília Floresta e Diana Bellessi, pretende-se demonstrar que a poesia de temática lésbica adquire caráter político e resistente conforme questiona os moldes normativos femininos desde a problematização da heterossexualização obrigatória, para suscitar um remanejamento desestabilizador e, em consequência, a abertura de um novo campo do sensível.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia lesboafetiva; gênero; resistência.

ABSTRACT: From the analysis of four poems, by the authors Cristina Peri Rossi, Rosamaría Roffiel, Cecília Floresta and Diana Bellessi, it is intended to demonstrate that the lesbian thematic poetry acquires political and resistant character as it questions the female normative molds since the question of heterosexualization, to provoke a destabilizing remnant and, consequently, the opening of a new field of the sensible.

KEYWORDS: Lesboffective Poetry; genre; resistance.

Se os aportes da Teoria Crítica Feminista, somado ao crescente interesse pelos Estudos Culturais, contribuíram para dar visibilidade à literatura escrita por mulheres, mas a sua inserção no campo literário só se efetua de forma lenta e a partir de problemáticas negociações, o que dizer da presença de escritoras

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil, com período sanduíche em Universidad de Salamanca – Espanha. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7712-9484>. E-mail: gabrielle.zac.forster@gmail.com.

lésbicas nesse espaço de controle e subordinação? Como possibilidade de existência muitas vezes negada e excluída pelo próprio discurso feminista ou suprimida na homogeneidade das análises que recaem sobre as relações homoafetivas masculinas, sem considerar a especificidade das experiências eróticas e amorosas entre mulheres, a literatura de temática lésbica só se efetua em meio a grandes silêncios e invisibilidades. Nesse sentido, voltar-se para essas vozes é questionar a complexidade dos jogos de poder que jazem por trás da configuração do cânone desde um dos mais marginalizados limbos, para encontrar uma forma de experiência que desconcerta os parâmetros patriarcais pelo viés de críticas à heteronormatividade compulsória e apontar, assim, para a abertura de um novo campo do sensível².

Portanto, desvelar a homoafetividade entre mulheres na literatura se mostra tanto uma opção para dar visibilidade a sujeitos duplamente silenciados, desconstruindo assim os mecanismos de dominação que figuram por trás da proibição incutida, quanto um modo de explorar os afetos humanos desvinculados das malhas opressoras e de sua incapacidade em reconhecer sem receios a potência variável do amor e do desejo. Ou seja, é na possibilidade de reconfigurar os lugares de fala, trazendo à tona o que antes não era visível no comum partilhado e abrindo assim um novo campo de possíveis experimentais e relacionais, que reside a sua capacidade de resistência, visto que, conforme bem pondera Rancière:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la turba en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la

² Utilizamos o termo em referência ao conceito de partilha do sensível, cunhado por Rancière, e a partir do qual ele propõe o entrecruzamento entre arte e política, ambas fundadas em um sistema de evidências sensíveis, que pode ser deslocado por meio do desentendimento suscitado por percepções distintas, capazes de intervir na ordem vigente, deslocando-a.

manera que divide ese tiempo y puebla ese espacio [...] lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es que el arte tiene que ver con la política (RANCIÈRE, 2005, p.13).³

Assim, não basta povoar a literatura de personagens periféricos, independente da marginalização social imposta, porque fazê-lo não implica em desapropriar-se do discurso hegemônico com seu eterno retorno ao Mesmo, pensado, disseminado e reafirmado em função da hierarquização. Ao contrário, é preciso perpassar as margens e encontrar nessa localização imposta a possibilidade de uma nova cartografia, de um novo espaço de encontro, de uma nova convivência com a outridade. Desse modo é que se pode abrir brechas no discurso dicotômico e opressor e traçar uma linha de fuga, como aquela proposta pela filosofia deleuzo-guattariana, já que

[...] um movimento artístico, científico, 'ideológico', pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.109, grifo dos autores).

Nessa capacidade de desarticular formas de organização e de relação reconhecíveis, criando, a partir desse afastamento e desse abalo, possíveis perceptivos e existenciais, reconhece-se a importância e a capacidade de resistência da poesia de escritoras latino-americanas que revisitam em sua poética o universo lesboafetivo. Com quatro poemas, de Cristina Peri Rossi

³ "A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Também não é política pela turma a partir da qual representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela distância mesma que guarda com relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que estabelece, pela maneira que divide esse tempo e povoa esse espaço [...] o próprio da arte consiste em praticar uma nova distribuição do espaço material e simbólico. É por aí que a arte tem a ver com a política" (RANCIÈRE, 2015, p.13). (Tradução nossa).

(uruguaia), Rosamaría Roffiel (mexicana), Diana Bellessi (argentina) e Cecília Floresta (brasileira), já é possível observar a política de revisitação do estigma que recai sobre as relações lésbicas e que passará pela desarticulação do paradigma heteronormativo, na direção do traçado de novas formas de encontro com a alteridade. Uma dimensão política da arte entendida na linha de Rancière, como dissenso do qual eclode uma nova sensibilidade, desestabilizando as ordens articuladas.

Ao adentrarmos em algumas dessas poesias perceberemos que elas nos convidam a repensar os estereótipos que recaem não só sobre o lesboerotismo, mas também sobre o sujeito feminino, problematizando o caráter performativo do gênero e recontextualizando as palavras ofensivas como uma forma de rachar a lógica heteronormativa compulsória, pois

[...] hacer visible lo que ha sido repudiado y decir lo que antes era inefable se convierte en parte de una ‘ofensa’ que se debe cometer para ensanchar el dominio de la supervivencia lingüística. La resignificación del lenguaje requiere abrir nuevos contextos, hablando de maneras que aún no han sido legitimadas, y, por lo tanto, produciendo nuevas y futuras formas de legitimación (BUTLER, 1997, p.73).⁴

Nesse sentido, se constrói o poema da mexicana Rosamaría Roffiel, intitulado “Cántico” (1945) em alusão ao mote de sua composição, que se propõe a exaltar o sujeito feminino, permitindo-lhe novas e múltiplas possibilidades de ser. Para isso, a poeta se vale de caracterizações que não raras vezes adquirem um sentido pejorativo, sendo utilizadas para desqualificar aquelas mulheres que não se encaixam no padrão patriarcal, mas também de

⁴ “Tornar visível o que foi repudiado e dizer o que antes era inefável se converte em parte de uma “ofensa” que se deve cometer para ampliar o domínio da sobrevivência linguística. A resignificação da linguagem requer abrir novos contextos, falando de maneiras que ainda foram legitimadas e, portanto, produzindo novas e futuras formas de legitimação”. (BUTLER, 1997, p.73). (Tradução nossa).

outros termos que não possuem essa carga negativa e que postos lado a lado, em pé de igualdade, quebram a oposição entre modelo feminino e desvio, permitindo à mulher o direito à experiência daquilo que lhe foi negado. Na multiplicidade de possíveis que se abre em seu poema, nos deparamos com uma feminilidade desvinculada de parâmetros hegemônicos e exaltada justamente por sua capacidade para romper com os estigmas:

Me gustan las mujeres esdrújulas
sin brújula
sin mítica
con tónica
las que aman con las vísceras
las células
las glándulas
las rítmicas
intrépidas
impúdicas
las pérfidas
ingrávidas
poéticas
las mágicas
las lésbicas
lunáticas
me gustas tú, Andrómeda
erótica
magnífica
política
mujérica.
(ROFFIEL, 2015, n.p).

Assim, a imagem da mulher que o poema persegue e exalta se ilumina no neologismo final, que supõe uma grandeza feminina no transbordamento dos

limites impostos, já que essa “mujérica” se amplia quando redita, adquirindo novos tons. Conforme sugere a metáfora gramatical utilizada como primeiro elemento descritivo, a admiração por mulheres “esdrújulas” – em um poema feito inteiro com essa regra de acentuação para iluminar essa autenticidade – incorpora a força feminina projetada na capacidade de experimentar sua existência mais além dos modelos pré-estabelecidos, de trilhar seu caminho sem a obrigação de seguir uma “brújula”, uma “mítica”.

Por isso a amplitude desejada e enaltecida é alcançada aqui através da recontextualização de palavras com carga ofensiva (lunáticas, pérfidas, impúdicas) ou de termos que remetem para experiências marginalizadas pelo paradigma falocêntrico e heteronormativo (ingravidas, lésbicas, erótica, política). Na reivindicação dessas características compõem-se a possibilidade de um sujeito feminino diversificado e ativo, que o vocabulário variado e o ritmo acelerado do poema de versos breves vêm configurar.

Como “[...] el sexo no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna”⁵ (BUTLER, 2002, p.18) resignificar as alocações que nos capturam é uma forma de resistir, rachando a lógica hegemônica das dicotomias ao dar novas significações ao termos de sujeição, que baseados em relações de poder buscam sedimentar determinadas identificações. Se, conforme afirma Butler, o gênero é performático, ou seja, se afirma por convenção e repetição, não havendo desse modo qualquer pureza ou essência biológica no sexo, desestabilizar a linguagem que nos identifica é abrir novos espaços de experiência, já que:

[...] son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por ese proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza

⁵ “[...] o sexo não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática reguladora que produz os corpos que governa” (BUTLER, 2002, p.18). (Tradução nossa).

hegemónica de esas mismas leyes reguladoras” (BUTLER, 2002, p.18).⁶

Por isso, muitos poemas, como o anterior, que utilizam a temática lesboafetiva, se valem das palavras ofensivas, recontextualizando esses termos, cuja carga negativa só se sustenta mediante um discurso machista e excludente. Em “Amazonas de sete lanças”, de Cecília Floresta, por exemplo, a palavra sapatão é usada em combinação com a própria construção poética, de modo que invalida a definição de um estereótipo para o termo que aqui só funciona como rima. Ainda que a coibição ao desejo lésbico seja mencionada de forma explícita no poema, a voz feminina se movimenta desprendida dessa imposição enquanto atravessa a rua Augusta, caçando como Diana, a deusa lunar que ama as mulheres.

Em diálogo explícito com o “Poema de sete faces”, de Drummond, e “Licença poética”, de Adélia Prado, vale-se da tradição poética para iluminar novas experiências para o sujeito feminino. Se na retomada intertextual feita por Adélia Prado, há um afastamento do poema primeiro, que embora sem deixar de reverenciar Drummond, pede licença para explanar e exaltar o universo feminino, reconhecendo a importância de abrir espaço para a expressão silenciada da mulher; na poesia de Cecília Floresta esse deslocamento será duplo.

Não apenas busca dar voz à vivência feminina que, sobretudo a partir da década de 1970 e em consonância com as teorias feministas, visou à revisitação de parâmetros cristalizados; mas também explora novos significados para esse sujeito desdobrável, que agora se desdobra novamente, na direção de novas experiências. Assim, distanciado do universo doméstico cotidiano de Adélia

⁶ “[...] são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização abertas por esse processo as que marcam um espaço no qual a força da lei reguladora pode voltar-se contra si mesma e produzir rearticulações que ponham em tela de juízo a força hegemônica dessas mesmas leis reguladoras” (BUTLER, 2002, p.18). (Tradução nossa).

Prado, se abre em “Amazonas de sete lanças” um universo noturno, urbano e lesboafetivo:

[...] naquela noite/ Mariana atravessou a mesa/ me beijou e disse:/ vai, Cecília! ser fancha na vida./ a sociedade coíbe mulheres/ que amam outras mulheres/ aquela noite talvez fosse tarde,/ não houvesse tantas cervejas./ minha cabeça vertiginosa cheia de/ imagens:/ meninas verdes púrpuras vermelhas./Pra que tantas lesbianas, minha Deusa/ respunga meu coração./embora as minhas vontades/ sejam bastantes & famintas./ a moça de cabelos curtos/ do outro lado do vagão/ não deixa dúvidas:/ gesticula em demasia/ teve muitas, muitas amantes/ a mulher atrás do livro/ *No bosque da noite*/ Afrodite,/ por que foi que dividiste?/ se sabias que amava demais/ se atinavas que não beberia/ apenas uma rodada por vez/ comprida rua Augusta,/ se eu soltasse um “no me gusta”/ seria uma rima, e não sapatão./ comprida rua Augusta/ da Paulista até o centro/ foste muitas vezes/ minha única consolação./ eu não devia dizer nada/ mas aquela mulher/ mas esse tesão/ botam a gente chuvosa/ como Angêla RoRo nos ouvidos/ em domingos/ quando é tudo/ quase tudo por um triz (FLORESTA, 2018, n.p).

A mulher que aqui se perfila percorre o ambiente urbano paulistano em assumida ruptura com os estereótipos de gênero. Sem mencionar o casamento ou a maternidade, conforme faz o eu lírico de “Licença poética”; “Amazonas de sete lanças” desdobra uma nova versão da experiência feminina, que perpassa o urbano caótico de trocas inter-humanas transitórias e superficiais, em busca de um possível encontro, ainda que efêmero. Na expressão do seu desejo de “vontades bastantes & famintas” reconfigura a imagem da mulher como dona de seu próprio corpo e vontade, liberando a erotização da mesma de seu vínculo com as formas de apropriação masculina.

No tesão afirmado não há idealização amorosa nem objetivo de enlace monogâmico ou reprodução; é apenas desejo corpóreo e múltiplo, que se assume em sua possibilidade de liquidez contemporânea. Portanto, há uma reapropriação do corpo, que vai além da afirmação de uma sexualidade não hegemônica, já que a mulher do poema rompe com os estereótipos femininos normativos não apenas na expressão de sua homossexualidade, mas na busca

da satisfação de seu desejo de modo ativo, abandonando a esperada passividade e docilidade.

Ao pensar e expressar o sujeito feminino a partir da experiência de uma sexualidade não hegemônica, a literatura de temática lésbica põe em evidência a necessidade de considerar a heteronormatividade obrigatória como o modo por excelência de mantimento da dicotomia subjugadora das mulheres, já que “[...] es la opresión que crea el sexo, y no al revés” (WITTIG, 2006, p.22)⁷, ou seja, a imposição de um sistema heterossexual que se coloca como natural, considerando como desvio tudo aquilo que escapa desse domínio. É a partir dessa obrigação que se constroem os estereótipos femininos vinculados à reprodução, à objetalização de seu corpo, à tendência materna, à passividade e à fragilidade que lhes reservam, inclusive, posições desprestigiadas no trabalho. Portanto, resistir a essa imposição primária é resistir igualmente a todos os outros parâmetros de captura.

Nesse sentido foi pensada a polêmica suposição de Monique Wittig de que as lésbicas não são mulheres, justamente pelo fato de que essa existência questiona as categorias de sexo (homem/mulher) e põe em evidência, desde sua posição, os padrões impostos para as mesmas, negando os mitos femininos com os quais se compôs uma categoria, não menos hegemônica, de grupo. A negação proposta pela autora não se refere à adoção de uma postura máscula, conforme poderia sugerir uma leitura ingênua, mas se relaciona com a percepção de que “[...] el sujeto designado (lesbiana) *no es* una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente” (WITTIG, 2006, p.43)⁸, ou seja, a sua existência questiona a relação de submissão com a qual se constitui em relação ao homem, e para a qual contribui a naturalização e a normatização da heterossexualidade.

⁷ “[...] é a opressão que cria o sexo, e não o contrário” (WITTIG, 2006, p.22). (Tradução nossa).

⁸ “[...] o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente” (WITTIG, 2006, p.43). (Tradução nossa).

Ao observar a recorrente exclusão das lésbicas do movimento feminista, assim como a ausência de críticas à heteronormatividade compulsória em tal discurso, Wittig demonstra que é preciso reconhecer a convenção opressora que jaz por trás da heteronormatividade obrigatória à medida que propõe uma divisão hierárquica entre os sexos, impondo às mulheres a obrigação de reproduzir e de encarnar determinados estereótipos dentro dessa relação binária, na qual ela é objetalizada para servir a partir dessa categoria. De acordo com a referida autora, e desde uma postura radical, é preciso abolir essas posições, pensar e estar além delas, porque

[...] la sociedad heterosexual no es la sociedad que oprime solamente las lesbianas y a los gays, oprime a muchos otros/diferentes, oprime a todas las mujeres y a numerosas categorías de hombres, a todos los que están en la situación de dominados. Porque constituir una diferencia y controlarla es un acto de poder ya que es un acto esencialmente normativo. Cada cual intenta presentar el otro como diferente. Pero no todo el mundo lo consigue. Hay que ser socialmente dominante para lograrlo (WITTIG, 2006, p.53).⁹

Por isso, a importância de reconhecer a imposição heterossexual como mote da submissão e da apropriação das mulheres, tomadas como um grupo natural, cujo reconhecimento se efetua dentro da relação desigual proposta pelo seu par dicotômico. Ao compreender que “[...] la mujer no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a las mujeres” (WITTIG, 2006, p.39)¹⁰, a autora acredita que o questionamento das categorias de sexo seria uma forma de “[...] destruir el mito dentro y fuera de nosotras”

⁹ “[...] a sociedade heterossexual não é a sociedade que oprime somente as lésbicas e os gays, oprime a muitos outros/diferentes, oprime a todas as mulheres e a numerosas categorias de homens, a todos que estão em situação de dominados. Porque constituir uma diferença e controlá-la é um ato de poder já que é um ato essencialmente normativo. Cada qual tenta preservar o outro como diferente. Mas não é todo mundo que consegue. Há que ser socialmente dominante para conseguir” (WITTIG, 2006, p.53). (Tradução nossa).

¹⁰ “[...] a mulher não é cada uma de nós, mas uma construção política e ideológica que nega as mulheres” (WITTIG, 2006, p.39). (Tradução nossa).

(WITTIG, 2006, p.39)¹¹, impedindo a repetição dos mesmos padrões de dominação por parte do patriarcado e até mesmo dentro das relações homoafetivas.

Assim, o lesbianismo aparece como uma forma de subversão das estratégias de apropriação sexual, emocional e econômica das mulheres, ao negar a relação heterossexual instituída, que garante aos homens o acesso aos seus corpos. Portanto, a homoafetividade exprime esse reconhecimento e aponta para novas formas de experiência subjetiva e relacional, como foi possível observar em “Amazonas de sete lanças”, que se solta dos padrões heteronormativos conforme desliza pela “famosa” rua da capital paulista, levando-nos a perceber que:

Los cuerpos de las lesbianas son cuerpos que se han desentendido de los ritos, prácticas y movimientos que se nos enseñan a las mujeres desde pequeñas para ser deseadas por los hombres. Han construido otros actos performativos que difieren de la performance de la mujer normativa (ROJAS, 2016, p.19).¹²

Por isso, quando juntas, há uma espécie de reconhecimento da opressão e, em consequência, da resistência que faz eclodir uma nova sensibilidade. No poema “Ca fogsari”, de Cristina Peri Rossi, a relação homoafetiva se processa a partir dessa identificação feminina, que resiste “al orden domesticado”, para abrir uma nova visão sobre o encontro/contágio entre duas mulheres:

Te amo como mi semejante/ mi igual mi parecida/ de esclava a esclava/ parejas en la subversión/ al orden domesticado/ Te amo esta y otras noches/ con las señas de identidad cambiadas/ como alegremente cambiamos nuestra ropa/ y tu vestido es el mío/ y mis

¹¹ “[...] destruir o mito dentro e fora de nós mesmas” (WITTIG, 2006, p.39). (Tradução nossa).

¹² “Os corpos das lésbicas são corpos que se desentenderam dos ritos, práticas e movimentos que ensinam às mulheres desde pequenas a como serem desejadas pelos homens. Elas construíram outros atos performativos que diferem da performance da mulher normativa” (ROJAS, 2016, p.19). (Tradução nossa).

sandalias son las tuyas/ Como mi seno/ es tu seno/ y tus antepasadas son las mías/ Hacemos el amor incestuosamente/ escandalizando a los peces/ y a los buenos ciudadanos de este/ y de todos los partidos./ A la mañana, en el desayuno,/ cuando las cosas lentamente vayan despertándote/ llamaré por mi nombre y tú contestarás alegre,/ mi igual, mi hermana, mi semejante (ROSSI, 2005, p.29).

A leitura do poema inclui a percepção de que ambas compartilham as mesmas formas de opressão e que, portanto, na realização desse desejo, são subversivas. É a partir dessa resistência que o encontro se processa, estabelecendo uma cumplicidade que origina uma espécie de mistura entre as duas, conforme compartilham as roupas, o próprio corpo e a origem, como se estivessem fundindo-se em uma só. A partir da fusão que percorre todo o poema pode-se reconhecer uma troca feminina que vai além do encontro erótico e que aponta para o conceito de *continuum* lésbico proposto por Adrienne Rich e desde o qual:

Empezamos a descubrir lo erótico en términos femeninos: como lo que no está confinado a una única parte del cuerpo o solo al cuerpo en cuanto tal; como una energía no solo difusa, sino en palabras de Audre Lorde, omnipresente en la “alegría compartida, ya sea física, emocional o psíquica”, y en el trabajo compartido; como la alegría potenciadora que “nos vuelve menos dispuestas a aceptar la impotencia, o esos otros estados de ánimo inducidos con los que no nací, como la resignación, la desesperación, la autocancelación, la depresión, la autonegación (RICH, 1996, p.13).¹³

Desse modo, a proposta da referida autora indica uma possibilidade de experiência compartilhável entre as mulheres, que vai além de uma relação

¹³ “Começamos a descobrir o erótico em termos femininos: como aquilo que não está confinado a uma única parte do corpo ou só ao corpo enquanto tal; como uma energia não somente difusa, mas em palavras de Audre Lorde, onipresente na ‘alegria compartilhada, seja física, emocional ou psíquica’, e no trabalho compartilhado, como a alegria potencializadora que ‘nos torna menos dispostas a aceitar a impotência, ou esses outros estados de ânimo induzidos com os qual não nasci, como a resignação, a desesperação, a autocancelamento, a depressão, a autonegação” (RICH, 1996, p.13). (Tradução nossa).

erótica e que se expressa numa espécie de reconhecimento feliz, capaz de sobrevir às máculas e às amarras construídas pela lógica hegemônica do patriarcado. O *continuum* lésbico, de Adrienne Rich, se refere à potência desconstrutora de um encontro feminino, em seu devir minoritário, que passa pela minoria mulheres sem alojar-se nela, ou seja, compreendido como “[...] uma figura universal da consciência minoritária” [com qual] “dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e da Dominação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.53).

Por isso desconstrói a própria categoria sexual imanente ao termo lésbico e supõe um composto de relação que não necessariamente inclui essa experiência, porque se refere, sobretudo, a um compartilhamento que rompe com os padrões androcêntricos e que permite à mulher uma existência e experiência fora dos papéis e rótulos impostos, e contra, inclusive, a própria configuração hegemônica de um grupo, mesmo que minoritário. Ainda mais porque “[...] la re-apropiación del cuerpo no ocurre de manera automática al momento de declararse lesbiana. Requiere liberarse del régimen heterosexual y de todo su aparataje ideológico, de lo contrario se puede tornar una lesbiana de mente hetero” (ROJAS, 2016, p.20)¹⁴.

Nesse sentido, pode-se dizer que essa comunidade posta em circulação pelo *continuum* lésbico deve ser pensada na esteira de outra espécie de comunidade, uma comunidade negativa, inconfessável, inoperante, na esteira das propostas de autores como Blanchot, Espósito e Jean Luc-Nancy¹⁵, ou seja,

¹⁴ “[...] a reapropriação do corpo não ocorre de maneira automática no momento em que se declara lésbica. Requer liberar-se do regime heterossexual e de todo seu aparato ideológico, de contrário é possível que se torne uma lésbica de mente hétero” (ROJAS, 2016, p.20). (Tradução nossa).

¹⁵ Discussão proposta em:

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas*. Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

uma comunidade que não busca um projeto de união atributiva, mas se abre a um espaço nômade de experimentação, de possíveis contágios, que invalidam modelos comunitários pautados em identificações totalizadoras e homogêneas. Um estar-com que se vê marcado de alteridade, de dissenso, de pluralidade, de potencialidades, reconhecendo que

[...] no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro - lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse (ESPOSITO, 2003, p.31).¹⁶

Um modo de desapropriação no contágio visível no poema analisado de Cristina Peri Rossi, quando o eu lírico devém alegremente com a outra, numa mescla que altera ambas, que as enlaça ex-propiadas, “con las señas de identidad cambiadas”. O encontro entre elas é também erótico, mas significa além do sexual, colocando-se na esteira de um *continuum* lésbico como possibilidade de instauração de uma nova perspectiva e sensibilidade, na qual o contágio alegre inviabiliza dicotomias hierárquicas e opressoras. Nesse sentido, esse encontro é resistente, e, por isso, fazem “el amor incestuosamente/ escandalizando a los peces/ y a los buenos ciudadanos de este/ y de todos los partidos” com a alegria de uma troca substancial, com a qual se aceitam reconhecidas, irmãs, iguais, semelhantes.

Como a tematização da relação homoafetiva vaza os moldes androcêntricos e heteronormativos expressando uma forma de encontro pelo

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arcis, 2000.

¹⁶ “Não é o próprio, mas o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza ao comum. Um esvaziamento, parcial ou integral, da propriedade em seu contrário. Uma desapropriação que investe e descentra ao sujeito proprietário e força-o a sair de si mesmo. A alterar-se. (ESPOSITO, 2003, p.31). (Tradução nossa).

viés do contágio e não da dicotomia, é comum também a exploração de outras formas de prazer que rompem com a supremacia posta no coito e nos genitais. Dessa nova sensibilidade surge muitas vezes uma forma de excitação que erotiza as próprias palavras, que as infla de tesão, de corpo, para feminilizar a língua, que embora chamada de materna está construída sob a ordem do falocentrismo, como aponta Luce Irigaray, já que “[...] el devenir patriarcal de la cultura [...] se inscribe también en la economía profunda de la lengua” (IRIGARAY, 1992, p.17)¹⁷.

Em “No me mandes al rincón” (1988), de Diana Bellessi, é na evocação da palavra que o encontro acontece, construindo seu leito em um poema erotizado por um desejo feminino, que transcende o molde heterossexual. Assim, as palavras enunciadas vão abrindo novas sensibilidades, outras formas de excitação e de afeto, adquirindo o poder de invocar essa possibilidade de contato, de modo que o poema é resposta às próprias perguntas feitas nele:

Cuando digo la palabra nuca/ ¿te chupo suavemente/ hasta hundir/
el diente aquí?/¿Estoy tocándote acaso?/ Cuando digo pezón/¿la
mano roza/ las dilatadas rosas de los pechos tuyos?/ ¿te toco
acaso?/¿Toca, lengua, la comisura/de mis labios y aprisiona/en la
vasta cavidad el cuerpo/ que desea ser tocado y ceñido/ por tu
lengua cuando nombra/ mi boca la palabra lengua, acaso?
(BELLESSI, 2002, n.p).

A cada pergunta é uma experiência que se abre como um possível. A palavra se enche de vitalismo, de magia, de comunhão, na esteira da visão da poeta sobre a própria poesia, como “[...] lenguaje que canta, y que no proviene solo de nuestra cabeza, sino también de nuestro cuerpo, del rumor de la sangre

¹⁷ “[...] o devir patriarcal da cultura [...] se inscreve também na economia profunda da língua” (IRIGARAY, 1992, p.17). (Tradução nossa).

y el hálito de nuestra respiración” (BELLESSI, 2009, p.10)¹⁸. Nesse sentido, o poema se expressa como um convite vivo, que lateja o acontecimento em si, erotizando as palavras para isso, pois não quer “tocar un fantasma” nem a “fantasía cortés/ del trovador a su dama”. Seu desejo é realizável e corpóreo, excitando-se com diversas partes e sensações iluminadas no percurso da escrita. Aqui:

La idea es entender la intimidad cuerpo a cuerpo, más allá de la trivialidad heterossexista que prioriza la penetración y el coito, en una lógica lineal del sexo y el erotismo. Invita a entender la intimidad como un fluir de cuerpos de mujeres que se gustan, se sorprenden, se excitan, se quieren, se desean. Es un encuentro corporal diferente al heterosexual (ROJAS, 2016, p.18).¹⁹

Por isso, o encontro produzido no poema descobre prazer na própria fala, que explora carícias por várias partes do corpo com o qual compartilhará um laço que também se aproxima da ideia de *continuum* lésbico, já que implica um reconhecimento instaurador de uma nova sensibilidade afetiva, como um “gesto/de mutua apropiación/ instante donde no se sabe/ los límites del tú, del yo”. Descrito como um “alegre/ relámpago de zarpa”, não busca a duração cronológica, mas aquela despertada por Aion, o tempo das intensidades, das singularidades, visto que se apresenta “en tersa conjunción que sabe/no durará/ y sabe/ es más eterno que el filo de um diamante”. Aqui o que se exalta é a potência erótica e afetiva de um encontro singular, que afirma o corpo e seus instintos, liberando-o das interpretações feitas e das satisfações condicionadas,

¹⁸ “[...] linguagem que canta, e que não provém somente da nossa cabeça, mas também do nosso corpo, do rumor do sangue e do hálito da nossa respiração” (BELLESSI, 2009, p.10). (Tradução nossa).

¹⁹ A ideia é entender a intimidade corpo a corpo, mais além da trivialidade heterossexista que prioriza a penetração e o coito, em uma lógica linear do sexo e do erotismo. Convida a entender a intimidade como um fluir de corpos de mulheres que se gostam, se surpreendem, se querem, se excitam, se desejam. É um encontro diferente do heterossexual”. (ROJAS, 2016, p.18). (Tradução nossa).

para deixar que o desejo se manifeste livre de interpretações e capturas ao lesbianizar a palavra como forma de resistência aos moldes heterossexistas.

Desse modo, percebe-se que os poemas analisados apostam não apenas na desconstrução de estereótipos e na recontextualização dos termos ofensivos, mas também na abertura de um novo campo do sensível e da experiência. A valorização de possíveis existenciais femininos que esses poemas fazem circular – seja a partir da exaltação de condutas criticadas no âmbito de uma sociedade patriarcal ou da expressão de atitudes e desejos que vazam a lógica heterocêntrica – abre espaço para outras formas de ser mulher. Uma mulher que não se define mais em relação ao seu par na representação dicotômica e hierárquica. Uma mulher lésbica que, ao romper com a heterossexualização, denuncia e desconstrói estereótipos vinculados ao gênero feminino, rachando a lógica de opressão. Uma mulher dona de seu corpo, de sua vontade, e cuja força torna-se, portanto, ativa, livre de sujeições. Uma mulher política, que a partir do dissenso faz ver o que se desvia do comum partilhado, apontando assim para uma nova distribuição dos lugares, desde essa percepção outra que fulgura no desentendimento, que escapa às convenções. Em suma, uma existência feminina potencial e possível, resistente às condutas e aos códigos, subordinadores.

Por conseguinte, a partir da existência lésbica, os poemas abrem outras possibilidades de experiência feminina e iluminam uma forma de encontro diferenciada, não mais realizada dentro da lógica de dominação. Uma relação que passa pelo reconhecimento da intenção opressiva que figura por trás da construção da alteridade e que, portanto, libera esse outro da necessidade de ser nomeado com relação ao Eu heterocêntrico. Uma relação que dá visibilidade a uma nova sensibilidade. Uma relação como um *continuum* lésbico, alegre na resistência, prazerosa além dos limites heterossexistas, desejosa de encontros mais substanciais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BELLESSI, Diana. “La experiencia de la poesía”. In: PRADO, Benjamín (org). *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 2009. p. 9-17.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “No me mandes al rincón”. Disponível em: <https://poemargens.blogspot.com/2011/10/diana-bellesi.html>. Acesso em: 12 ago 2019.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Trad. de Alcía Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Trad. de Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. Vol. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. Vol. 5.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas*. Origen y destino de la comunidad. Trad. Carlo Rodolfo M. Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FLORESTA, Cecília. “Amazonas de sete lanças”. Disponível em: <https://revistagueto.com/2018/01/24/tres-poemas-de-cecilia-floresta/> Acesso em: 12 jun 2019.
- IRIGARAY, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Trad. de Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo. Editora Siciliano, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Trad. de Manuel Arranz. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidad obligatoria y existencia lesbiana. Trad. de María-Milagros Rivera Garretas. *Duoda: Revista d’Etudis Feministes*. n. 11, 1996.
- ROFFIEL, Rosamaría. ‘Cântico’. Disponível em: <https://estomagoenlasmariaposas.tumblr.com/post/93382447065/me-gustan-las-mujeres-esdr%C3%BAjulas-sin-br%C3%BAjula-sin>. Acesso em: 21 jul 2019.
- ROSSI, Cristina Peri. *Condición de mujer*. Colombia: Arquitrave, 2005.

ROJAS, Zicri J.O. El lesbianismo como práctica descolonizadora. *Revista Ártemis*. Vol XXI. Jan-jul 2016. pp.16-26.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Editorial Egale, 2006.

Recebido em 26/06/2020.

Aceito em 23/11/2020.

O CORPO EM EXPLOSÃO NA LITERATURA CEARENSE: UMA ANÁLISE DE DISCURSO PORNOGRÁFICO EM “A DOTA DELIRANTE”, DE MOREIRA CAMPOS

THE BODY IN EXPLOSION IN THE CEARENSE LITERATURE: AN ANALYSIS OF PORNOGRAPHIC DISCOURSE IN "A GOTA DELIRANTE", OF MOREIRA CAMPOS

Antônio Edson Alves da Silva¹

RESUMO: As relações entre corpo e sexualidade, desde os anos de 1980 estão em pauta em pesquisas em várias do conhecimento como saúde, fisiologia, psiquiatria e ciências humanas, nesse sentido não seria diferente esse empreendimento também na área da linguagem. Assim, este artigo objetiva analisar o corpo em explosão na literatura cearense de Moreira Campos, mais especificamente no conto “A Gota Delirante”, compreendendo as relações intrínsecas entre as zonas canônica, tolerada e interdita cunhadas pela Análise de Discurso Pornográfica de Dominique Maingueneau (2010) Para tanto, toma-se como referencial teórico-metodológico o Discurso Pornográfico, de Dominique Maingueneau, além do diálogo profícuo entre os trabalhos de Silva (2019), Pieper (2012) e Melo (200 As principais conclusões apontam para a necessidade de compreensão efetiva das práticas sexuais marginalizadas, principalmente àquelas que são temas recorrentes em obras literárias.

PALAVRAS-CHAVE: Gota delirante; Moreira Campos; Pornografia.

ABSTRACT: The relations between the body and sexuality, since the 1980s, have been on the agenda of research in arias of knowledge such as health, physiology, psychiatry and the human sciences. Thus, this article aims to analyze the body in explosion in the literature of Moreira Campos, more specifically in the tale "A Gota Delirante", understanding the intrinsic relationships between the canonical zones, tolerated and interdicted by the Pornographic Discourse Analysis of Dominique Maingueneau (2010) For this purpose, The theoretical and methodological reference is Dominique Maingueneau's Pornographic Discourse, in addition to the fruitful dialogue between the works of Silva (2019), Pieper (2012) and Melo (200 The main

¹ Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará – Brasil. Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8850-6716>. E-mail: edson.crat@gmail.com.

conclusions point to the need for effective understanding of marginalized sexual practices, especially those that are recurrent themes in literary works.

KEYWORDS: Delusional drop; Moreira Campos; Pornography.

1. INTRODUÇÃO

A paixão grande minha foi a Literatura, a ficção. Como o sertão era restrito, sem grandes meios, todo livro de poesia ou romance que caísse na minha mão, eu devorava (CAMPOS, 1976, p. 54).

A literatura cearense tem ganhado espaço no cenário literário mundial tendo em vista a estética de produção peculiar do Nordeste brasileiro, ou seja, uma literatura que, além de tratar das realidades paisagísticas, geográficas e rurais do Ceará, tem fortes reflexões sobre os mais diversos temas, tanto sociais, quanto políticos e econômicos.

Nesse contexto literário, José Maria Moreira Campos, ou simplesmente Moreira Campos, é um autor de destaque por sua perspicácia em produzir textos que despertam a reflexão e contribuam para o enriquecimento da língua portuguesa brasileira, com sua sabedoria de professor universitário, que foi durante anos, e o bom gosto artístico e estilístico.

Assim, na perspectiva de analisar as relações inerentes entre o corpo e a sexualidade, este artigo objetiva analisar o corpo em explosão na literatura cearense, de Moreira Campos, especificamente no conto “A Gota Delirante”, compilado na obra *Dizem que os cães vêem coisas*, publicada em 1987. Ademais, a epígrafe desta introdução direciona-se a compreensão acerca do potencial literário latente no autor.

Neste conto, alguns trabalhos colaboram para a discussão da compreensão dos aspectos literários dialogando acerca do trânsito nos manuscritos, de críticas filológicas e na tensividade da tradução intersemiótica de contos inéditos do autor para versão em histórias em quadrinhos (HQ's).

A esse respeito, Melo (2009) se concentrou na pesquisa de manuscritos da gênese dos contos “A Carta” e “O Cachorro” para compreender o itinerário de Moreira Campos, utilizando como fundamentos teóricos a Crítica Genética que objetiva “demonstrar o processo de criação artística, fazendo uso de inferências sobre os procedimentos utilizados, a partir das marcas deixadas pelo artista” (MELO, 2009, p.12).

No que diz respeito aos estudos crítico-filológicos, Lima (2016) analisa o processo criativo de seis contos inéditos do escritor cearense, que constam do seu arquivo pessoal, custodiado pelo Acervo do Escritor Cearense da Universidade Federal do Ceará (AEC-UFC), apresentando, através da edição e do estudo crítico-filológico das rasuras e momentos genéticos dos contos inédito do autor, o processo criativo de Moreira Campos sob o olhar da Filologia e da Crítica Genética, e mostrando como as narrativas foram construídas e quais elementos foram retirados dos contos para que se tornassem mais concisos.

Silva (2018) fundamentando-se na vertente da semiótica francesa, investigando a tensividade na tradução dos contos de Moreira Campos para os quadrinhos, com base nas subdimensões temporalidade, espacialidade, andamento e tonicidade, a partir das quais se verificam as ocorrências de efeito de sentido de acontecimentos e de rotina no conto e no quadrinho.

Na esteira dessa discussão e em intersecção aos estudos do corpo e da sexualidade nas mais diversas produções literárias, artísticas e cinematográficas Sevegnani (2018) investiga diversos enunciados que inventam uma nova concepção de pornografia feminista no Brasil e também em produção fílmica de Erika Lust intitulada *Sweet but psycho*. Ancorando-se na arqueogenealogia foucaultiana, compreende as novas produções e o modo como são discursivizadas em relação à *pornografia mainstream*.

Diante dessa pluralidade de trabalhos, esta pesquisa surge como original e necessária preenchendo uma lacuna nos estudos da linguagem, pois não há

produções acadêmicas que tratem da intersecção entre o corpo, a pornografia e a literatura cearense de Moreira Campos no conto “A Gota Delirante”. Para tanto, toma-se como referencial teórico-metodológico o Discurso Pornográfico adotado por Dominique Maingueneau, em 2007, além de um diálogo interdisciplinar com os trabalhos de Silva (2019), Pieper (2012) e Melo (2009).

2. DISCURSO PORNOGRÁFICO

*Nessas condições, convém distinguir duas zonas entre as práticas sexuais que não são ilícitas: a zona da pornografia classificada como **canônica** e, às margens, a zona da pornografia **tolerada**. Para além dessa fronteira, encontra-se a pornografia **interdita** (MAINGUENEAU, 2010, p. 41).*

Em 2007, Dominique Maingueneau, um dos principais pesquisadores franceses da Análise do Discurso, desenvolveu pesquisas multidisciplinares ao sistematizar e apresentar uma abordagem teórico-metodológica que subsidiará as investigações relacionadas à pornografia e ao erotismo na contemporaneidade. A obra corrobora para analisar os mecanismos que permeiam este tipo de produção, tornando evidenciado sua existência, haja vista, muitas vezes, ser camuflada e marginalizada pela sociedade tradicionalista (SILVA, 2019).

O Discurso Pornográfico (MAINGUENEAU, 2007) foi traduzido por Marcos Marcionilo, em 2010 e lançado no Brasil pela Parábola Editorial, tornando-se assim uma obra indispensável para colaborar com as pesquisas linguísticas e literárias acerca dessa temática ainda considerada como tabu.

Assim, percebe-se que a escrita pornográfica traz um discurso ativo e reparador que alimenta as inquietações inerentes às diferenças sexuais retratadas na literatura, no cinema, na música e nas artes em geral. “O discurso pornográfico traz análises de mecanismos, lugares e finalidades das mais

diversas escritas de cunho erótico e obsceno, fazendo relação com os mais diversos gêneros textuais” (SILVA, 2019, p. 180).

A etimologia da palavra pornografia vem da expressão *pornè* significando, inicialmente, prostituta, ou seja, o próprio termo estar relacionado a umas das profissões mais antigas do mundo, porém vista de maneira distorcida, por entender que as práticas de relações sexuais devem permanecer sob a égide do tradicionalismo religioso que perpassa a organização das sociedades.

Bertrand (2001) compreende que “A pornografia representa, ou evoca claramente, um aspecto da natureza, ou da atividade sexual de um ou de vários seres humanos. E seu efeito principal (talvez único) é estimular a libido do usuário, seja qual for a intenção do criador.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 15).

Assim, percebe-se que ao passo em que a sociedade se transforma historicamente, a pornografia vai se atualizando e se modificando, na perspectiva de ser entendida apenas “como representações da obscenidade, do ato sexual e das mais diversas relações da sexualidade explícita (SILVA, 2019, p. 176).

Maingueneau (2010) e Silva (2019) entendem o alto grau de preconceito enraizado na sociedade, por conta de questões voltadas à religiosidade da tradição cristã católica, ao se tratar da pornografia, da obscenidade e do erotismo, uma vez que de forma camuflada, a própria sociedade se utiliza de práticas sexuais marginalizadas para satisfação do prazer inerente ao ser humano.

Assim, os elementos que permeiam o universo pornográfico, muitas vezes, trazem impactos negativos aos costumes padronizados e cristalizados há séculos, por condutas que divergem das práticas sociais aceitáveis, tendo em vista que essas práticas devem estar à margem, pois são consideradas como impuras e explicitamente não desejáveis.

Os questionamentos relativos aos estudos das relações sexuais explícitas possibilitam reflexões sobre os possíveis impactos acerca dessa temática no âmbito da sociedade, pois sua produção, disseminação e consumo poderá se tornar perigosa, uma vez que predomina o machismo estrutural que colabora para a não aceitabilidade das relações sexuais diversas. A compreensão dos temas sexuais, principalmente relativos à pornografia são bastante complexos, uma vez que “os problemas com a juventude, a violência contra a mulher e a cultura do estupro, que não pode ficar à parte neste estudo” (SILVA, 2019, p. 176).

Nesse sentido, a produção cultural e literária dessa temática tem sido recorrente ao longo dos últimos 60 anos, desde o impulso do movimento feminista, na década de 1960 até as pesquisas mais recentes que tendem a transgredir a normalidade social e dar visibilidade a essa temática tão importante e necessária de compreensão efetiva da sexualidade humana.

Maingueneau (2010) considera a produção literária pornográfica e erótica como paraliteratura, por possibilitar a fuga da realidade, mesmo que momentânea e transportar os sujeitos para um universo paralelo, fazendo assim refletir no leitor ativo satisfações relacionadas ao prazer sexual e à liberdade, visto que esse tipo de escrita é direta, precisa e traduz, de certo modo, os desejos sexuais mais ocultos da humanidade.

Ao passo que ocorre a análise da paraliteratura pornográfica, torna-se inevitável a compreensão efetiva e multifacetada de outras práticas semióticas, como imagens, desenhos, figuras, gravuras, fotos e filmes, como destaca Maingueneau (2010):

No interior das produções pornográficas, devemos também estabelecer distinções entre *dispositivos* pornográficos, que é compartilhado pelo conjunto das práticas semióticas pornográficas, e a *escrita pornográfica*, que é reservada à representação mediante

signos verbais que formam textos (MAINGUENEAU, 2010, p. 16, *grifos no original*).

Para o autor há uma distinção nítida entre as práticas semióticas que orientam os dispositivos de investigação das produções pornográficas diversas em relação à própria escrita pornográfica que serve constantemente como *corpus* para os processos analíticos nas mais diversas áreas, sejam literárias, linguísticas, artísticas, dentre outras. Sobre isso, Silva (2019) ratifica o pensamento de Maingueneau (2010) ao afirmar que:

Faz-se necessária uma distinção, ou ao menos uma tentativa de distinguir as duas esferas das obras pornográficas: textos pornográficos e sequência pornográficas. O primeiro é o próprio texto escrito com intuito de ser pornográfico, com esta finalidade. O segundo diz respeito aos mais diversos gêneros textuais que trazem em seu enredo algum aspecto ou alguma situação pornográfica, mesmo que esta não seja, primordialmente, sua intenção (SILVA, 2019, p. 177).

Nesse sentido, é inevitável a compreensão de que, ainda hoje, tanto os dispositivos, como a escrita erótico-pornográfica esteja marginalizada, pois os sistemas sociais impõem censuras, traçando linhas de valor para o que é aceitável e não aceitável no universo da representação sexual, e a explicitação dessas relações em suas mais diversas performances ainda está distante de passar pelo filtro da sociedade tradicional, patriarcal, machista e arcaica.

Outra discussão empreendida por Maingueneau (2010), refere-se ao *status* de reconhecimento da produção pornográfica, ressaltando que há uma aceitação, mesmo que menor, de representações eróticas como filmes, músicas, obra literárias etc, porém quando se trata da pornografia explícita ou de sujeitos dissidentes, ainda não há espaço de reconhecimento, conforme salienta o autor:

Assim como os discursos paratópicos, a literatura pornográfica atua nas fronteiras do espaço social, mas não se trata da mesma fronteira: enquanto os paratópicos são aceitáveis, têm direito de cidadania [...],

a produção pornográfica não é reconhecida pela cidade: idealmente a sociedade não tem conhecimento de sua existência (MAINGUENEAU, 2010, p. 30).

Em sintonia com esse pensamento, Silva (2019) ratifica a impossibilidade de existência desse tipo de discurso, tendo em vista as ideologias que orientaram à sociedade ao longo da história, e ainda orientam até os dias de hoje.

quanto à existência do discurso pornográfico e da própria pornografia, existe uma dupla impossibilidade: “(1) é impossível ela não existir; (2) é impossível ela existir”. O primeiro está claro, pois estas práticas estão enraizadas natural e biologicamente em todas as sociedades; o segundo é que a mesma sociedade que sabe desta existência a torna tão excluída que não permite sua efetiva existência no seio da sociedade (SILVA, 2019, p. 181).

Os autores atentam para a seriedade e a ética com que devem ser tratadas as pesquisas e os textos permeados de pornografia, visto que elas têm seus fortes impactos em despertar no leitor sentimentos sensoriais, suscitando o riso, o prazer e o gozo. A esse respeito, Maingueneau (2010) ratifica que:

A pornografia impulsiona o processo para mais longe ainda, ao suprimir o ouvinte e ao modificar profundamente as relações com o destinatário: em vez de buscar somente suscitar o riso, que constitui o prazer substitutivo do gozo sexual, o texto pornográfico pretende desencadear diretamente uma excitação sexual. E isso tende a torná-la radicalmente sério.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30).

Nesse sentido, vale destacar para a pertinente discussão acerca do processo dicotômico entre pornografia e erotismo, entendendo, conforme o autor, que ambas são indissociáveis, pois, muitas vezes, é impossível ver e experimentar apenas um pela proximidade intrínseca. “Mesmo assim, percebe-se valorização e aceitação maior da prática erótica, visto que esta é colocada

oposta, por muitos, à pornografia, considerada suja, inaceitável, asquerosa, nojenta e sem pudor” (SILVA, 2019, p. 182).

Dominique Baqué, em obra de 2002, salienta, neste caso, que a dualidade entre erotismo e pornografia, evidencia a nobreza referente ao que é erótico, como sendo aceitável e ao que é abominável e desprezível, no caso da pornografia, como destaca Maingueneau (2010):

Reinvestindo em uma oposição cultural própria aos anglo-saxônicos, poderíamos enunciar que a pornografia deriva do *low*, enquanto o erotismo faz sinal para o *high*. Ou ainda: pornografia e erotismo, *low* e *high*, baixo e alto, ignóbil e nobre. A partir de um conteúdo representativo comum - a carne sexual -, a imagem pornográfica e a imagem erótica diferem pela finalidade, pelo modo de gerir o código, a escrita visual. Escrita visual [...] a imagem pornográfica pretende ser totalmente unívoca, massivamente 'unária'. Ela só fornece uma mensagem - extremamente simples por sinal -, recusa-se a ambiguidade e à equivocidade (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

Portanto, Maingueneau (2010), a partir de leituras diversas, em especial de Bertrand e Baron-Carvais (2001), apresenta grandes contribuições para o estudo do discurso e da literatura ao cunhar um novo modelo de discurso pornográfico e classifica-lo em três esferas distintas, a saber: canônica, tolerada e interdita. A esse respeito Pieper (2012) apresenta de forma sintetizada as ideias centrais para cada esfera do discurso pornográfico.

Pornografia canônica: cooperação e representação de atividades aceitáveis do ponto de vista dos valores sociais;

Pornografia tolerada: satisfação partilhada mantida, porém realizada através de práticas anormais, oriundas de comunidades marginalizadas;

Pornografia interdita: desobediência à regra de satisfação partilhada e infração legal: pedofilia, estupro (SILVA, 2019, p. 182, *grifos no original*).

Maingueneau (2010) apresenta a discussão sobre a esfera canônica que é considerada a mais aceitável diante dos padrões sociais estabelecidos, pois retrata o que todo mundo faz, como as relações sexuais comuns, como heteronormatividade, a intimidade de casais, dentre outros. Já na esfera tolera, o autor compreende a satisfação e o prazer a partir daquilo que é considerado relativamente normal e compartilhado pela mesma comunidade de sujeitos, como orgias, por exemplo, ou “o que geralmente não se faz” (MAINGUENEAU, 2010, p. 40). E, por último, a esfera interdita apresenta as relações sexuais mais obscuras e inaceitáveis pelos padrões culturalmente estabelecidos ou “o que a maioria das pessoas nunca faz – o estupro, por exemplo (MAINGUENEAU, 2010, p. 40).

Portanto, as contribuições do discurso pornográfico de Maingueneau (2010) podem ser elencadas como as três zonas que podem ocorrer de forma independente ou concomitantemente nas mais distintas nuances das relações sexuais.

3. A PORNOGRAFIA EM MOREIRA CAMPOS

Analisar a literatura pornográfica é, inevitavelmente, distingui-la de outras práticas semióticas que também podem derivar do pornográfico (MAINGUENEAU, 2010, p. 16).

3.1. O contista Moreira Campos

Moreira Campos nasceu em 06 de janeiro de 1914, na cidade cearense de Senador Pompeu, há aproximadamente 270 km da capital Fortaleza, porém foi em Lavras da Mangabeira, também nos sertões cearenses que o contista viveu sua infância e adolescência, sendo iniciado na formação primária. Posteriormente, sua família foi viver na capital cearense, onde o então jovem José Maria Moreira Campos deu continuidade aos seus estudos secundários no Liceu do Ceará e no Colégio São João.

Após o término da formação secundária, Moreira Campos ingressa na faculdade de Direito do Ceará, concluído em 1946, porém não exercendo a profissão, vindo ingressar no curso de Letras Neolatinas, na Faculdade Católica de Filosofia do Ceará, onde conclui a formação inicial em 1967.

Ao passo do seu contato com mundo literário oportunizado pelo curso de letras e tendo, desde muito cedo, manifestado sua inclinação para à literatura, o contista tornou-se professor de Língua Portuguesa, Literatura e Geografia em várias escolas de Fortaleza. Ademais, Foi funcionário público das redes estadual e federal, ocupando cargos de direção.

Nesse contexto de ascensão profissional, tornou-se professor Titular de Literatura Portuguesa do Curso de Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará – UFC, onde durante trinta anos exerceu diversos cargos administrativos, tendo sido ainda Pró-Reitor de Graduação, Decano do Centro de Humanidades, responsável pela implementação do Ciclo Básico e Chefe do Departamento de Literatura. Por isso, na época, seu nome figurou na lista sêxtupla para a escolha de Reitor da UFC.

Além dos inúmeros destaques dentro do cenário acadêmico e letrado do Ceará, Moreira Campos ainda integrou do Grupo Clã, que resultava das iniciais de um Clube de Literatura e Arte Modernas, CLAM, sigla transformada em CLÃ pelo duplo sentido que de fato encerrava. Ademais, foi membro da Academia Cearense da Língua Portuguesa, sendo destaque nacional da área da literatura, sempre participando de encontros de escritores em todo País.

Nesse cenário, em 1972 proferiu conferências acerca das obras de Machado de Assis e Guimarães Rosa na Alemanha. Foi destaque por inúmeros títulos, horarias, medalhas, como por exemplo a Medalha do Mérito Cultural da Universidade Federal do Ceará, além da conquista do Diploma de Professor Emérito da UFC.

No cenário literário, produziu inúmero livros, contos, dentre outros, onde se destaca as obras: *Vidas Marginais* (1949), *Portas Fechadas* (1957), *As Vozes do Morto* (1963), *O Puxador de Terço* (1969), *Contos Escolhidos* (1971), *Os Doze Parafusos* (1978), *Contos* (1978), *10 Contos Escolhidos* (1981), *A Grande Mosca no Copo de Leite* (1985), *Dizem que os Cães Vêem Coisas* (1987) e *Momentos* (1976).

Ainda contextualizando a esse respeito, Silva (2018) em sua pesquisa de doutorado esclarece que

O primeiro volume, com 432 páginas, traz um texto de Natércia em homenagem ao pai, seguido de um prefácio de Raquel de Queiroz e uma apreciação de Sâncio de Azevedo que estão presentes apenas nesse primeiro volume, que contempla três livros: *Vidas marginais* (1949) com 12 contos, *Portas fechadas* (1957) com 16 contos e *As vozes do morto* (1963) com 14 contos. Apresenta um bibliografia, com a biografia do autor, relação de suas obras, participação em antologias, traduções, obras em vídeo e em quadradinhos, informações sobre o autor em livros, dicionário, em jornais e revistas (SILVA, 2018, p. 113).

Diante de uma vida repleta de contribuições para os mais diversos estudos nas áreas da linguagem, mais especificamente na literatura, Moreira Campos falece em 06 de maio de 1994, aos 80 anos. “Dois anos depois de sua morte foi lançado pela editora Maltese sua *Obra completa: contos* em dois volumes, com organização da filha do autor, também escritora, Natércia Campos” (SILVA, 2018, p. 113).

3.2. Análise do conto “A Gota Delirante”

O conto analisado neste texto foi publicado em 1987 na obra *Dizem que os Cães Vêem Coisas* e recorrentemente faz parte como *corpus* em pesquisas multidisciplinares, principalmente quando se refere as questões voltadas ao corpo, à sexualidade e ao processo histórico-cultural que envolve os tabus

cunhados pela sociedade cristã católica tradicional. A esse respeito, Bakhtin (2010, p. 218) salienta que:

- a) a exauribilidade semântico-objetal ou relativa conclusibilidade do tema do enunciado que possibilita um efeito de posição responsiva;
- b) intenção discursiva ou finalidade enunciativa pretendida pelo autor;
- c) as formas estáveis de gênero de discurso escolhidas.

A primeira sensação ao ler o conto é surpreendente, pois se consegue perceber esta relativa conclusibilidade do tema, ela faz com que o leitor se posicione diante do que se está lendo. A cena desconcerta o interlocutor, que se depara com uma descrição minuciosa de manifestações sexuais diversas, muitas vezes, inaceitáveis pela sociedade. Assim, conforme a construção cênica da narrativa pornográfica, Maingueneau (2010), afirma que

O relato pornográfico estrutura-se segundo as restrições de uma sexualidade fálica que investe metodicamente no intervalo que vai do nascimento do desejo a sua satisfação. O relato consiste em adiar metodicamente a necessidade do surgimento do orgasmo, a pornografia não é ilustração do desejo, mas de uma resolução (MAINGUENEAU, 2010, p. 51).

Esses aspectos despertam sentimentos de repulsa, por imaginar que estas atitudes são sempre desprezíveis e que não podem coexistir em uma sociedade que tanto preza pela moral e pelos bons costumes. Em primeiro momento, podem adiar o orgasmo por sua conduta transgressora à moral, mas com sua minuciosa descrição pode despertar o prazer e levar ao gozo.

(1) Ele, o moço, jamais desejara tanto uma fêmea como a mulher do primo (os primos tinham sido criados juntos, ele, o moço, seria um irmão caçula). Aquelas nádegas possantes, divididas pelo maiô, em relevo maior, agressão, quando ela se curvava para apanhar qualquer coisa ou fazia ginástica (CAMPOS, 1987, on-line).

No primeiro excerto, o autor inicia o conto apontando para o possível desejo interno do moço, protagonista, que à partir da perspectiva do narrador onisciente jamais poderia desejar a mulher do primo. Essa afirmação reforça a categoria que Maingueneau (2010) denomina como interdita, uma vez que estar associado aquilo que geralmente não se faz. “A pornografia interdita entra deliberadamente em conflitos com as normas sociais dominantes” (MAINGUENEAU, 2010, p. 49).

Visivelmente é posto em questão os conceitos culturais da monogamia, ou seja, o costume em que impõe ao homem ou à mulher ter apenas um companheiro e a esse ser fiel enquanto estiverem juntos. Ainda é evidenciado a relação parental que impossibilita ao moço a concretização dos seus desejos mais profundos, possuir sexualmente a “mulher do primo”. A marcação da expressão “fêmea” traz um teor animalesco ao personagem, uma vez que é destacada apenas seus instintos de macho à procura da fêmea, de predador à procura da presa fácil.

(2) Conscientemente provocante? A curiosidade dos homens. O marido (era engenheiro), calmo, apanhava a garrafa de cerveja no isopor à sombra da cadeira de lona. O moço não compreendia essa indiferença, tranquilidade (CAMPOS, 1987, on-line).

O excerto (2) põe em pauta a possível provocação por parte da mulher do primo, mesmo que de forma inconsciente, o movimento do corpo natural incita e excita o moço “curioso” com seu corpo em explosão, diante da feminilidade e sensualidade da jovem mulher. A indagação sobre a calma do primo, marido da donzela, não é compreendida pelo moço, uma vez que diante de tanta formosura, como se pode tornar-se indiferente e tranquilo?

Mesmo que involuntariamente, o moço se sente insultado pelo corpo sexual, sensual e envolto em curvas que despertam as sensações no outro. “É a

resistência da mulher à agressão masculina que a suscita, provocando uma excitação sexual” (MAINGUENEAU, 2010, p. 48)

(3) Na volta, a tranquilidade de sempre. -Tudo bem?- Foi ótimo! - ela disse ainda desfazendo a mala. Não, não entendia. Aborrecia o outro e evitava-o. A agressão das nádegas na praia. O moço, sentado na areia, sentia novamente o calção umedecer-se, molhar-se, num início de gozo, a gota delirante (CAMPOS, 1987, on-line).

Moreira Campos, de forma perspicaz desenvolve o enredo do conto ao mostrar o desprezo da esposa em relação ao marido, dando assim possíveis pistas de desejo pelo jovem rapaz, que se sente profundamente envolvido, sexualmente, diante da exposição daquilo que pra ele seria “agressão das nádegas”, no caso específico em que estão na praia.

O corpo sensual e o corpo sexualizado na praia são expressões consideradas como aceitáveis, porém se for levar em conta novos modelos de exposição em praias dissidentes, como as naturalistas, essas já não são toleradas pela sociedade mais conservadora, mesmo que a nudez, sem excitação, é exibida sem pudor diante dessa comunidade naturalista.

Porém, em uma praia tradicional, a excitação ao público, em razão dos valores morais e costumes tradicionais, é considerada como atentado ao pudor, violência sexual, assédio, imoral, ilegal, dentre outros. A própria legislação brasileira ratifica isso. Aqui se presencia a categoria de pornografia considerada interdita, uma vez que demonstra desejos ocultos que não são aceitos pela sociedade.

(4) Estava na casa do primo não havia muito tempo. Transferido para a agência bancária, faria o último ano de Direito. No quarto dos fundos, mentalmente levava-a para a sua cama de solteiro ou mesmo para a cama dela. O marido viajara (construía estradas no Interior). Ela, só e tão próxima, a poucos passos! As coxas portentosas,

abauladas, por onde ele insinuaria a mão grande, mas branda, macia e inventiva (CAMPOS, 1987, on-line).

As constantes sensações de desejo e temor, as dualidades entre fazer ou respeitar a relação afetiva do primo, traz ao moço cotidianamente sonhos que esvaziam seus pensamentos eróticos com a esposa do primo, que o considerava, praticamente, como um irmão.

No âmbito das categorias pornográficas (MAINGUENEAU, 2010), o desejo e os sonhos eróticos podem ser classificados como pornografia canônica, ou seja, aquela que é aceitável socialmente, uma vez que há uma lacuna entre sonho e concretização. Já se realizar essa prática social, a coloca na categoria interdita, haja visto o grau de parentesco entre o marido e a situação de traição, práticas inaceitáveis socialmente.

Sobre a pornografia canônica, Maingueneau afirma que:

O fato de que uma interação social, de qualquer natureza, deve chegar a satisfazer o conjunto de seus participantes é um princípio de base que a pornografia canônica respeita: se um personagem chega até a satisfação sexual, o mesmo deve ocorrer com seu ou seus parceiros (MAINGUENEAU, 2010, p. 41).

Nesse sentido, o autor compreender que a satisfação e o prazer inerente nas relações sexuais entre sujeitos ativos devem ocorrer de forma efetiva na realização plena para os envolvidos nos atos corporais na inter-relações entre o prazer e o gozo.

(5) Pagaria a penetração com a própria vida, se necessário:- Pagaria, sim ...Falou alto, e surpreendeu-se. Inútil também a leitura do livro de Direito. Ela estava nas páginas, embaralhava-se, escanchava se(era bem o termo) nas letras. Seria mais fantasia sua, a intimidade de casa, cúmplice? As coxas fortes já apresentavam celulite, o começo de rugas no canto dos olhos, quando ria (CAMPOS, 1987, on-line).

A concepção do corpo em explosão se constitui também em virtude dos desejos e fantasias sexuais empreendidas pelo jovem moço, estudante de direito. Ele passa todo seu tempo em casa, em meio às leituras obrigatório do curso superior, fantasiando possíveis relações sexuais com a esposa de seu primo. Entendendo a complexidade dessa relação, o jovem se dispõe a pagar a “penetração” no corpo da mulher de seu primo, mesmo que seja com a própria vida.

(6) Tudo se exacerbava quando, de passagem pelo corredor, a porta do banheiro entreaberta, a surpreendera grandemente nua, com aquelas forças todas reunidas de uma só vez. Ela propriamente não se assustou. Apenas deu um gritinho muito feminino, vedando o sexo com as mãos: O sexo era farto, visto assim de frente e agora para sempre grudado aos seus olhos. Quase chegava a apalpá-lo, senti-lo na mão, na mão cheia (CAMPOS, 1987, on-line).

A construção da cena descrita no excerto (6) é bastante minuciosa quanto a visão do próprio corpo visto em um momento inesperado quando o jovem, no banheiro, com a porta entreaberta, como se já estivesse desejando exibir seu “farto sexo” ao moço. Nesse sentido, encontra-se a presença da categoria canônica do discurso pornográfico, quando traz algo que não pode ser feito em público, porém, é parcialmente aceitável, quando se compreende o contexto em que se dá. Maingueneau (2010), a esse respeito, introduz a discussão do voyeurismo.

O dispositivo pornográfico – pelo próprio fato de ser um dispositivo de representação para um leitor posto na posição de *voyeur* – transgredir as proibições ao introduzir terceiros no espaço íntimo. É claro então que a pornografia vai ser considerada “obscena” (MAINGUENEAU, 2010, p. 40).

A todo momento, questões inerentes à obscenidade são recorrentes nos estudos do discurso pornográfico, bem como traduzidas no conto de Moreira

Campos. Nesse sentido, Maingueneau (2010, p. 25) salienta que “A obscenidade é uma maneira imemorable e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares.”

(7) O sexo, ela toda, se enleava, se escanchava (era bem o termo) entre as letras, o começo, o meto e o fim do capítulo não assimilado. Ela, tão próxima, só no quarto! A porta do banheiro teria sido deixada entreaberta de propósito? Porque não se surpreendera. Soltara apenas o gntinho muito feminino, vedara-se, rindo. Ele, estático, parado, hipnotizado, na porta do banheiro. Depois, ela passaria por ele com aquele olhar rápido, que escorregava pelo chão (CAMPOS, 1987, on-line).

As sensações do corpo que deseja possuir a esposa do primo são constantemente elucidadas no desenrolar do conto de Moreira Campos. No excerto (7) o autor deixa prenunciada no excerto anterior quando questiona a possibilidade da moça ter deixado a porta entreaberta de forma proposital, uma vez que as pistas literárias indicam que ela também parece desejar ser possuída pelo primo de seu marido.

Para o período em que foi publicado o conto, trazer, na realidade rural cearense, uma literatura que descreve minuciosamente o corpo sexualizado, o discurso pornográfico e os desejos que são despertados no enredo e perpassa as sensações ao leitor participante é bastante transgressor, característica própria de Moreira Campos, como de muitos autores que formam o cânone da literatura cearense.

A iniciação sexual visa provocar no leitor a formalização, a satisfação e a desculpabilização dos desejos. O herói do texto pornográfico tem uma trajetória que justifica a recompensa e é portador de valores vigentes no universo da pornografia, os quais defendem a existência de uma enunciação atópica, carregada de traços considerados anormais e imorais. O relato pornográfico é um mediador entre um mundo que proíbe e um mundo que suspende a proibição. O texto pornográfico socializa o desejo. (PIEPER, 2012, p. 34)

Pieper (2012), em sintonia com o pensamento de Maingueneau (2010) destaca que é propício por meio da leitura de cunho erótico e pornográfico, despertar os desejos e ser esse mediador entre o proibido, oculto e o que pode ser revelado, pela escrita literária e/ou outra. O relato pornográfico nasce transgredindo padrões sociais pré-estabelecidos, principalmente vinculados às ideias religiosas, que dominaram o pensamento mundial durante séculos.

(8) Despertava para o suplício, como nas manhãs em que ela achava de atirar sobre o corpo o vestido fino, transparente, meio gasto, a calcinha de rendas visível e desesperadora, ele à sua frente ali no corredor. Mais provocações? Voltava a rir-lhe, de passagem, os olhos no chão. Tinha a consciência de que os olhos dele a trespassavam, acabavam de desnudá-la. Ao entrar no banheiro, novamente sentia os pêlos da coxa forte e cabeluda grudados pelo sêmen, o quase orgasmo, a gota delirante. Doía até despregá-los, valia-se do sabonete (CAMPOS, 1987, on-line).

No excerto (8), o moço do conto continua fantasiando seus desejos sexuais, a partir da perspectiva interdita do discurso pornográfico, uma vez que se propõe em se relacionar sexualmente com uma mulher casada, além de ser casada, ainda era com seu primo e morava de favor em sua residência. Os sentimentos despertados no corpo traduzem as misturas de emoções que vão desde o desejo ao medo.

Ainda no excerto (8), vale destacar a forma detalhada em que o narrador descreve o *voyeurismo* deixando o rapaz em um estado de quase gozo, onde está o âmago da discussão de Moreira Campos, ou seja, “A Gota Delirante” que é exalada do pênis do rapaz, por seu grau de excitação, ao desejar veemente possuir a companheira de seu primo.

(9) Dirigiram-se ao próprio quarto do moço, que teve necessidade de apanhar a toalha de banho ainda úmida atirada em bolo sobre a cama. Posse desesperada, profunda, a loucura, o sexo confundido com a própria morte.- Me mate! ela dizia. Restou exausto, esvaziado,

sugado até a última gota. Talvez ela o esperasse também havia muito. Porque ainda o apertava com força nos braços e ele sentia nas costas moças e largas a ponta de suas unhas esmaltadas.

O excerto (9), por fim, mostra a concretização de todos os desejos sexuais do jovem moço em relação à esposa do primo, uma vez que ela também, nesse ato, ratifica seu desejo interno que o autor indica as pistas ao longo do enredo do conto. Portanto, o ato sexual interdito, ilegal e libertino, assim a “existência dos interditos somente reforça o entendimento de que determinadas proibições se prestam a refrearem vontades humanas” (GODOY; RODRIGUES, 2013, p. 8).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a sociedade, dita evoluída e aberta ao novo, ainda consegue tratar as relações sexuais naturais com tanto pudor, receio e desconforto? (SILVA, 2019, p. 192).

As relações de práticas sexuais são consideradas e classificadas como legais ou ilegais, na perspectiva da construção histórica da sociedade. Nas análises realizadas, elas ocorrem na interface entre corpo e sexualidade investigadas neste artigo, tendo em vista o objetivo geral que era analisar o corpo em explosão na literatura cearense de Moreira Campos, especificamente no conto “A Gota Delirante”, compilado na obra *Dizem que os cães vêem coisas* (1987).

O conto ora analisado é um clássico da literatura cearense pela sutileza com que o autor descrever, com características realísticas e naturalísticas, as práticas sexuais dissidentes, elevando o nível de discurso pornográfico, traduzidos nas três esferas ou categorias propostas por Dominique Maingueneau (2010), como sendo: canônica, tolerada e interdita, além da

criatividade literária de narrar histórias que, comumente, fazem parte do imaginário coletivo de rapazes e moças na juventude.

Espera-se, portanto, que as discussões empreendidas neste artigo, despertem o interesse dos leitores pela obra Moreira Campos, como autor presente no cânone da literatura cearense, por sua relevância e seu trabalho literário no Ceará, além de contribuir para uma compreensão efetiva do corpo, da sexualidade e das necessidades inerentes a eles.

Contudo, que esta discussão possibilite outras pesquisas a enveredar pelo discurso pornográfico, em uma tentativa de ampliar essa área de investigação que é tão marginalizada em razão dos padrões sociais pré-estabelecidos que reprimem as mais diferentes vivências da sexualidade humana.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CAMPOS, José Maria Moreira. *Dizem que os cães vêem coisas*. Fortaleza: Edições UFC, 1987.

GODOY, Márcia Helena Franco Santos; RODRIGUES, Marlon Leral. Discurso e Tabu: Uma análise do(sem-) sentido do incesto consentido. *Web Revista Discursividade*, v. 1, n. 12, n.p., 2013. Disponível em: <http://discursividade.cepad.net.br/EDICOES/12.1/Arquivos/godoyrodrigues.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

LIMA, Elizabete Sampaio Alencar. *Nas sendas da criação literária de Moreira Campos: edição genética e estudo crítico-filológico de contos inéditos do autor*. 2016. 215f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2016.

Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26444/1/Elisabete%20Sampaio%20Alencar%20Lima.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELO, Terezinha Alves. *Dizem que os cães vêem coisas: o transitar dos manuscritos*. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2009. Disponível em
http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3262/3/2009_DIS_TAMELO.pdf. Acesso em: 09 jul. 2020.

PIEPER, Elza Carolina Beckman. *Uma análise discursiva da obra Não tenho culpa que a vida seja como ela é, de Nelson Rodrigues*. 2012. 87f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, 2012. Disponível em:
<http://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/bitstream/prefix/596/1/ElzaCarolinaBeckmanPieper.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2020.

SEVEGNANI, Maíra. *Assim se inventa um pornô: as mulheres e o discurso pornográfico em cena*. 2018. 159f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Comunicação e expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018. Disponível em
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/198771/PLLG0743-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 09 jul. 2020.

SILVA, Antonio Edson Alves da. Hilda Hilst e o Caderno Rosa de Lori Lamby: uma análise de discurso pornográfico. *Revista Interfaces*, v. 10, n. 9, p.175-193, 2019. Disponível em:

https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6102/4382. Acesso em: 10 jul. 2020.

SILVA, Marilde Alves da. *A tensividade na tradução intersemiótica de contos de Moreira Campos para quadrinhos*. 2018. 222f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/32847>. Acesso em: 09 jul. 2020.

Recebido em 13/07/2020.

Aceito em 04/12/2020.

A FÚRIA DO CORPO E SUA POTÊNCIA GROTESCA: INCURSÕES NO ROMANCE DE JOÃO GILBERTO NOLL

A FÚRIA DO CORPO AND ITS GROTESQUE FORCE: EXPLORATIONS INTO THE NOVEL OF JOÃO GILBERTO NOLL

Sayonara Amaral de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar em imagens de corpos dispostas no romance *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, o modo pelo qual são desatendidas concepções estanques e habituais para a representação do corpo e da existência humana. Para tanto, toma-se o conceito de corpo grotesco, na chave de Mikhail Bakhtin, em cuja ambiência carnavalesca de mutações, hibridismos e, sobretudo, demolições de hierarquias do inferior e do superior – no corpo e na vida – é produzida uma reviravolta de valores, fundamental para a desconstrução de verdades totalizantes.

PALAVRAS-CHAVE: *A fúria do corpo*; corpo grotesco; baixo corporal; carnavalesco

ABSTRACT: This article aims to analyze the images of bodies present in João Gilberto Noll's novel *A Fúria do Corpo* – the way in which stagnant and habitual concepts of representing the body and human existence are disregarded. To this end Mikhail Bakhtin's concept of the grotesque body is used. Its turning point of fundamental values takes place for the deconstruction of totalizing truths within its carnivalising atmosphere, mutations, hybridisms and above all, demolitions of the inferior/superior hierarchies – in the body and in life.

KEYWORDS: *A fúria do corpo*; grotesque body; bodily lower; carnivalesque

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Diante do volume considerável de livros publicados por João Gilberto Noll, é fato constatado que *A fúria do corpo* traz uma marca diferencial,

¹ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia - Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Brasil. Professora titular da Universidade do Estado da Bahia - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7387-0547>. E-mail: sayo22@terra.com.br.

assinalada na própria opção temática que o seu título tão firmemente exprime. Não diremos que o tema do corpo esteja ausente no restante da produção ficcional do autor, sobretudo quando esta assume momentos de um erotismo acentuado, como ocorre em passagens de *Bandoleiros* ou de *O quieto animal da esquina*, para citar apenas dois títulos. Contudo, é em *A fúria do corpo* que o autor se propõe a fazer do corpo um objeto contundente de reflexão, articulando à constituição da trama narrativa uma vontade de pensar e de dizer sobre o corpo, a partir da revisão e quebra de paradigmas ou valores instituídos.

Publicado originalmente em 1981, o romance de Noll se inscreve no eco forte das expressões libertárias que, animadas pelo questionamento a uma sociedade repressiva e conservadora, emergem na literatura brasileira pós-64. Uma literatura que, segundo Silviano Santiago(2002a), em um artigo do final dos anos 1980, passa a tomar como eixo de orientação temas do particular e do cotidiano, da cor da pele, do corpo e da sensualidade, por reconhecer que “não se trata de lutar apenas contra o poder burguês sob a sua forma de centralização burocrática, legislativa e jurídica”, mas de situar a maneira pela qual esse poder se instala na vida dos cidadãos a partir da negação da diferença, visando à “uniformidade (racial, sexual, comportamental, intelectual, etc.)” (SANTIAGO, 2002a, p. 16). É justamente por investir na diferença e desviar dos padrões sociais e corporais hegemônicos que *A fúria do corpo* se oferece como um instigante objeto de análise, vindo a despertar grande interesse, ainda hoje, passadas quase quatro décadas de sua primeira publicação.²

No romance, o corpo exposto atua como um signo potencialmente crítico da sociedade e da cultura, razão que nos leva, aqui, a abordá-lo a partir

² É válido registrar que, ao longo desse tempo, o romance contou com sucessivas republicações por editoras distintas no Brasil. Após a estreia, em 1981, pela editora Record, o livro passou a integrar, em 1989, o catálogo da editora Círculo do Livro, do grupo Abril. Em 1997, ao ser publicado pela Rocco, foi, concomitantemente, incluído na coletânea *Romances e Contos reunidos* do autor, lançada pela Companhia das Letras. Até o momento, a sua edição mais recente é de 2008, quando o livro voltou a ser publicado novamente pela Record.

do conceito de corpo grotesco, segundo a concepção de Mikhail Bakhtin (1996). O pretendido, com esta abordagem, não é traçar comparações entre a ficção de João Gilberto Noll e a cultura cômica-popular medieval, da qual Bakhtin extrai os fundamentos para formular a sua teoria antológica do grotesco e do carnavalesco. O pensamento do teórico russo nos importa pela sua definição singular do corpo grotesco, que, articulado a uma visão carnavalesca do mundo, é compreendido como um espaço simbólico fecundo para a contestação de normas e valores culturais opressores, sejam eles estéticos, políticos ou morais.

Em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin observa que o corpo grotesco se insere em um sistema específico de imagens, no qual imperam as bufonarias e diabruras manifestadas nas praças públicas, feiras livres e em toda sorte de cultos festivos produzidos em “língua vulgar”, com suas figuras de palhaços, tolos, monstros, gigantes, corcundas e anões. Tais imagens estão firmemente relacionadas ao ritual do carnaval, que, ao colocar em suspenso a realidade cotidiana, situa-se na esfera intermediária entre o tempo real e o tempo ideal, entre a vida e a arte. Experimentado “ao vivo” no seio da cultura, o espetáculo do carnaval, desde suas bases remotas na tradição greco-romana, evoca um retorno simbólico ao país de Saturno – o “país da idade de ouro” –, espaço mitológico em que prevaleceriam a felicidade e plenitude universais (BAKHTIN, 1996. p.7).

O rito carnavalesco instaura uma visão utópica da existência, cujo mote central é a celebração orgíaca da vida, tendo como núcleo o corpo humano em sua materialidade. Evidentemente, Bakhtin adverte, o corpo aqui referido não remete às formas corporais destinadas ao culto do belo clássico, caracterizadas por um traçado anatômico regular, de proporções equilibradas, com ênfase nas partes altas e externas: cabeça, rosto, olhos, sistema muscular, superfície da pele. Muito distante do padrão estético elevado e epidérmico, que foi canonizado na cultura ocidental, o corpo grotesco, com seu vigor carnavalesco, distingue-se por instaurar o princípio do rebaixamento, ao promover a emersão

de suas partes internas e inferiores – traseiro, genitália, entranhas, excrescências –, as quais são projetadas como erupções e destroem, assim, qualquer pretensão à uniformidade da superfície ou da “fachada” corporal.

É próprio do carnaval propor uma inversão na ordem habitual do mundo, oferecendo aos seus convivas a chance de experimentar cenas e situações deliberadamente estranhas à vida cotidiana. Tome-se de exemplo a recorrente permuta de papéis sociais, quando, no uso das fantasias carnavalescas, pobres se travestem de nobres ou homens se travestem de mulheres e vice-versa. Junto a outras práticas irreverentes, como a “coroação bufa”, transformando o bufão em rei, ou a “paródia sacra”, satirizando os textos cristãos, tais permutas vêm indicar que, frente às leis, normas e contenções que conformam a cultura oficial ou institucional na sociedade, o carnaval surge como uma segunda vida, extraoficial, repleta de novas possibilidades.

A emersão do baixo corporal grotesco é emblemática desse movimento de inversão da ordem, ao fazer vir à tona aquilo que foi recalcado por uma cultura oficial, de extração metafísica, a qual privilegiou as imagens e os gêneros discursivos de “ideologia elevada” (BAKHTIN, 1996, p. 63). Na figura grotesca, às partes “baixas” acrescentam-se também os atos rebaixadores que a elas se relacionam, tais como: defecar, urinar, copular, menstruar, parir, comer desmedidamente. A exaltação de tais atos, apresentados em dimensão hiperbolizada, fere o universo constricto da cultura clássica e da moral burguesa, mantenedor das hierarquias e exclusões entre bom e mau gosto, entre feio e bonito, ordinário e sublime.

Conforme observa Stuart Hall (2003) acerca do pensamento de Bakhtin, não se trata apenas de inverter papéis, de colocar o “baixo” no lugar do “alto”, o que ainda preservaria a estrutura binária da divisão entre eles. O caráter desviante do grotesco e carnavalesco decorre mais da transgressão que da inversão. Nesse sentido, a sua real potência crítica se efetiva à medida que os

baixos corporais, bem como os baixos estratos sociais e culturais invadem a cultura oficial e seus valores “altos”, para transgredi-la. E nesse processo de invasão, escancara-se “o arbitrário do poder cultural, da simplificação e da exclusão, que são os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica, e o funcionamento de cada princípio hierárquico de clausura cultural (HALL, 2003, p. 226).

Em *A fúria do corpo*, por certo não encontraremos como mote central a alegria festiva que Bakhtin identifica no carnaval popular-medieval; não vislumbraremos o riso que acompanha a satisfação plena das necessidades naturais do corpo, experimentada seja na cópula, na defecação ou na glotonaria. Porém, apesar de não tangenciar a rica comicidade desse universo bufão, os corpos expostos no romance de Noll também se desgarram das leis ou contenções, vindo a questionar os valores homogeneizadores e normalizantes a partir dos quais a sociedade enclausura e impõe concepções de corpo e de humanidade, tidas como modelares.

2 CORPOS DESVALIDOS: CARTA DE APRESENTAÇÃO

"O único roteiro é o corpo" (NOLL, 1997, p. 35), declara o narrador-personagem do romance, de modo a delimitar a trajetória ficcional a ser seguida. Uma trilha que conduzirá ao *bas-fond* da existência, quando indivíduos dilacerados comungam experiências de vida nada enobrecedoras. Tais experiências encontram a sua formulação cabal na condição da indigência: as personagens vivem em estado de mendicância, passam fome, perambulam nas favelas, vendem drogas, fazem sexo nos becos e terrenos baldios, desfalecem em enfermarias de hospitais públicos, enfim, presentificam toda sorte de exclusões que conformam o cotidiano de uma sociedade desigual, como a brasileira. Para dar conta dessas circunstâncias degradantes, as imagens corporais que abundam no romance são trazidas a partir das partes baixas e

seus produtos – genitália, entranhas, excrementos, sangue, vômitos e suores –, que emergem de uma maneira excepcionalmente desabrida, vinculando-se à degradação vivenciada pelos indivíduos no seu convívio social.

O narrador é um anti-cidadão confesso, que, desprovido de nome próprio, deseja ser reconhecido apenas pelo seu sexo: o pênis que “lateja como um animal farejando os umbrais do paraíso” (NOLL, 1997, p. 26). Afrodite, a sua companheira, misto de “guerrilheira intergaláctica” e prostituta-mendiga, faz shows esporádicos de sexo na boate *Night Fair* para ganhar “uns trocados”. Ela cheira cocaína, perde peso e começa a envelhecer de forma prematura. A decadência que se apodera do seu corpo é descrita dolorosamente sob o olhar atento e amoroso do narrador:

(...) o traço do delineador levemente oblíquo, eu pensando aquele corpo ali será entranhado por outro homem, os detalhes, as protuberâncias, os pelos, as reentrâncias, as cansadas colinas das nádegas, eu moído de dor, como doía a vida nossa de cada dia, como doía admirar teu silêncio na frente do espelho, a boca sendo pintada por um batom barato, os dentes entreabertos e estragados por cigarros sucessivos, as olheiras jamais dissipadas por onde você passava pó-de-arroz, teu olhar amor, era de uma gata abandonada e obrigada a esconder o medo porque a cada esquina quem sabe uma cilada à espera dos fracos (NOLL, 1997, p.89).

Nessa passagem, em que Afrodite, como profissional do sexo, prepara-se para atender a mais um cliente, a sua imagem refletida no espelho é o próprio símbolo do estrago e do cansaço que percorrem, conjuntamente, a carne e a condição da vida. Diante do viver ralo e precário, sustentado por um fio, o batom e o pó-de-arroz funcionam à maneira de “pintura de guerra”, que visa esconder o medo e defendê-la das ciladas. A aparência desgastada do corpo de Afrodite, impossibilitando vislumbrar os possíveis contornos de uma beleza física apumada, também envolve, em outro momento da narrativa, a imagem da mulher que aparece ao narrador numa cena onírica:

(...) subimos os gastos de graus, ela passa a chave na porta, pede que eu não tenha medo, é opulenta de formas mas não morde, fui cantora quando moça, Lupicínio sempre me dizia que eu faria carreira no Rio se quisesse, mas fui levando, levando por esses anos todos o que sabia fazer com mais graça que cantar, desabotoa o vestido, conto vinte botões de cima a baixo, (...), sou atleta da noite, sou a estrela da manhã, a última que empalidece, olho as varizes que suportam a xota extraordinária, olho o peitarrão derramado, ela se atira sobre mim, me esmaga, abre aos solavancos meu cinto, a braguilha, solta uma risada de deboche, descomunal (...) (NOLL, 1997, p.189).

A ex-cantora de cabaré, que aparenta ter cerca de cinquenta anos, conforme a descreve o narrador, figura como uma personagem nitidamente grotesca – estridente e volumosa. No quarto fétido, em uma série de vidrinhos, ela colecionava seus fetos abortados: “quero ser enterrada com eles, eles me acompanharão na cova, tenho dezessete filhinhos, este é o Rodriguinho, aquele Artuzinho”(NOLL, 1997, p.189). No seu corpo, o fracasso é traduzido por uma flacidez e desgaste físico irreversíveis, que ganham mais revelado quando confrontados, tristemente, às falas de autoelogio: “sou atleta da noite, sou a estrela da manhã”. As varizes vaginais, o “peitarrão derramado” prestam contas do peso que já não se sustenta perante a lei da gravidade ou perante a gravidade do viver. A mulher não possui nada, somente uma idade avançada e seus muitos filhos abortados. Ela própria, um aborto.

De fato, a maioria das personagens de Noll são figuras como que abortadas, largadas à mercê de situações deploráveis, as quais se inscrevem, invariavelmente, sobre os seus corpos. É o que se vê, mais uma vez, na passagem em que o narrador e Afrodite procuram o banheiro de um boteco para se limpar dos vestígios do estupro que sofreram quando passaram uma noite na prisão. Após a humilhação de terem sido vasculhados, pelo delegado, nas entranhas machucadas, a cena no banheiro dá continuidade à descrição de suas experiências degradantes:

(...) o banheiro parece a cabine de torturas do inferno, nos fechamos ali, tento puxar a descarga mas ela tá emperrada, a merda e as moscas avolumam-se quase pra fora do vaso, eu e Afrodite só podemos mexer os braços e assim mesmo com muito cuidado, as pernas entaladas num espaço onde uma só pessoa caberia com suprema humilhação, Afrodite me entala ainda mais porque precisa abrir um pouco as pernas pra lavar a xota ensangüentada na pia, o cheiro de merda de dias me deixou tonto, Afrodite limpa o sangue, a sujeira da xota, diz que dói, olha no espelho os escombros, faz uma expressão de descrédito diante de uma imagem tão aviltada, me dá espaço, arrio a calça, quase sento na pia e começo a lavar o sangue do meu cu,(...) ela ajuda, lava e limpa o meu cu, digo que dói (...) (NOLL, 1997, p. 119).

Nesse quadro, diante das fezes no vaso, das moscas e dos genitais feridos, constata-se que, intercambiadas, a dor moral e física são cravadas na consciência dos indivíduos e também nas partes mais frágeis e delicadas dos seus corpos, as entranhas. O atestado de degradação aí descortinado é o mesmo que, no decorrer da narrativa, será também flagrado na descrição dos doentes, os quais, juntamente com o narrador, ocupam a enfermaria do serviço público de saúde – “miseráveis fregueses de um INPS miserável, com nossos pijamas uniformizados sebentos, peçonhentos, manchados, mijados, cagados, babados” (NOLL, 1997, p. 42). “A outra metade do hospital”, continua o narrador, “era de fregueses particulares, então não podíamos espantar a freguesia particular e suas visitas com nossa triste figura” (NOLL, 1997, p. 42).

A miséria social se apodera do organismo e retira dele o seu vigor, conferindo ao corpo um aspecto definhado, decadente. No hospital, a aparência física dos usuários do serviço público distingue os seus corpos – corpos da escória – dos corpos bem vividos ou bem-nascidos, informando que a linha fronteira entre eles não pode ser transposta. Nesse ponto, as personagens de Noll fazem recordar, em certa medida, a Macabéa de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, cujo “corpo cariado”, de pulmões fracos, não pode se negar a comer o ovo duro e indigesto do botequim, já que este é o alimento pelo qual pode pagar. Não por acaso, o crítico David Treece (1999), tradutor da obra de

Noll para o inglês, identifica uma similaridade entre o projeto literário do autor e essa narrativa específica de *Lispector*, afirmando que ambos articulam “a indivisibilidade das instâncias social, cultural e existencial em se tratando da pobreza, do anonimato e da sobrevivência do ser humano” (TREECE *In*: NOLL, 1997, p. 10).

Mas, a despeito das possíveis convergências no tocante à abordagem de questões existenciais e sociais, é notável a diferença que o romance de Noll insere no quadro da prosa de ficção brasileira, levando-se em conta o tratamento conferido ao corpo. Como observa Fábio Figueiredo Camargo (2014), grande parte da nossa literatura canônica se ocupou veladamente do corpo, o qual foi, por vezes, muito mais “imaginado” que propriamente “visto”. E, quando mostrado, o corpo foi apreciado, majoritariamente, a partir de suas partes consideradas mais nobres, isto é: da cintura para cima. Em direção oposta, *A fúria do corpo* expõe a fisionomia interna do corpo de forma brutal, tal como se faria em um filme pornô – só que de forma muito diferente. Na literatura de Noll, os corpos escancarados não se prestam à condição de objetos de consumo da indústria pornográfica, pois, longe de atenderem ao *establishment*, eles “apontam para um lado da sociedade brasileira que ninguém quer ver” (CAMARGO, 2014, p. 161). É esse direcionamento crítico, imperioso no projeto do romance, que se encontra resumido, de forma exemplar, em um depoimento do autor, no qual ele define a sua predileção pelas “forças excretoras do corpo”:

Sempre tive vontade de mencionar o imencionado, aquelas questões que estão aparentemente na periferia dos nossos interesses cotidianos, que não são apontadas no meio social. A par disso a minha literatura é muito preocupada com as forças expressivas, com as forças excretivas, excretoras, do corpo. Não é só a urina. Os meus personagens suam muito, ejaculam, defecam. Porque, como falei antes, acho que a literatura deve mencionar questões vistas como periféricas pelo pensamento hegemônico, a ideologia do cotidiano (NOLL, 1987, p. 12).

3 CORPO GROTESCO, CORPO EM FÚRIA

Em *A fúria do corpo*, com frequência, os indivíduos desvalidos se mostram envoltos em secreções ou excreções que, compondo o lixo orgânico do corpo, vão se misturando ao lixo das ruas, das paredes encardidas, dos bueiros e sanitários fétidos. A exposição dos estratos materiais do corpo promove a emersão de uma paisagem francamente escatológica na narrativa, como podemos notar no trecho em que o narrador tece uma apreciação poética dos excrementos: (...) as fezes exultantes do calor intestino, expostas agora numa liberdade de prontas, satisfeitas pelos donos laboriosos, o meu cocô é mais claro, o de Afrodite mais escuro, ambos estranhamente encorpados para quem tem fome” (NOLL, 1997, p.31). Aqui, a presença do escatológico pode ser tomada como metáfora crítica da assepsia – requisito que, modernamente, assegura ao corpo humano dois grandes trunfos: a condição da saúde e o aspecto saudável.

O que torna um corpo impuro, em termos de saúde física, é o contato com os germes e bactérias que podem arruiná-lo, levando-o da enfermidade à morte. Essa consciência de que as impurezas materiais funcionam como empecilho para a vida sinaliza uma compreensão do corpo norteada pelas regras de assepsia. Regras que nos chegam, com maior vitalidade, naquilo que Michel Foucault aponta como sendo o ideal burguês de saúde: “a classe que se tornava hegemônica no século XVIII se atribuiu um corpo para ser cuidado, protegido, cultivado, preservado de todos os perigos, de todos os contatos, isolado dos outros para manter seu valor diferencial” (FOUCAULT, 1985, p.117).

Os cuidados com a higiene-sanitária e com a nutrição, bem como a criação de serviços médico-hospitalares, garantirão a promessa de longevidade, que, por sua vez, implicará no aperfeiçoamento da descendência. A responsabilidade biológica para com a espécie humana se distenderá do

cientificismo do século XIX até alcançar as inovações da tecno-ciência dos corpos, na contemporaneidade, em que é possível a fabricação *in vitro* de seres humanos, com direito à escolha genética e alterações de possíveis imperfeições físicas, coroando, assim, o ideal de uma “grande saúde” (SFEZ, 1996).

A simbiose assepsia-saúde-perfeição, enquanto motor da maximização da vida, representa o que Foucault, para referir-se ao projeto burguês de saúde, denomina um corpo “de classe”. Até os dias atuais, essa concepção de corpo se impõe com tamanha intensidade na cultura, que parece inimaginável pensar em “humanidade”, para quem quer que seja, fora do ideário de saúde e de purificação física que vem sendo propagado ao longo da modernidade. Acrescentem-se, aqui, questões de controle econômico e sujeição política, envolvendo condições adequadas para o exercício da cidadania, as quais se fazem frequentemente inacessíveis para as populações pobres, que ficam, assim, relegadas às margens.

Os corpos expostos do romance de Noll confrontam esse modelo de humanidade exemplar. As impurezas do corpo, flagradas nas imagens escatológicas do sangue, fezes, esperma e urina, mesclam-se às impurezas das ruas, de modo a associar a degradação do corpo biológico à decadência do indivíduo no plano social. A falta de asseio, a sujeira, os dejetos corporais funcionam como instrumentos de recusa, de desprezo ao “corpo de classe”, o qual não admite outras formas de vida alheias aos seus domínios, ou seja, fora dos seus padrões. Conforme observa o crítico e escritor Silviano Santiago acerca do romance em questão:

O corpo que sua em *A Fúria* e que, sedento, pede um corpo d’água de bica, grátis, em bares de Copacabana, não transpirou em vapores de sauna ou em macacões de *jogging*. Sua ginástica foi outra: ele sua como dois corpos em orgia noite adentro: o coletivo entra pelos buracos misteriosos dos corpos e não passa pelo ritmo de cor e salteado dos exercícios em aula. Não passa pelo narcisismo, pelo culto da beleza física, pela saúde e pelo aprimoramento da raça; passa pela graça e a raça do erotismo, pela fome *brasiliensis* e pela nossa miséria larvar. (SANTIAGO, 2002b, pp. 73-74).

As personagens desnutridas, desfalcadas, do romance de Noll não anseiam por uma condição de vida respaldada em cuidados com o físico, boa alimentação, planos de saúde e terapias – recursos de uma tecnologia dos corpos, à qual somente poucos têm acesso. Tais personagens não sucumbem diante do modelo ideal de um corpo saudável, muito pelo contrário: desmascaram esse modelo e também a sua demanda por excluir os que dele constituem a diferença. Elas fazem isso não somente com a aparição inquietante de suas figuras degradadas, mas, sobretudo, quando revelam, a partir de seus atos, que há muita vida a ser ainda experimentada, à revelia dos limites de um corpo asséptico e saudável.

Dissemos, anteriormente, que a potência crítica do corpo grotesco, pelas lentes de Bakhtin, reside na iniciativa de trazer à tona o “baixo” recalcado para fazê-lo invadir o “alto” e, assim, promover a transgressão dos valores hierárquicos e excludentes. Em *A fúria do corpo*, tal procedimento invasivo e transgressor se descortina à medida que os corpos definhados, sem saúde, apropriam-se justamente daquilo que se pretende uma exclusividade dos corpos ditos saudáveis: o direito à vida. E por vida, entende-se não aquela condição mínima de sobrevivência que resta aos marginalizados do sistema. Trata-se da vida como sinônimo de uma existência legítima, afirmativa, a ser construída nas bordas.

Entre outros exemplos, destacamos a passagem em que o narrador se depara com a colônia de leprosos escondida em uma favela carioca. Em sua descrição, naqueles corpos “não se distinguia mais sexo ou idade tão-só carne comida (...) restos de corpos caminhando com extrema dificuldade” (NOLL, 1997, p.52). Contudo, a despeito da frágil condição física, os leprosos eram os traficantes de drogas “mais fortes do Rio”. Começaram a usar cocaína para aliviar as dores físicas causadas pela doença degenerativa, depois passaram a

vender a droga para assegurar os custos da sobrevivência. A colônia funcionava, portanto, à semelhança de uma sociedade alternativa, e com grande poder de resistência, pois os leprosos portavam armas, como escopetas e cajados.

A debilidade física, assim como não inibe a desenvoltura dos leprosos em sua “profissão” arriscada, também não impede a possibilidade do gozo sexual, conforme se destaca na cena em que o narrador os flagra em plena cópula:

(...) e eu me levantei pra mijar e fui entrando por uma macega tirei o pau pra fora e começo a mijar e vejo um grito vindo de baixo dois leprosos um em cima do outro e eu tava mijando em cima deles o debaixo devia ser mulher porque tinha umas sobras pelancudas onde outrora devia ser o seio o de cima tinha uma bunda carcomida por crateras e os dois olharam pro meu pau e riram um riso doido e o debaixo que deveria ser mulher pediu que mijasse mais o de cima com a cabeça virada pro meu pau repetiu mais mais minha uretra ardeu como se pegasse fogo não eu quase gritei não mas era tarde porque já não tinha forças para comprimir o mijo e lá embaixo estavam os dois recebendo em gozo o banho de mijo e bebendo o mijo e começaram a rolar pelo chão e a exalar doidos gemidos gargalhadas e ali onde eles deveriam ter o sexo era pura lama de sangue e aí percebi mesmo que o debaixo era mulher e o de cima era homem porque no debaixo só se via sangue no sexo e no de cima havia uma massa ensanguentada (NOLL, 1997, p. 54).

Nessa passagem, agiganta-se uma imagem grotesca espetacular, à medida que o prazer sexual dos corpos adoecidos se mescla à dilaceração das carnes, projetando figuras disformes e, estranhamente, risonhas, jubilosas. Nos corpos dos leprosos, os órgãos sexuais já não apresentam sequer a forma humana, dado o grau de decomposição em que se encontram. Considerando o paradigma do corpo asséptico e saudável, uma doença de tamanha gravidade, pelo seu estado avançado, limitaria sobremaneira as condições de vida. No entanto, esse corpo leproso – para o qual a apetência sexual pareceria praticamente impensável, devido ao seu estado de morbidez – está longe de ser confundido com um corpo inválido. O organismo doente, dilacerado, vale-se

justamente do expediente do gozo e do riso para anunciar, numa reviravolta, que está vivo.

A força vital que emana desses corpos adoecidos ata fios com um exemplo de grotesco muito festejado por Bakhtin, em seu estudo. Trata-se das estatuetas de terracota, conservadas no Museu Ermitage, de São Petersburgo, em que se destaca o tema surpreendente de “velhas grávidas”. Figuras cuja velhice e gravidez são bastante sublinhadas e que, além de tudo, riem profusamente. Segundo Bakhtin, tem-se aí um tipo de imagem grotesca bastante característica e expressiva, “um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz” (BAKHTIN, 1996, p. 23). Ao combinar o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida, a imagem grotesca investe na dualidade vida-morte, revelando que uma instância não exclui a outra. É essa simbologia da exaltação da vida, mesmo estando à beira da morte, que também pode ser vislumbrada naquela cena de sexo entre os dois leprosos.

Aqui encontramos a presença do riso grotesco no romance, que de modo algum é cômico, mas que se localiza no espaço simbólico transgressor do carnaval. O orgasmo dos leprosos – representado pela combinação híbrida e despudorada de corpos despedaçados, pele carcomida e “gemidos doidos” de prazer – presta contas de uma visão carnavalesca do mundo. Não é por acaso que, no curso da narrativa, destaca-se uma cena de carnaval de rua, e nela, respondendo ao espírito lúdico e extraoficial das festas populares, a humanidade se abre em um espetáculo de transmutações. Caminhando entre os foliões, o narrador e sua companheira Afrodite se deparam com “um homem barbudo e travestido numa mulher toda sinuosa qual cobra” (NOLL, 1997, p. 121); em outro momento, encontram “uma bicha lindíssima, louríssima, de seios à mostra”, que confessa: “sou pobrezinha meus machos, mas hoje sou a mulher mais glamourosa da face do planeta” (NOLL, 1997, p.121). Além disso, “por todos os cantos das ruas homens e mulheres mijam sem se preocupar com

esconder cacetas e xotas” (NOLL, 1997, p.135). Entre várias outras cenas e situações que depõem sobre um mundo às avessas daquele que se vê no cotidiano, o narrador ratifica o potencial transformador do carnaval, ao defini-lo nos seguintes termos: “Carnaval esse paganismo dos sentidos essa voz que fala da obscenidade de se estar vivo essa força que nos leva a negociar a cada ponto da viagem pra poder continuar” (NOLL, 1997, p.125).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A fúria do corpo*, a associação entre as imagens viscerais dos corpos e a ruína humana dos indivíduos aciona uma crítica social de conteúdo poderoso. Mas essa crítica não se resume à iniciativa de tomar corpos definhados como representações naturalizadas de toda sorte de excluídos dos espaços socioeconômicos privilegiados – os que não têm teto, comida, trabalho. Na narrativa, a projeção dos corpos degradados está para muito além de um espelhamento determinista da realidade. Sobre esse aspecto, a jornalista Vivan Wyler teceu o seguinte comentário, por ocasião do lançamento do romance:

A visão do autor não é naturalista, a linguagem dos seus mendigos é realmente uma linguagem que mendigo algum usaria. Seus personagens – o próprio escritor admite – são de outra classe social, decaídos, preocupam-se com política e com atentados, têm necessidades existenciais não satisfeitas, não suportariam nem uma noite num albergue (WYLER, 1981, p.2).

A narrativa elaborada por Noll não suporta uma dicção “naturalista”, pois esse caminho tornaria inviável a construção de um universo ficcional em que a degeneração dos corpos e dos indivíduos pudesse ser ressignificada, como vem a ocorrer no romance. Neste, se os corpos e seus produtos aparecem vinculados à miséria social, a tais corpos é oferecida uma maneira alternativa de vivenciar a condição miserável. Longe de sucumbir ao pessimismo, a

narrativa cuida de afirmar positivamente essas vidas ralas e precárias, transformando a ruína dos indivíduos e dos corpos em uma espécie de *modus vivendi* irreverente e autônomo, cultivado às margens da sociedade que os exclui. Daí que a linguagem empregada pelo narrador apresente um alto nível de elaboração estética. Afinal, o objetivo é construir, via texto, esse outro mundo possível, que, em uma dimensão utópica, deve ser o mundo vivido no aqui e agora da narração.

“Nada é tão real quanto a possibilidade de se criar uma outra realidade” (NOLL, p. 160). Não podemos deixar de observar o modo pelo qual esse apelo por outra realidade insinua um desejo de penetrar na “terra prometida”, ao bom estilo de anúncio que deixa transparecer, em *A fúria do corpo*, um traço marcadamente religioso, cristão, conforme já foi observado pela crítica (SANTIAGO, 2002b; SOUZA, 2018). Porém, o viés de religiosidade que aí se apresenta é não-messiânico; ele não se organiza em torno da ideia da salvação e da promessa utópica pela qual, conforme Octavio Paz (2013), a civilização ocidental, em sua orientação judaico-cristã, projeta um “mundo perfeito” alhures. O real alternativo anunciado pelo romance não é um alvo a conquistar, pois já se encontra materializado na escritura.

A utopia criada por Noll comunga com o potencial utópico do grotesco e do carnavalesco, à medida que a “outra realidade”, aí referida, nasce dos rebaixamentos e desmoronamentos de hierarquias assentadas. Somente uma tal realidade, extraoficial, extraordinária, pode fazer emergir os corpos sujos, doentes, desfalcados, ressignificando a sua condição de ruína e revelando a sua fúria por viver. Conforme assinalam Clark e Holquist (2004, p.316) acerca da teoria de Bakhtin, o carnaval providencia “as brechas e buracos em todos os mapeamentos do mundo delineados nas teologias sistemáticas, nos códigos legais, nas poéticas normativas e nas hierarquias de classe.” O que se oferece em Noll como uma carnavalização utópica da existência é, portanto, o espetáculo diário de corpos degradados, que impõem suas presenças diante de

uma sociedade cuja proposta de humanidade, de civilidade, revela-se extremamente opressora e excludente. Em suma, podemos finalizar afirmando que a outra realidade referida na narrativa é a realidade *do outro*, a partir da qual se reivindica a legitimidade de vivências singulares, alternativas e repletas de novas possibilidades.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O único roteiro é o corpo. O corpo. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo et al. (org.). *Ensaio sobre romances dos séculos XX e XXI*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. p. 154-178.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. de J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

NOLL, João Gilberto. A fúria do corpo. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 19-205.

NOLL, João Gilberto. Entrevista a Moacyr Scliar – A busca do romance sinfônico. *Isto é*, São Paulo, Abril Cultural, fevereiro, 1987.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. p. 13-27.

SANTIAGO, Silviano. O Evangelho segundo João. *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b. p. 72-78.

SFEZ, Lucien. *A saúde perfeita; crítica de uma nova utopia*. Trad. de Carlos Bagno. São Paulo: Loyola, 1996.

SOUZA, Francisco Renato de. O apocalipse da escrita em A fúria do corpo, de João Gilberto Noll. *Em tese*, BELO HORIZONTE, n. 2, v. 24, maio-ago 2018. p. 23-41.

WYLER Vivan. Sem disfarces. *Jornal do Brasil*, 05 dez, 1981 – Caderno Ideias.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro; do Romantismo à Vanguarda*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

TREECE, David. Prefácio. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-16.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 07/12/2020.

“PELA DÉCIMA VEZ”: PROSTITUIÇÃO, MARGINALIZAÇÃO SOCIAL E O CORPO DAS TRAVESTIS EM UM POEMA DE AMARA MOIRA

“PELA DÉCIMA VEZ”: PROSTITUTION, SOCIAL MARGINALIZATION AND THE
BODY OF TRANSEXUAL WOMEN IN A POEM OF AMARA MOIRA

João Gomes Junior¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é propor uma leitura do poema “Pela décima vez”, de Amara Moira, em busca de sentidos de prostituição e marginalização social de travestis no Brasil e de como o corpo das mesmas aparece na literatura de Moira. A base teórica está fundamentada no conceito de “Poema” de Octavio Paz bem como nas concepções de “Imagem” (SIMSON, 1998) e “Cidade” (MERINO, 2009). A metodologia empregada foi a análise das imagens e sequências discursivas do texto sob a perspectiva da AD francesa, a partir de Michel Pêcheux, compreendendo “discurso” a partir de Fernanda Mussalim (2000) e Michel Foucault (1999). Desta forma, ao me debruçar sobre as construções de sentidos e imagens das travestis nesse poema, tento uma aproximação com as formas como esses corpos desviantes estão na cultura, os seus trajetos e os seus silenciamentos, sua clandestinidade, performances e resistências na sociedade brasileira contemporânea. Intencionando identificar e igualmente refletir sobre questões como o espaço urbano, o silêncio e a exclusão social de que as travestis são alvo, busco compreender as performances e formas de resistência das travestis nas cidades e os modos pelos quais as suas vivências e os seus corpos são discursiva e literariamente elaborados a partir de categorias sociais correspondentes ao espaço público da rua.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Literatura brasileira LGBTI+; Análise do Discurso; Corpo; História.

ABSTRACT: The purpose of this article is to propose a reading of the poem “For the tenth time”, by Amara Moira, searching for meanings of prostitution and social marginalization of transsexual women in Brazil and how their bodies appear in Moira's literature. The theoretical basis is based on the concept of “Poem” by Octavio Paz as well as on the concepts of “Image” (SIMSON, 1998) and “City” (MERINO, 2009). The methodology used was the analysis of the images and discursive sequences of the text from the perspective of French AD, from Michel Pêcheux, comprising “discourse” from Fernanda Mussalim (2000) and Michel Foucault (1999). Thus, when I look at the construction of meanings and images of transsexual women in this

¹ Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Mestrando em Sociologia e Antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4473-3586>. E-mail: jaumgomesjr@gmail.com.

poem, I try to get closer to the ways in which these deviant bodies are in culture, their paths and silences, their clandestinity, performances and resistance in contemporary Brazilian society. Intending to identify and also reflect on issues such as urban space, silence and social exclusion that transsexual women are subjected to, I seek to understand their performances and forms of resistance in cities and the ways in which their experiences and bodies are discursively and literarily elaborated from social categories corresponding to the public space of the street.

KEYWORDS: Poetry; Brazilian LGBTI+ literature; Speech analysis; Body; History.

1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tem sido expressiva a repercussão no cenário cultural nacional contemporâneo de artistas travestis e transexuais, como de outras pessoas que se identificam pela sigla LGBTI+². Estas artistas (cantoras, compositoras e escritoras) vêm atuando, criando e produzindo em diversos meios artísticos, sendo a literatura um formato privilegiado, posto que traz a perspectiva de pessoas LGBTI+ como característica central, além de demonstrarem novas possibilidades de autoria literária LGBTI+ e afastarem o silenciamento ao qual, por muito tempo, essas pessoas e suas vozes foram legadas.

Nesse caminho, tornou-se atraente em meus horizontes de análise entender como o discurso produzido por essas autoras cria sentidos, reflete, representa, apresenta e discute questões sociais múltiplas como, no caso específico deste trabalho, a prostituição e a exclusão social de que são vítimas as travestis no Brasil³. Dessa maneira, faço neste estudo uma proposta de leitura

² O uso da sigla LGBTI+ neste trabalho é uma escolha política e ideológica para promoção da inclusão e da visibilidade do maior número possível de pessoas com orientação sexual ou expressão/identidade de gênero desviantes do padrão cisheteronormativo socialmente imposto. Suas letras significam Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexo. Ressalto que esta sigla, no Brasil, possui historicidade própria e é resultado dos debates produzidos nas conferências nacionais organizadas pelo próprio movimento LGBT. Sua forma atual é um lugar de disputa tanto na militância como na academia, dividindo a opinião de pesquisadores, autores e militantes/ativistas.

³ Entendo aqui que travesti é uma identidade de gênero feminina e especificamente latino-americana com a qual se reconhecem pessoas que ao nascer foram designadas como homens. Não necessariamente se consideram mulheres, mas igualmente não se percebem no gênero masculino. Atualmente, muitas pessoas transexuais e transgêneros têm se identificado como

do poema “Pela décima vez”, da escritora e professora Amara Moira, tendo como base o conceito de “Poema” proposto por Octavio Paz, segundo o qual este seria:

[...] um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. (PAZ, 1984, p. 11).

Entendendo esta definição de “Poema”, concentro-me nos sentidos construídos por Moira nas imagens e sequências discursivas que apresenta em seu texto. Assim, busco a concepção de “Imagem” proposta por Olga Rodrigues de Moraes von Simson (1998) e de “Cidade” em Ximena Antonia Díaz Merino (2009) para refletir sobre a exclusão social e o silenciamento das travestis. Para compreender a marginalização que essas pessoas sofrem, a partir dos sentidos e das imagens trazidas no poema, recorro a Roberto DaMatta (1997), Sueann Caulfield (2005) e Mary Del Priore (2012), segundo os quais o espaço urbano no Brasil se consolida, histórica e socialmente, como uma oposição ao espaço privado do lar – o que reverbera nas travestis, por serem indivíduos excluídos do espaço privado, relegadas ao público (ao que pertence a todos e ninguém).

A metodologia empregada foi a análise das sequências discursivas sob a perspectiva da AD francesa, a partir de Michel Pêcheux, compreendendo “discurso” a partir da ideia apresentada por Fernanda Mussalim (2000, p. 114), segundo a qual não há discurso neutro, bem como a proposta de Michel

travestis por conta de questões e posicionamentos políticos (COLETIVO LGBT+ AMETISTA, 2019, p. 12).

Foucault em *A ordem do discurso* (1999), que chama a atenção para o poder de que o discurso é dotado.

Amara Moira nasceu em Campinas, São Paulo, em 1985. É doutora em Teoria Literária pela UNICAMP, feminista, escritora, professora e travesti. Seu nome é inspirado na obra *Odisséia*, de Homero, em que as moiras eram videntes que previam um destino amargo para Ulisses, e por isso afirma que o seu nome significa “destino amargo”. Iniciou o seu processo de transição de gênero durante o seu doutorado, no qual estudou a produção literária de James Joyce. Foi também durante o doutorado que Moira começou a sua atividade como trabalhadora sexual e como escritora de um blog, onde relatava suas experiências e a de outras colegas na profissão. Atualmente não exerce mais a prostituição, é colunista da Mídia Ninja e ativista da causa LGBTQI+. É autora de *E se eu fosse puta* (2016) e coautora de *Vidas trans* (2017), ao lado de mais três autores trans.

2 PROSTITUIÇÃO E MARGINALIZAÇÃO SOCIAL DE TRAVESTIS EM UM POEMA DE AMARA MOIRA

O poema aqui analisado se encontra publicado na página 134 da antologia poética *Tente entender o que tento dizer: poesia + HIV/AIDS*, organizada pelo poeta Ramon Nunes Mello e publicada pela editora Bazar do Tempo, em 2018. Originário de uma iniciativa de Mello, ativista pelos direitos humanos e na causa do hiv/aids, o livro é uma coletânea composta por poemas de 96 poetas, das mais variadas épocas e idades, identidades de gênero, sexualidades, raças, etnias e sorologias. São discursos que foram, em sua maioria, elaborados exclusivamente para esta obra, dando materialidade a um tema muitas vezes silenciado pelos estigmas sociais. Os poemas do livro criam um novo imaginário e provocam diferentes reflexões sobre o vírus do HIV, a

linguagem e as vivências envolvidas – sendo exatamente esta uma das forças por trás do texto de Moira aqui analisado:

PELA DÉCIMA VEZ

Confia em mim, sou casado,
doador de sangue e, por deus,
primeira trava com que eu
saio é você, olha o estado
em que ele fica, babado:
te dou mais dez, nem assim?
Você tem cara que fez
teste, o meu deu nem um mês;
aliança e tudo, eu sou, sim,
casado, ó, confia em mim. (MOIRA, 2018, p. 134)

A análise do poema acima é feita neste trabalho em duas partes: a primeira, concentrada no título, trata de buscar os sentidos acerca da prostituição das travestis; a segunda, do poema em si, se dá a partir das imagens trazidas sobre a marginalização social dessas personagens urbanas. Todavia, é preciso destacar que tal divisão se dá apenas a nível metodológico e não se reflete diretamente sobre a análise final, tendo em vista que ambas as partes, lidas como sequências discursivas, e os sentidos e imagens identificados se misturam e se confundem. O título faz parte do poema em si, dando-lhe um “direcionamento”, um primeiro sentido por onde seguir o olhar – embora muitos outros sentidos possam ser observados.

Moira construiu neste discurso sentidos sobre a cidade moderna e a forma como o espaço urbano, de acordo com as influências que recebe do espaço privado, opera na vida das travestis produzindo os seus corpos e

estabelecendo categorias sociais para controlá-los, por meio da apresentação de imagens divergentes como pode ser observado no trecho em destaque:

Confia em mim, sou casado,
doador de sangue e, por deus,
primeira trava com que eu
saio é você [...] (MOIRA, 2018, p. 134).

É possível começar a compreender os modos pelos quais as vivências, os corpos e as relações urbanas são discursivamente construídos e reproduzidos a partir de categorias sociais correspondentes prioritariamente ao espaço íntimo do lar, da casa, o que se apresenta na imagem do homem “casado, doador de sangue” e que cita “deus” como que em referência aos seus valores confiáveis. Ou seja, um discurso é socialmente construído e adquire os seus sentidos por meio de outro discurso anteriormente elaborado. O que é urbano e público seria uma fabricação discursiva que se faz em oposição ao que é interno e privado e em decorrência destes últimos.

A concepção maniqueísta sócio historicamente concatenada de “casa” e “rua” aparece no poema de Moira respectivamente no eu-lírico do homem “casado, doador de sangue”, que fala e solicita um programa sexual insistentemente, e na figura da “trava”. Aqui, a imagem da “trava”, termo utilizado de maneira depreciativa e pejorativa em referência à identidade de gênero das travestis (como em “traveco”), aparece no poema com sentidos que pretendem demarcar sua relação de oposição ao que se origina no âmbito privado e familiar. Da mesma forma, desponta aí a acepção da distinção entre o seu corpo e o corpo das mulheres cisgênero⁴ que também trabalham como

⁴ O prefixo “cis-” tem origem no latim, onde significa “no mesmo lado de”, e tem o seu uso nas palavras *Cisgeneridade* e *Cisgênero* para definir a qualidade de ou pessoa que se identifica e expressa o seu gênero de acordo com aquele com o qual foi designada ao nascer, de maneira

profissionais do sexo, apresentando um sentido de que as travestis ocupam uma posição socialmente inferior. Pelo uso dessa palavra, Moira possibilita e justifica a realização desta análise em busca dos significados sociais que atravessam a prostituição praticada por algumas travestis.

A “casa” e a “rua” são aqui entendidas como categorias sociológicas específicas, uma vez que são espaços histórica e socialmente constituídos numa relação de afetividade. Esse binarismo está presente no poema de Moira e o seu sentido pode ser percebido quando o eu-lírico se refere à travesti com quem está conversando como “trava”, demonstrando certa hierarquização onde ele ocuparia uma posição superior de ordem, moral, confiança, sendo ela a primeira travesti que ele procura, o seu suposto primeiro contato com o “caos urbano”. Roberto DaMatta escreve que essas categorias são capazes de despertar “emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (1997, p. 14). Segundo o autor, “casa” e “rua” representariam simultaneamente um binarismo e uma hierarquia que não estariam limitados a espaços físicos ou geográficos, mas igualmente a contextos culturais. Isto pode ser visto na seguinte sequência discursiva, onde a “casa” (o privado) e a “rua” (o público) se encontram nas figuras do eu-lírico, que fala, e da trava, que ouve “[...] primeira trava com que eu saio é você [...]” (MOIRA, 2018, p. 134).

Dessa forma, quando o eu-lírico do poema diz “confia em mim, sou casado, [...] de aliança e tudo” (MOIRA, 2018, p. 134), a sua intenção é demonstrar o lugar de onde vem. Neste movimento, ele representa a “casa”

concordante com o binarismo dos gêneros e levando em consideração o sexo biológico e/ou designação social (em escala reduzida) e o processo de socialização em relação ao gênero (sendo central este aspecto). Assim, homens são masculinos e mulheres são femininas. *Cisgênero* é, assim, a pessoa *não-transgênero* e *não-transexual*, sendo a *cisgeneridade* oposta à *transgeneridade* e à *transexualidade*, onde o prefixo “*trans-*” em latim significa “do outro lado”, “ao contrário”. Assim, *transgênero* ou *transexual* é aquela pessoa cuja identidade e expressão de gênero são opostas aquelas que lhe são designadas. Uso o termo “*cisheterossexualidade*” neste artigo em referência ao padrão normativo imposto pela sociedade que controla, oprime, violenta, inferioriza e subordina indivíduos desviantes de sua proposição de identidade de gênero *cisgênero* e de orientação sexual *heterossexual*.

como o lugar da moralidade, do acolhimento, da felicidade e da paz. Sendo a sua origem social privada, ele tenta passar confiança para a interlocutora do seu discurso, demonstrando ser a “casa” (e ele mesmo) um porto seguro frente à barafunda do espaço urbano no qual ela se encontra inserida.

Conforme igualmente apresentada e discutida por Sueann Caulfield (2005) e Mary Del Priore (2012) em seus trabalhos sobre a construção do gênero feminino e da intimidade no Brasil, respectivamente, está hierarquização entre o que é privado e o que é público permite diversas leituras, tendo em vista que o espaço da “casa” foi concebido historicamente como o local da moralidade, da confraternização, do aconchego, da civilidade e dos “bons costumes”. A “rua”, por sua vez, se consolidou como o lugar da imoralidade, da malandragem, da desordem e do caos. DaMatta (1997) acrescenta ainda que é para a rua que varremos o lixo que não queremos em nossas casas, de tal modo que descartamos, na rua, toda sujeira, imoralidade e o que acreditamos não trazer harmonia para o espaço privado.

A partir desse sentido de “casa” apresentado pelo poema analisado e reforçado pelas concepções trazidas pelos autores citados, a interpretação de que o corpo da travesti é um corpo fácil, acessível a quem por ele se interessar e pertencente ao espaço da rua é apresentado já no título do poema de Moira: “pela décima vez”. Tal sequência discursiva pode ser analisada como referência a um corpo já várias vezes requisitado sexualmente por diferentes homens, como o faz o eu-lírico insistentemente, sendo ele o décimo a tentar transar com a travesti sem o uso de preservativo e tendo as suas investidas negadas. Este sentido se reforça em um dos versos, no qual a autora elabora uma imagem referente a um pênis úmido, lubrificado, “babado” propriamente dito, demonstrando que o corpo da travesti é um corpo que não pode/deve se negar aos prazeres masculinos, ainda mais quando o cliente se aproxima manifestando excitação: “[...] olha o estado / em que ele fica, *babado*: / te dou mais dez, nem assim?” (MOIRA, 2018, p. 134, grifo meu).

O poema, por sua vez, mostra-se um interdiscurso, pois personifica uma outra voz que não a da travesti. O texto de Moira apresenta um diálogo entre sujeitos que se reconhecem mas não são pares, ou seja, ocupam classes sociais e ideológicas distintas. Isto fica nítido no silenciamento da voz principal da sequência discursiva, da travesti, onde a única voz a falar é a do eu-lírico masculino, ativo, dominador. Este sentido pode ser interpretado a partir do jogo criado na argumentação entre um “eu” que fala e um “você” que ouve:

[...] primeira trava com que *eu*
saio é *você* [...]
você tem cara que fez
teste, o *meu* deu nem um mês (MOIRA, 2018, p. 134, grifos meus).

Como destaca Fernanda Mussalim (2000), deve-se atentar aos não-ditos dos discursos, porque é aí que se encontram elementos de outros discursos. Moira faz isso ao “silenciar” o discurso e a fala da travesti no poema, mostrando os epistemicídios e a homogeneidade discursiva na qual vivem as travestis, cujos corpos são invisibilizados e rejeitados e cuja voz é silenciada e ignorada pela sociedade (SPIVAK, 2014). Tal “homogeneidade discursiva” é aqui colocada como uma referência à conjuntura social onde os discursos elaborados pelas travestis raramente são acessados. As suas vivências, experiências e epistemologias são suprimidas e o que em grande parte se ouve e lê são discursos desenvolvidos por pessoas cisgênero e/ou heterossexuais sobre elas. Este processo pode ser interpretado como consequência de séculos de colonialismo das dissidências sexuais e de identidade de gênero e controle dos corpos, perpetrada pela reprodução dos binarismos e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2017).

Ao empregar uma voz masculina como a principal do seu poema, Moira fornece o sentido de exclusão, marginalização e silenciamento social que tão

bem conheceu, ela mesma, por ser travesti e por sua vivência como profissional do sexo. Ao assumir essa postura no texto e fazer essa escolha discursiva, ela marca as suas intenções e afirma a sua proposta.

Levando a análise adiante, as perspectivas assinaladas acima, acerca da elaboração da voz ativa do eu-lírico e do silenciamento da travesti, podem ser percebidas na própria repetição de versos no início e no fim do poema, entre os quais não há brecha para nenhuma outra fala que não a do “homem casado”: “Confia em mim, sou casado, / [...] eu sou, sim, / casado, ó, confia em mim” (MOIRA, 2018, p. 134).

O eu-lírico masculino busca validar a sua proposta sexual e a segurança em fazer sexo sem o uso de preservativo com ele argumentando com a sua situação de “respeitabilidade”, “moral familiar” e “confiança”. Outrossim, ele faz referência à “cara” da travesti de quem faz teste e tem a sorologia negativa, acionando estereótipos, tendo ele mesmo supostamente feito o exame: “Você tem cara que fez / teste, o meu deu nem um mês” (MOIRA, 2018, p. 134).

Como não há no corpo da travesti uma relação de “casa” conforme apontado anteriormente, podendo haver meramente uma relação de trabalho, espera-se que ela confie em seu cliente e realize os seus anseios, da mesma forma que as profissionais do sexo cisgênero. A distinção entre essas e as travestis se dá no poema por meio do termo “trava” e do fato de o seu corpo não ser concebido como um lugar de afeto, apenas de sexo e relações sexuais “despreocupadas” por encontrar-se numa posição ainda maior de marginalização, estando ali para atender os desejos masculinos quando solicitadas.

De fato, o mesmo poder que elabora e estabelece as relações sociais e a própria estrutura física da cidade opera como um sistema que inviabiliza, impede e invalida os saberes, experiências, identidades e as relações entre os sujeitos e dos próprios grupos subalternizados. Dessa forma, nestas sequências

discursivas aqui analisadas as vivências, discursos e memórias das travestis não aparecem, podendo apenas ser interpretados pela fala do eu-lírico/cliente. Moira mostra isso ao escrever um poema elaborado como um monólogo onde um homem tenta convencer, durante todo o tempo, uma “trava” a ter uma relação sexual sem o uso de preservativos. Ele, o eu-lírico, representante da dominação masculina na sociedade, por ser a única voz a falar demonstra como as travestis não têm voz, e como aquelas que se prostituem podem (ou devem?) ceder e fazer o que eles esperam (como sexo sem proteção).

3 O CORPO DAS TRAVESTIS E SUAS CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS

O corpo das travestis e mulheres transexuais, no Brasil, foi historicamente elaborado em discursos a partir de uma relação direta com “a rua”, o espaço público, em oposição à “casa”, o espaço privado. Seus corpos foram marcados e delimitados de modo a serem lidos e interpretados como “corpos de passagem”, de ausências, distanciados dos corpos associados ao lar, aos espaços privados, à “moral e aos bons costumes” e por isso lidos como “respeitáveis” e prenes de sentidos e afetos. É o que podemos perceber quando analisamos brevemente alguns discursos já produzidos sobre o corpo na História:

O corpo, enquanto forma física, ocupa um lugar no espaço e é ele próprio um espaço que possui os seus componentes e desdobramentos, como a pele, a voz, os gestos, a sexualidade, o gênero, etc. É desse corpo material que resulta a vida, seja ela íntima e privada ou pública, um exercício que se dá através das relações humanas, das práticas sociais individuais e/ou coletivas, das tecnologias de vida [...]. O corpo, independente do seu tempo-espaço de existência, fornece-nos materiais para estudos cada vez mais instigantes. Falar [...] do corpo [...] é o mesmo que observar tudo o que cerca os indivíduos e os contextualiza, como os seus modos de vida e de produção, as suas práticas sociais, a sua cultura. (GOMES JUNIOR, 2020, p. 13).

O corpo é, portanto, ao mesmo tempo que um espaço físico, uma produção linguística, um produto cultural, e por isso uma realidade conhecida e fugidia, permanente e transitória, em suma: uma incógnita. Desse modo, tratar sobre o corpo é lidar com a experiência de ser corpo, um organismo e uma experiência inscrito na cultura, que é resultado da história, da língua, do seu tempo. E na literatura o corpo é a expressão de uma linguagem, posto que ocupa um espaço legado pela palavra. É a linguagem que torna o corpo presente, e a palavra é a responsável por sua personificação literária. Assim, entendendo que o corpo pode ser objeto ou sujeito da literatura, estando na alteridade, torna-se compreensível por que empreendo neste texto um estudo sobre os corpos das travestis a partir de um poema de Amara Moira. Em seu poema, o corpo das travestis é um símbolo e um símbolo que fala de subjetividades que muitas vezes nós, enquanto partes constituintes de uma sociedade cisheteronormativa, ignoramos. É um corpo em trânsito e propositivo de fissuras nas estruturas conforme estão colocadas e estamos acostumados.

Antes entendidas a partir dos parâmetros da “travestilidade” (como nos períodos colonial e imperial em que atores teatrais travestiam-se de mulheres), e posteriormente do “travestismo” (conceito usado na patologização de tal identidade, vista como uma perversão ou inversão dos “instintos sexuais” dos indivíduos) (SOLIVA; GOMES JUNIOR, 2020), a história das travestis deve ser apreendida como uma história de resistência em variados níveis que se estende até os nossos dias (TREVISAN, 2018; FIGARI, 2007; GREEN, 2000). Não bastasse a realidade violenta que são obrigadas a enfrentar, a identidade de gênero dessas pessoas ainda é questionada, estranhada e desconhecida pela maioria da população, o que resulta em sua marginalização, invisibilização (ainda que sejam numerosas no espaço urbano e visíveis no imaginário cultural e nos processos discursivos) e exclusão do convívio social (CARRARA, VIANNA, 2006). Tal posição social, vivida no limite dos binarismos de gênero e

desafiadora da ordem compulsória heterossexual (BUTLER, 2017), se reflete e pode ser percebida em suas experiências de vida.

As travestis que há muito fazem parte da história brasileira têm sofrido com as violências de uma sociedade conservadora, machista e transfóbica (FIGARI, 2007). É na convergência dessas múltiplas esferas que elas elaboram uma cultura própria, com características, modos de ser e falares particulares, em constante fricção com a cultura hegemônica, de onde despontam fissuras e novas relações (GOLDENBERG, 2009).

Quando pensamos nos corpos das travestis, podemos compreendê-los a partir das observações feitas por Judith Butler (2017), segundo a qual, quando trata da existência do indivíduo homossexual, é impossível imaginar tal existência anteriormente à sua formulação e à produção de seu corpo nos discursos, pois são estas as bases fundacionais do seu ser. Mesmo que se reconheça a importância das construções sociais e culturais prévias na elaboração dos sujeitos, o corpo, o sexo e aspectos das diferenças biológicas não são bem percebidas ou ilustradas, mesmo que pareçam naturalizadas, fora do discurso que os produz. Em sua formulação, o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória são instituições definidoras, formando desta maneira a “matriz heterossexual”, um sistema epistemológico e ontológico que deve ser entendido como a “grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (BUTLER, 2017, p. 24).

Assim, na proposta de leitura do poema que Moira que faço neste artigo, penso que o corpo das travestis é apresentado pela autora como objeto, mas igualmente como sujeito, por ser um corpo que se faz presente, que se anuncia, e por ser a autora ela mesma uma travesti, sujeito de seu próprio discurso, quem escreve e narra o poema. O que Moira elabora em seu poema é um interdiscurso (que pode ser autobiográfico) no qual aflora o sentido de que apesar da condição social de subalternização da travesti, ela ouve as investidas do homem

e relata a abordagem. É a sua voz que ouvimos através da voz do eu-lírico. Ou seja, embora o eu-lírico seja um homem, temos a perspectiva da travesti/prostituta.

Durante muitos anos, as travestis e mulheres transexuais não puderam elaborar seus próprios discursos e emitir sua própria voz. Como aponto em outro trabalho (SOLIVA; GOMES JUNIOR, 2020), seus corpos eram resultado de discursos alheios e externos a elas, e a travestilidade não era compreendida como uma identidade nem expressão de gênero. Por décadas, o corpo que se apresentasse socialmente sob arquétipos, expressões ou identificações com um gênero que não fosse o seu “biológico” foi lido como uma inversão, uma depravação, um pecado, um crime, mas também como arte, “no sentido estrito do termo, arte essa que poderia ser produzida por não trazer ‘atributos condenáveis, sem o auxílio do homossexualismo’” (SOLIVA; GOMES JUNIOR, 2020, p. 144). No que tange ao caminho percorrido pelas travestis até conseguirem transformar uma categoria classificatória em uma identidade, cabe a leitura desse trecho:

No decorrer do século XX as categorias de “inversão” e “pederastia”, dentre outras, serviram enquanto instrumento de controle social. Na lógica brasileira, a “inversão sexual” durante muito tempo foi compreendida de maneira análoga ao “travestismo”. O primeiro, porém, foi sendo nomeado de maneiras distintas até chegar aos contemporâneos “homossexual” e “gay”. O último termo, por sua vez, foi percebido pelos discursos normativos como uma “inversão de gênero” bem mais que uma “dissidência sexual”, e por fim se reconfigurou em travestilidade – uma reivindicação identitária. Contudo, havia uma distinção importante entre o termo “travesti” e a expressão “fazer travesti”. A designação travesti não estava ligada [...] à uma identidade ou expressão de gênero, como nos dias atuais. A travestilidade, na época chamada “travestismo”, era associada a um “desvio” patológico naqueles homens que “se faziam passar por mulheres” adotando indumentárias, roupas ou expressões, por exemplo, atribuídas ao considerado feminino.

Em um contexto em que a discussão sobre a construção social do gênero simplesmente não existia, os indivíduos tinham seus gêneros reconhecidos a partir dos seus “sexos biológicos”, uma identificação estritamente binária. Assim, tornou-se muito comum a expressão

“fazer travesti”, que já era utilizada pelo menos desde o século XVIII como forma de se referir ao “travestismo” em termos artísticos, principalmente no teatro. No Brasil essa forma de exposição artística sempre ocorreu, mas se intensificou ao longo do século XX no que ficou conhecido como “fazer travesti”, o “travesti artístico”, uma travestilidade que era dissociada do “travestismo patológico”, “do travesti comum” e “marginal” relacionado a diversas formas de “desregramento” e “degeneração”, como a exploração sexual, a prostituição e a marginalização social. Não podemos deixar de mencionar que esta expressão era empregada e utilizada no masculino como referência às travestis, negando o caráter feminino dessa identidade de gênero. (SOLIVA; GOMES JUNIOR, 2020, p. 145).

Dessa forma, o corpo das travestis passou por um longo percurso de produções linguísticas até lograr afirmar-se, por si só, enquanto uma identidade, e ainda hoje travestis e pessoas transexuais se empenham na defesa da construção de discursos próprios e de fazerem-se ouvidas. Por isso me debruço sobre a poesia de Moira. Por isso escrevo este texto. O seu poema, como outros trabalhos, traz a presença e/ou a perspectiva de pessoas vistas socialmente como dissidentes. É o olhar de pessoas LGBTI+, neste caso das travestis, a característica central do poema, o que demonstra novas possibilidades de autoria literária e de discurso, além de um afastamento do silenciamento ao qual essas pessoas foram legadas por muito tempo.

4 EM BUSCA DAS CONSTRUÇÕES DOS SENTIDOS

Por conta do texto de Amara Moira analisado apresentar imagens sobre uma situação social e pessoas específicas, e como era igualmente interessante compreender os sentidos ali discursivamente construídos acerca da exclusão social das travestis na sociedade brasileira, recorri a autores e autoras das ciências humanas e sociais como Roberto DaMatta (1997), Sueann Caulfield (2005) e Mary Del Priore (2012), segundo os quais o espaço urbano no Brasil se consolida, histórica e socialmente, como uma oposição ao espaço privado do lar – o que reverbera nas travestis, por serem indivíduos excluídos do espaço privado, relegadas ao público (ao que pertence a todos e ninguém).

De igual maneira, para lograr uma análise do poema minimamente satisfatória aos meus intentos, precisei me decidir por qual definição de “discurso” seria aqui utilizada. Assim, utilizo a ideia apresentada por Fernanda Mussalim (2000, p. 114) segundo a qual não há discurso neutro, bem com a proposta de Michel Foucault em *A ordem do discurso* (1999), que chama a atenção para o poder de que o discurso é dotado, pois ele não traduz simplesmente as lutas ou os sistemas de dominação que o produziram, mas apresenta o poder que as classes dominadas querem deter, aquilo pelo que lutam: o poder de contar suas próprias histórias. A partir dessa proposição, aproximo-me igualmente dos conceitos de “processos discursivos”, “língua” e “ideologia” e da “forma-sujeito do discurso”, tal como propostos na AD francesa por Michel Pêcheux (2014), que contribuíram para a análise das formações de sentido apresentadas pelo poema.

Os discursos criam, carregam e reproduzem ideologias, pois partem de construções e locais sociais específicos. Mussalim aponta que Pêcheux oferecia como procedimento de leitura e análise dos discursos a relação entre as *condições de produção* – “mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto do discurso” – com os *processos de produção do discurso* (2000, p. 118). Em suas palavras:

Para Pêcheux, é como se houvesse uma “máquina discursiva”, um dispositivo capaz de determinar, sempre numa relação com a história, as possibilidades discursivas dos sujeitos inseridos em determinadas *formações sociais*, conceito originário da obra de Althusser (1970/1974), que designa, em um determinado momento histórico, um estado de relações – de aliança, antagonismo ou dominação – entre as classes sociais de uma sociedade. (MUSSALIM, 2000, p. 118, grifos da autora).

Dessa forma, é possível conceber o discurso como um dos aspectos da materialidade ideológica. Ou seja, as formações discursivas intervêm nas

formações ideológicas e fornecem materialização a contradição entre diferentes posições ideológicas. Ao mesmo tempo, Pêcheux opõe *base linguística e processo discursivo* (2014, grifos do autor) e sinaliza que:

[...] todo sistema linguístico, enquanto conjunto de estruturas fonológicas, morfológicas e sintáticas, é dotado de uma *autonomia relativa* que o submete a leis internas, as quais constituem, precisamente, o objeto da Linguística.

É, pois, *sobre as bases dessas leis internas que se desenvolvem os processos discursivos*, e não enquanto expressão de um puro pensamento, de uma pura atividade cognitiva etc., que utilizaria “acidentalmente” os sistemas linguísticos. (PÊCHEUX, 2014, p. 81-2, grifos do autor).

Entende-se, portanto, que os processos discursivos que são observados na sociedade ao nosso redor se dão segundo relações ideológicas, e por essa inserção produzem sentidos específicos, que podem até ser “indiferentes” à língua e à fala, mas cujo discurso é dotado de significados compartilhados por grupos específicos. Os sentidos, portanto, derivam dessas formações discursivas, que representam formações ideológicas específicas de posições de classes na sociedade. Os sentidos são determinados pelas formações discursivas que compõem o “interdiscurso”, ou seja, aquilo que já foi dito e é compartilhado pelos sujeitos – e é neste ponto que Pêcheux coloca a materialidade do discurso, o que chama de “*o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados*” (2014, p. 146, grifos do autor). Para ele,

[...] o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (PÊCHEUX, 2014, p. 146, grifos do autor).

De igual maneira, Pedro de Souza, ao estudar a formação dos sujeitos enquanto Efeitos-Sujeitos em consequência das interdições discursivas que atravessam o espaço urbano, mostra como os indivíduos, seus trajetos, territórios e características sociais são controlados e moldados por esses mesmos discursos (SOUZA, 2001). A cidade, segundo ele, possui formas materiais que a significam de acordo com ordens simbólicas e sentidos discursivamente elaborados (SOUZA, 2001, p. 71).

Outro autor que contribuiu para a análise feita do poema de Moira é José Horta Nunes (2001), cujo estudo sobre o termo “rua” e seus derivados, a partir do projeto “O Sentido Público no Espaço Urbano”, aponta, citando Orlandi, que todo discurso se elabora em relação com outros discursos (2001, p. 101). A interpretação alcançada neste estudo sobre as distinções discursivas entre o espaço privado e o espaço público e o lugar ocupado pelas travestis nesse meio deve muito ao argumento de Nunes segundo o qual o urbano é dotado de significados e contradições que designam sujeitos, territórios e práticas a partir do social. Ele escreve que:

Um percurso pelas definições de *rua* e seus derivados em dicionários de Língua Portuguesa nos permite observar alguns aspectos da constituição da cidade através das práticas significantes. Tal percurso atesta a formação de um léxico urbano que se amplia com a recente urbanização das cidades durante o século XX. Atualmente, a noção de *rua* reúne um leque de significações: pode designar espaços, sujeitos, práticas urbanísticas, acontecimentos, significando também a fusão do espacial e do social, bem como as contradições que atravessam o espaço público. (NUNES, 2001, p. 101, grifos do autor).

Todas essas postulações acima podem agora ser acessadas e compreendidas após a análise do poema de Moira. Os sentidos nele construídos acerca da prostituição, da marginalização social e do corpo das de travestis na sociedade brasileira são determinados, como aponta Pêcheux, “pelas posições

ideológicas que estão em jogo no processo sócio histórico no qual as palavras [...] são produzidas” (PÊCHEUX, 2014, p. 146).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação das cidades modernas como espaços privilegiados da vida humana fez com que as mesmas se tornassem palcos de políticas de exclusão e supressão de todos os corpos identificados como não compatíveis com os novos padrões de sociabilidade e existência impostos. Em tais sociedades, as massas passaram a ser disciplinadas pelas instituições de controle e órgãos sociais, como a família e o próprio discurso por trás da existência e reprodução de tal instituição. Um exemplo desses discursos socialmente elaborados e difundidos como tentativa de controle e disciplinamento é o que passou a circular sobre as travestis, cujos corpos, como também os de todos os homens e mulheres negros, dos doentes e das classes pobres da sociedade, deveriam ser inseridos nos moldes estabelecidos, “domesticados” e produzidos a partir de conceitos como “bons costumes”, “moral familiar”, respeito, e sempre de acordo com a ordem binária dos gêneros, com o colonialismo branco e cristão.

O que Moira elabora em seu poema é um interdiscurso (que pode ser autobiográfico) no qual aflora o sentido de que apesar da condição social de subalternização da travesti, ela rejeita a posição na qual foi colocada e se permite negar as investidas sexuais do cliente, que aparece no poema por meio da voz do homem que fala e não espera resposta, que busca o programa, sendo enunciado em marcas discursivas que ele mesmo fornece como “casado” e “doador de sangue”. Pelas antíteses apresentadas no jogo argumentativo, é possível entender que aquela era a “décima vez” que um homem lhe fazia aquela proposta e tentava convencê-la de todas as formas a ceder, mas, ainda assim, ela se permitiu mais uma vez negar.

Foi na esteira dessas observações que se realizou a análise dos sentidos construídos pelo discurso empregado no poema “Pela décima vez”, de Amara Moira, análise esta que apresentou reflexões acerca da prostituição, da marginalização e do corpo das travestis. De igual maneira, fazer esta análise foi uma forma de valorizar uma produção literária muitas vezes ignorada pela academia se comparada com discursos produzidos por pessoas cisgênero e heterossexuais. Passamos por esses processos discursivos sem de fato interpretá-los ou compreendê-los. Em decorrência disso, seguimos alimentando poderes que perpetuam formas de controle e de disciplinarização social por meio inclusive da linguagem, como se apresenta no poema analisado. Privilegiamos discursos e ignoramos outros, tão valiosos e potentes quanto aqueles, mas que permanecem silenciados e excluídos socialmente. Este trabalho foi uma proposta de análise de uma dessas narrativas subalternizadas (embora nunca subalternas), onde busco uma aproximação com as vivências e a exclusão social das travestis nas cidades brasileiras.

REFERÊNCIAS

- CARRARA, Sérgio; VIANNA, Adriana R. B. “Tá lá o corpo estendido no chão...”: a violência letal contra travestis no município do Rio de Janeiro. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, n. 16, v. 2, p. 233-249, 2006.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Trad. de Elizabeth de Avelar Solano Martins. 1. reimpressão. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.
- COLETIVO LGBT+ AMETISTA. *Glossário LGBT+*. Rio de Janeiro, UERJ: LACON – Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo, 2019.
- DAMATTA, Roberto. Conversa para receber leitor. In: DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997, p. 5-18.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. 4. reimpressão. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2012.

DÍAZ MERINO, Ximena Antonia. O que é uma cidade? In: PEREIRA, D. A.; GUBERMAN, M. *Provocações da Cidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Apoio Capes e UFRJ.

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5. ed. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GOMES JUNIOR, João. O corpo na História: breve análise dos discursos sobre o corpo. *Revista Albuquerque*. Vol. 12, n. 23, pp. 12-24, jan.-jun. 2020.

GOLDENBERG, Mirian. O gênero das travestis: corpo e sexualidade na cultura brasileira. *História, Ciências, Saúde*. Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 16, n. 4, pp. 1115-1119, out.-dez. 2009.

GREEN, James. *Além do Carnaval*. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Trad. de Cristina Fino; Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MOIRA, Amara. Pela décima vez. In: MELLO, Ramon Nunes. *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 134.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: BENTES, Ana Christina; MUSSALIM, Fernanda. *Introdução à Linguística: vol. 2 – domínios e fronteiras*. 8. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

NUNES, José Horta. O Espaço Urbano: A “Rua” e o Sentido Público. In: ORLANDI, Eni P. *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço*. Campinas, SP: Pontes, 2001, p. 101-109.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. de Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Imagem e Memória. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

SOLIVA, Thiago Barcelos; GOMES JUNIOR, João. Entre vedetes e “homens em travesti”: um estudo sobre corpos e performances dissidentes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX (1900-1950). *Locus: Revista de História*. Vol. 26, n. 1, pp: 123-148, 2020.

SOUZA, Pedro de. Espaços Interditados e Efeitos-Sujeito na Cidade. In: ORLANDI, Eni P. *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço*. Campinas, SP: Pontes, 2001, p. 71-81.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. 2. reimpressão. Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. ver., atual. e amp. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2018.

Recebido em 16/07/2020.

Aceito em 07/12/2020.

OS LACRES ROMPIDOS E A TERRA QUE TREME: AS DESMARGINAÇÕES DE ELENA FERRANTE ENTRE O CORPO QUE COLAPSA E O DEVASTADOR DE FORA

THE BROKEN LACRES AND A LAND THAT TREMORS: THE ELENA FERRANTE'S SMARGINATURA [DISSOLVING MARGINS] BETWEEN THE BODY THAT COLLAPSES AND THE DEVASTATOR OF OUTSIDE

Iara Machado Pinheiro¹

RESUMO: Este ensaio propõe pensar o termo *smarginatura* levando em consideração o neologismo criado pela tradução brasileira da tetralogia *A amiga genial* (2011-2014), de Elena Ferrante. A partir da criação desse substantivo – que faz da dispersão a concomitância da ação contrária com o ato de marginar –, tenta-se colocar a palavra como uma representação de angústia profundamente articulada à construção temporal do romance, que atravessa a segunda metade do século XX. Para tanto, o esforço é o de passar por dois episódios de desmarginação e analisá-los sob o viés dos efeitos da nomeação e de sua temporalidade particular. Uma vez que a primeira ocorrência aparece no capítulo dedicado à adolescência, que tem como pano de fundo a recuperação econômica do pós-guerra, e a última delas dá-se quando as duas protagonistas estão grávidas – e ambientada na turbulência dos anos 70 da Itália –, a leitura proposta é de que as instabilidades de contornos são construídas para expressar também uma experiência de tempo. Com o que é estabelecido por Paul Ricoeur (1984), acerca do hiato que resta entre o tempo oficial e o do sujeito, as desmarginações serão tratadas como a ligação precária entre essas instâncias de tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Elena Ferrante; Teoria Literária; Literatura Italiana; Tempo, Angústia.

ABSTRACT: This essay aims to think the term *smarginatura* considering the neologism created by the Brazilian's translation for *The Neapolitan novels*, by Elena Ferrante (2011-2014). Going from the creation of this substantive, that makes the dispersal coincide with the contrary action of act to give margins, the goal is to propose this word as one anguish's representation deeply articulated with the novel's construction of time, that crosses the 20th century's second half.

¹Mestra em Letras (Ciências da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo – Brasil. Bolsista FAPESP – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1679-7694>. E-mail: pinheiro.m.jara@gmail.com.

Therefore, the effort is to read two of the moments of *smarginatura* e analyse them under the bias of the nomination's effects and of its particular temporality. Considering that the first occurrence takes place in the chapter dedicated to represent the adolescence and is set in the economic recovery of the after war and the last of them happened when the two main characters are pregnant – and is set in turbulence of the 70's. – the aim is to read the boundaries's instability expresses also as an experience of time. With what is established by Paul Ricoeur about the gap that remains between the official time and the time of the subject, the *smarginatura* will be treated as the precarious binding between these two instances of time.

KEYWORDS: Elena Ferrante; Literary theory; Italian Literature; Time; Anguish.

A dor que pouco a pouco de mim me aliena,
se me abandono apenas,
desprende-se de mim, rodopia independente,
pulsa desgovernada em minhas têmeoras,
me enche o coração de pus
e já não sou mais dono de meu tempo

A raiva

Pier Paolo Pasolini

A tetralogia *A amiga genial* (2014- 2017) é aberta com a notícia de um desaparecimento sem restos. No prólogo *Apagar vestígios*, a narradora Elena apresenta sua amiga de infância, Lina Cerullo, a partir da realização de um objetivo planejado por muito tempo: sumir sem deixar qualquer marca de sua passagem pelo mundo. Em nenhum momento a narradora reivindica valor de realidade ao fim da amiga, o impossível de desaparecer levando tudo de si é introduzido junto à particularidade de Lina, que tinha o hábito de forçar as palavras até o ponto da desmesura: “Como sempre Lila exagerou, pensei. Estava extrapolando [*stava dilatando a dismisura*] o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás” (FERRANTE, 2015, p. 17).

A palavra *smarginatura* é uma dessas levada até o extremo, ao ponto de perder a ancoragem num sentido compartilhável. O termo – nomenclatura editorial relativa ao ponto de corte das páginas no processo de impressão, o que em português corresponderia à sangria – é creditado a Lina, trata-se da maneira

encontrada por ela para tentar explicar a sensação angustiada que a invadia e provocava a dissolução dos contornos que separavam seu corpo do mundo. E é com o neologismo criado pela tradução brasileira – desmarginação –, que este ensaio propõe a potência de expressão dessa dissolução que carrega, na própria nomeação, a ação contrária ao ato de demarcar as fronteiras garantidas por uma margem.

Nota-se uma potência de expressão tanto no sentido que escreve G.H., narradora de Clarice Lispector (1998), sobre o corte da carne infinita dos loucos e a imposição de uma forma ao amorfo, como também na representação da dispersão dos sentidos que as palavras adquirem ao longo do século XX. Para tanto, primeiramente, a tentativa é a de realizar uma curadoria de imagens que coloque em cena a conturbada relação de Lina com as formas para chegar aos episódios de desmarginação e apresentar a maneira como a angústia pelo amorfo afeta o ritmo do texto. Por fim, propõe-se uma articulação das ocorrências dos episódios com a representação das tensões do mundo de fora, de maneira que as desmarginações sejam pensadas no texto da tetralogia e nas nuances formais que compõem os episódios para propor que a instabilidade de contornos também expressa um discurso sobre o mundo, valor que Todorov (2012) reivindica à literatura.

Os contornos preliminares das desmarginações serão delineados com as pistas que a própria autora deixa no texto da tetralogia e em *Frantumaglia* (2017), ensaio, parte da coletânea homônima, no qual Ferrante apresenta a dor de suas protagonistas a partir do termo em dialeto napolitano, que ela define como uma das poucas palavras que compõem seu léxico familiar. A primeira abordagem visa a explorar a desestruturação das margens pela nomeação – a primeira grande manifestação dá-se na adolescência, mas ela só poderá ganhar palavra vinte anos depois – e pelos efeitos narrativos – a quebra de cadência, a dilatação das frases e as sobreposições de pronomes. Os dois eixos convergem na particularidade temporal que a perda de contornos comporta. A

desmarginação, para usar as palavras da narradora da tetralogia, une bruscamente tempos e lugares diferentes varrendo de todo o que há no meio. Como texto, ela não suporta a ordem; ainda que entre em uma cadeia de palavras, ela altera bruscamente o ritmo. Como se colocar a dissolução de contornos em margens envolvesse resistência: a desmarginação briga com a forma e não se deixa submeter completamente.

O ponto de partida, então, é a incapacidade da carne em velar completamente o que pulsa de modo desordenado internamente. Destacar a fragilidade das linhas que deveriam ordenar o corpo deve-se leitura de que o rompimento potencial – que chega às vias de fato nas irrupções da desmarginação – sugere uma relação com certa postura perante a linguagem, na qual as palavras não são capazes de garantir uma ancoragem robusta. Na *História do novo sobrenome* (2016), terceiro dos seis capítulos que compõem a tetralogia, a narradora apresenta a seguinte frase de Lina: “é sempre a mesma história: dentro daquilo que é pequeno há algo ainda menor que quer **despontar**, e fora do que é grande há algo ainda maior que quer mantê-lo **prisioneiro**” (FERRANTE, 2016, p.53, grifos meus). O conteúdo luta contra os contornos e a forma não dá conta de apaziguá-lo. Quando Lina fala de sua cabeça, ela coloca uma dinâmica análoga de aprisionamento e conflito:

‘Sinto uma dor aqui, atrás dos olhos, há algo que pressiona. Está vendo essas facas? São muito afiadas, acabei de buscá-las do amolador. Enquanto corto o salame, penso em quanto sangue há no corpo das pessoas. Se você põe muita matéria nas coisas, elas se rompem. Ou então lançam centelhas e queimam’ (FERRANTE, 2016, p.142).

A visão de Lina parece escavar o que há além da obviedade das aparências, como se ela retirasse o véu de alienação que as palavras deveriam garantir para mascarar o horror. O comentário da personagem remete a uma das imagens que Ferrante cria para dar corpo à *frantumaglia*, também

relacionada à instabilidade velada pela carne: “A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade” (FERRANTE, 2017, p.105). O ar e a água dividem um aspecto comum: a ausência de forma própria. A instabilidade é, justamente, esta: a volubilidade. A forma, nunca dada, é sempre em potencial. A *frantumaglia*, nessa primeira imagem, transforma o eu em mero véu, que encobre o amorfo, um revestimento que pode vir a colapsar. Em comum, as duas imagens tiram qualquer coisa de definitivo do corpo. O ar e o líquido, como o sangue, não têm contornos por si mesmos, eles precisam de invólucros.

O termo “invólucro” é o gancho para outro recurso importante na delimitação das desmarginações: a menção a personagens de Beckett que tanto fascinaram Lina na juventude. Quando encontra a peça *Todos os que caem* (1989), à personagem, parece absurdo que alguém possa se satisfazer com a perda de visão e ainda ser capaz de torcer para que as capacidades de falar e de ouvir também se percam.

Lina se mostrou perplexa, disse que tinha pensando nisso e que a vida em estado puro a aterrorizava. Expressou-se com certa ênfase e exclamou: ‘A vida sem ver e sem falar, e sem falar e sem ouvir, a vida sem uma veste, sem um invólucro, é disforme. Não recorreu exatamente a estas palavras, mas com certeza usou disforme e o fez com gesto de repulsa (FERRANTE, 2016, p. 220).

A narradora enfatiza a palavra “disforme”; como se a fala tivesse sido inventada em torno dessa marca indelével que fica de Lina: a falta de forma. Para dar conta da curiosa formulação “vida em estado puro”, vale se demorar na organização do trecho. Ela é seguida dos verbos “ver, ouvir e falar”, encadeados de maneira que delimitam um vestir do corpo, o que garantiria um mapeamento e o impediria de ser disforme. Os verbos serviriam como um invólucro para o sangue, para a paisagem instável de ar e líquido. Ainda sobre

a peça, as palavras de outra personagem, Maddy Rooney², desdobram-se em imagens desconcertantemente próximas à desmarginação:

Ah, quem me dera ser um monte de bosta esparramada na estrada como uma **enorme gelatina** fora da tigela e nunca mais dar um passo! Uma meleira **engrossada** com areia e poeira e moscas, eles teriam que me recolher com uma pá (BECKETT, [1956] 1989, p. 25, grifos meus).

O que há de errado comigo? Nunca tranquila, **as vísceras em erupção, rompendo** a pele encarquilhada, dilacerando a cabeça, ah! quem me dera atomizar-me, **atomizar-me** em átomos! ÁTOMOS! ([1956] 1989, p. 26, grifos meus).

Sou invisível por acaso, Miss Fitt? Será que esse tecido [cretone] me assenta tão bem a ponto de me **dissolver** na paisagem? Olhe, Miss Fitt, olhe mais de perto e distinguirá, finalmente, o que outrora foi uma **silhueta de mulher** (BECKETT, 1989, p. 29, grifos meus).

Esparramar-se como uma mistura viscosa. Ou reduzir-se às dimensões mínimas para atenuar o sofrimento da cabeça intranquila, fruto do que ameaça o revestimento da pele – as vísceras em erupção. O corpo, também para essa personagem, não está apaziguado pela palavra: ela tem de perguntar à mulher que carrega o desajuste no nome se ainda é possível enxergá-la. Beckett encontra Ferrante nos contornos instáveis, nas pessoas prestes a se desfazerem, até que não haja mais distinção entre corpo e coisa, entre dentro e fora.

Há um episódio específico da tetralogia que poderia ser lido com uma desmarginação autogerida. Lina mesma desfigura a sua imagem em uma fotografia que deveria promover a venda de sapatos que ela desenhara quando adolescente. A particularidade dessa cena é que a narradora falará sobre a representação de um apagamento, o que chama de “imagem de massacre”:

² Fátima Saadi, tradutora do texto, ressalta a particularidade dos nomes dos personagens que formam trocadilhos. De Maddy Rooney, ela comenta o seguinte: “Maddy, do inglês *mad*, que significa louco ou zangado. Rooney que apresenta semelhança fonológica com *ruined*, que significa arruinado ou destruído”. Ainda, sobre a personagem Miss Fitt: “Fonologicamente idêntico ao inglês *misfit*, que significa fracasso, pessoa mal ajustada” (1989, p. 24).

Lila estava feliz e me arrastava cada vez mais com sua felicidade feroz, sobretudo porque descobria num relance, talvez sem mesmo se dar conta, uma ocasião que lhe permitia *representar* a fúria contra si mesma, a irrupção, talvez pela primeira em sua vida, da necessidade – e aqui o verbo usado por Michele era apropriado – de apagar-se [*cancellarsi*]. Hoje, à luz de tantos fatos que aconteceram em seguida, estou bastante segura de que as coisas se deram justamente assim. Com as cartolinas pretas, com os círculos verdes e arroxeados que Lila traçava em torno de certas partes do seu corpo, com as linhas vermelho-sangue com que se retalhava, e dizia se retalhar, realizou a própria autodestruição *em imagem*, oferecendo-a aos olhos de todos no espaço comprado pelos Solara para expor e vender *seus* sapatos (FERRANTE, 2016, p. 120).

A satisfação em retalhar a própria imagem é a primeira irrupção da necessidade de Lina de apagar-se, como fará consigo mesma na velhice, no que é apresentado no prólogo como a motivação da escrita da narradora. O verbo “apagar” [*cancellare*], aliás, parece ter uma estreita relação com as desmarginações, precisamente porque a desfiguração, na cena acima, é lida com uma tentativa de apagamento. Também, o título do prólogo [*Cancellare le tracce*] parece ganhar um valor retroativo, como se a dissolução e o apagamento de vestígios fossem uma desmarginação levada ao extremo: ao invés do rearranjo dos traços em algum outro contorno, as margens são ultrapassadas com tamanha violência que perdem a consistência. Apagamento e dispersão voltam a se articular no último capítulo da tetralogia, *História do rancor*, quando o *cancellare* é retomado como um projeto estético de Lina:

Ela já havia expressado aquela vontade de se apagar [*cancellarsi*] várias vezes, mas a partir do fim dos anos 1990 – sobretudo de 2000 em diante – aquilo se tornou uma espécie de refrão insolente. Era uma metáfora, naturalmente. Que a atraía, recorrera a ela nas circunstâncias mais diversas, e nunca me ocorreu, nos tantos anos de nossa amizade – nem mesmos nos momentos mais terríveis que se seguiram ao sumiço de Tina –, que ela pensasse em suicídio. Apagar-se [*cancellarsi*] era uma espécie de projeto estético (FERRANTE, 2017, p. 455).

Quando passa pelo aparente contrassenso que fica entre os termos representar e apagamento, a narradora fala da expressão de uma fúria que a amiga sentia por si mesma. Em *Frantumaglia*, o que a autora chama de “emoções fortes” é apresentado como um impasse enfrentado pelo narrar, no que concerne à temporalidade. Isso porque resta uma inadequação entre o tempo de escrever e os sentimentos que “explodem a cronologia”: “um tempo da dor que nos acomete avançando como um vórtice; mas também uma escrita das emoções que seja sonoridade da respiração, um vento dos pulmões que, ao produzir música faz com que destroços de diferentes épocas rodopiem e, por fim, passem em um turbilhão” (FERRANTE, 2017, p. 115). Para falar do que se desprende de “um salto mortal, uma cambalhota, uma pirueta impetuosa [*una piroetta vorticoso*]” (FERRANTE, 2017, p. 114), fica uma dissonância entre o tempo de narrar e a indistinção de tempo do vórtice. O primeiro, nas suas “sínteses nítidas”, é invadido pelo que o segundo tem avassalador: “a escrita se arqueia, fica agitada, rodopia sem fôlego, absorvendo tudo, pondo lembranças, desejos, em um redemoinho” (FERRANTE, 2017, p. 114). Se a narrativa pode ser um recurso para agir na desordem do mal-estar, o mal-estar também age na narrativa. A escrita pode dar forma, mas essa forma terá a marca do que a excede. Outras imagens da *frantumaglia* são provocadoras no sentido de ler os efeitos da nomeação do que está além das margens:

A frantumaglia é o depósito de tempo sem a ordem de uma história [*storia*], de uma narrativa. *A frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parecia estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. Também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança – ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado, que, quando adultos, chamamos de infância –, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras. Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo que

aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vaza ar e líquido (FERRANTE, 2017, p. 106).

Elena diz que, para Lina, o “passado era friável” (FERRANTE, 2016, p. 127). Um passado que “desmorona continuamente”, não ser dono do próprio tempo – como nos verso de *A raiva*, de Pasolini –, o depósito de tempo: a narradora parece agir justamente nessa confusão anacrônica, produzindo emendas e colocando a amiga em uma narrativa, subdividida por histórias, para que o passado não se esfaça em pó, não se atomize. Neste ponto, vale recorrer à capacidade da escrita de produzir contornos, como colocado pela narradora de *A paixão segundo G.H.*³ que fala da forma como uma luta contra a desintegração; “uma forma que contorna o caos, uma forma que dá construção à substância amorfa” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A respeito da narradora de Clarice, Trocoli propõe uma segmentação do eu: “entre um ‘eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução”. Resistência por meio de margens; a “moldura não somente como borda, mas como âncora que impede a dissolução” (TROCOLI, 2015, p. 63). O que pode ser moldura e âncora auxilia a leitura das últimas imagens de *frantumaglia*: o despedaçamento anterior à linguagem e o da angústia da morte. Sem palavra, não há governo, não há nem corpo já que ele vira um saco de couro que vaza ar e líquido. A massa aérea e aquática escaparia uma vez que o corpo mesmo transforma-se em coisa, sem consistência para revestir interioridade alguma.

É com a suposição de que a palavra pode fazer contrapeso ao vazio que os episódios de desmarginação serão apresentados, segundo a temporalidade da

³ Trazer a narradora de Clarice como referência partiu de uma aproximação traçada por Ferrante mesma, em uma das entrevistas de *Frantumaglia*: “Sinto – me atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, e talvez as desmarginações venham daí. Quando as formas desmargina, nos defrontamos com o que nos aterroriza, como nas *Metamorfoses* de Ovídio e também na de Kafka e no extraordinário *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (FERRANTE, 2017, p. 402).

nomeação, ou seja, deve-se começar pela última ocorrência, porque é quando o nome pôde aparecer. A narradora mesma faz a ressalva relativa à lacuna temporal que fica entre os episódios e o nome, quando apresenta a primeira ocorrência no capítulo destinado à adolescência:

Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 – ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos –, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância, e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra (FERRANTE, 2015, p. 81).

Para inserir a palavra na narrativa, Elena faz uso do truque da continuidade; dá o nome antes de narrar o episódio. Lina, no entanto, sofre da dissolução sem o recurso do nome. Outra questão acerca da nomeação é a ressalva de Elena: mais uma vez é necessário mencionar a relação da amiga com a linguagem. A palavra não é dela, é de Lina, usada de maneira a forçar o “sentido comum”. Lina, portanto, leva as palavras até o limite do sentido comum e cria imagens de colapso à espreita, como se os nomes fossem um revestimento que disfarça mal alguma coisa de horroroso. Jean-Claude Milner (2006) introduz a linguagem no que ela “secamente distingue” e traz as coisas para um registro compartilhável. Lina, na contramão, exila as coisas desse registro. No lugar do que secamente distingue, a sobreposição viscosa, a textura que as coisas adquirem quando os contornos se desfazem:

Usou precisamente *desmarginar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão,

resfolegando. Disse que o contorno das coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. (...) Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais – que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas – se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação em pólipos sacomatosos, em fragmentos de fibra amarelada (...) Até hoje, disse, – e aqui faço um resumo em palavras minhas, de agora –, acreditei que se tratasse de momentos ruins, que vinham e depois passavam, como uma doença de crescimento. O problema sempre foi a cabeça (rever) **Não consigo freá-la, preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar (...) o pano que se tece de dia se desfaz à noite, a cabeça acha um jeito. Mas não adianta muito, o terror permanece, está sempre na fresta entre uma coisa normal e outra** (FERRANTE, 2017, p. 167 -169, grifos meus).

Parece importante destacar os substantivos e adjetivos que aparecem para contornar a ausência de margens: dissolução, confusão, mistura, contorções violentas, realidade empastada, viscosa. Também, algo de uma vigilância que se mostra necessária para que as coisas não sejam assim o tempo todo, que se revela ingênua quando falha. São as coisas falsas que podem acalmar, porque as reais são as que se contorcem violentamente. E o que resta no além das margens desfeitas são fragmentos de fibra amarelado, um corpo despedaçado e reduzido a pedaços mínimos.

Concomitante ao crescimento do desespero, a primeira pessoa é transferida a Lina. A narradora fala que o resumo é com palavras dela, em um agora do tempo que avança pela escrita, mas é Lina quem conjuga os verbos. Como texto, a desmarginação transfere parte do caos de Lina à ordem da narradora, borra as margens que separam as duas, atropela a escansão e dilata a extensão das frases. Partindo do que Trocoli coloca sobre a oscilação do eu em

G.H., poderia ser possível propor que, nas dissoluções, Lina fala por meio de Elena, como se a primeira fosse o eu que designa o lugar vazio, e a segunda o eu que resiste ao vazio.

Como no trecho em que Lina fala sobre os personagens de Beckett, verbos são encadeados em sequência. No primeiro momento, as ações de ver, ouvir e falar são colocadas como invólucros necessários para o corpo não ser disforme. Aqui, os verbos parecem apresentar a síntese que compõe o substantivo “desmarginação”: “fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar, desfazer e arrebeitar” representam também ações de sentidos contrários, como se, paradoxalmente, a concomitância do ato e da correlativa ação contrária fosse uma prerrogativa para que não se chegue ao substantivo. Os pares de ação como movimentos necessários para evitar que a desmarginação aconteça e mostre a ingenuidade do cobrir e do descobrir, que vela o equilíbrio precário do corpo.

Algo conhecido no tempo do “desde sempre” e que, ainda assim, não deve vir à luz. O profundamente familiar que não deve emergir, como apresentado por Freud em *O estranho* (2010), é outro recurso importante para seguir na leitura do que aparece para contornar as irrupções das desmarginações. Nesse texto, o ponto de partida é a variedade dos possíveis desdobramentos do termo, até o ponto em que *heimlich* e *unheimlich* (a negação) coincidem. Ele diz que “o inquietante [estranho] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). E para investigar as condições em que o familiar torna-se estranho, ele debruça-se sobre uma série de acepções da palavra. Além de doméstico, *heimlich* pode também ser algo da ordem do privado, do secreto, e considerando que o termo não é unívoco, Freud aproxima-o de sua negação propondo que “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). O profundamente íntimo que deve ser também profundamente desconhecido. Ao voltar à relação da personagem com a linguagem, encontra-

se que levar as palavras até o ponto da desmesura seria algo como forçá-las até o limite, ponto em que revelam tudo o que deveria permanecer oculto.

É algo nesse sentido que é apresentado na primeira desmarginação, quando Lina diz ter percebido que “entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora” (FERRANTE, 2015, p. 83), como se houvesse algo por trás do ‘tudo’ que se rompe. Essa ocorrência é narrada de maneira fragmentada: primeiro é apresentada em uma prolepse que abre o capítulo e depois é retomada quando o avanço encontra a cadência cronológica do enredo, o que reforça a leitura de que a narradora é quem realiza o corte da “carne infinita dos loucos” para retirar a amiga do indistinto “depósito de tempo”.

Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo **desde sempre**, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se.

O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se a sua sonoridade obedecesse a **leis novas e desconhecidas**. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda a **familiaridade**, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. **Como somos malformados, pensara, somos insuficientes**. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareciam atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe porque, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração arrasara, sentiu-se sufocar. Muita fumaça, muito mau cheiro, muito relampear de fogos no gelo. Lila tinha tentado acalmar-se, dissera a si mesma: preciso agarrar a corrente que está me **atravessando**, preciso **arrancá-la** de mim. (FERRANTE, 2015, p. 82, grifos meus).

Foram destacadas as palavras referentes às noções de tempo e de formas. Leis novas e desconhecidas que retiram a familiaridade da linguagem e do corpo; as palavras tornam-se encharcadas de saliva, os corpos revelam-se mal formados. Isso tudo em um tempo do “desde sempre”, do que ficava escondido e revela-se brutalmente, como a paisagem de destroços da *frantumaglia*.

Embora todas as desmarginações sejam relatadas de uma só vez, na organização da narrativa, elas aparecem articuladas ao andamento cronológica da história. A ênfase na leitura dos efeitos da nomeação da dissolução, para que ela possa vir se tornar narrativa, passa pela ingerência da narradora que conta, os acontecimentos da vida dela e da amiga, de modo ulterior. De maneira que ela já tenha o termo como recurso, o que permite a Elena produzir emendas e encadear o que, segundo a cadência do tempo que segue linear, ainda não tinha palavra. Seria possível ler a articulação das desmarginações ao encadeamento episódico sob outra perspectiva: a potência delas em expressar determinada experiência de tempo, como estabelecida por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (2010): “modalidades inéditas de concordância discordante, que não afetam mais apenas a composição narrativa, mas também a experiência viva dos personagens da narrativa” (RICOEUR 2010, p. 175).

No comentário que faz sobre *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, Ricoeur localiza a tensão na composição da temporalidade no que resta entre o tempo monumental e o tempo mortal. Nesse romance, que tem a duração de um dia, o tempo cronológico é marcado pelas batidas do *Big Ben*. Ele, no entanto, é apenas a expressão audível disso que é chamado de tempo monumental: “a esse tempo monumental pertencem as figuras de Autoridade e de Poder que constituem o contrapolo do tempo vivo” (RUCOEUR 2010, p. 184). Para marcar o embate entre o tempo da autoridade e o tempo vivo, o mortal, Ricoeur passa pelo suicídio de Septimus, justamente porque em seu sofrimento delirante,

decorrente da experiência do horror da guerra, o personagem se mostra alheio ao saber da autoridade que tenta instrumentalizar e intervir na sua dor:

Seu tempo, a partir de então, não tem mais nenhuma medida comum com o dos portadores do saber médico, seu sentido de medida, seus veredictos, seu poder de infligir sofrimento (...) Considerada à parte, a visão de mundo em Septimus exprime a agonia de uma alma para a qual o tempo monumental é insuportável; a relação que a morte pode ter, além disso, com a eternidade, intensifica, essa agonia (...) É portanto com relação a essa falha insuperável, aberta entre o tempo monumental e o tempo mortal da alma, que se distribuem e se ordenam as experiências temporais de cada um dos outros personagens e seu modo de negociar a relação entre as duas margens de falha (RICOEUR, 2010, p. 191).

Septimus, em seu profundo sofrimento, está em descompasso com tempo da autoridade. Como se o laço que o ligara ao mundo tivesse se rompido, o que mina as possibilidades de “negociar a relação entre as duas margens de falhas”. No caso do personagem, resta a dimensão do insuportável, o que culmina com o suicídio. Todavia, Ricoeur coloca a falha entre o tempo monumental e o mortal como insuperável, os personagens de Woolf compartilhariam a mesma hora “de fora”, mas não a “de dentro”. Fica um hiato, portanto, entre o tempo mensurável e compartilhado e o tempo das marcas subjetivas. O autor falará ainda que não se trata de uma oposição dual entre tempo dos relógios e tempo interior, mas das nuances de maneiras que os personagens podem vivenciar a experiência de tempo. Como possibilidades de tomada de posição, há quem consiga estabelecer “acordo íntimo com o tempo monumental das figuras de Autoridade” (RICOEUR, 2010, p. 188), e a de quem o tempo “não tem mais nenhuma medida comum com o dos portadores do saber médico, seu sentido de medida, seus veredictos, seu poder de infligir o sofrimento” (RICOEUR, 2010, p. 190).

De volta a Ferrante, sugere-se a leitura das desmarginações como pontuais colapsos dessa negociação entre o tempo de dentro e o de fora, sendo

que Elena teria alguma margem para estabelecer acordos com o tempo da autoridade, enquanto Lina, nos pontos de dissolução, perderia a medida comum que poderia unir o seu tempo com o oficial, já que mesmo as palavras são forçadas, até ultrapassarem os limites de um registro compartilhável. A narradora fala de si como alguém que “era a ponta do compasso que está sempre fixa, enquanto o grafite corre à volta traçando círculos”, ao passo que “Lila se perdia de Lila, o caos parecia a única verdade, e ela – tão ativa, tão corajosa- se anulava [*cancellava*] aterrorizada, tornava-se um nada” (FERRANTE, 2017, p. 172). O verbo “apagar”, aqui, aparece para colocar a dissolução como a prevalência de uma inadequação perante a firmeza e a consistência de quem resiste aos choques com o tempo de fora. A hipótese que se tenta delinear, portanto, passa pela particularidade que a narradora confere à amiga, e como essa unicidade está também relacionada à uma exterioridade em relação ao saber oficial que rege o tempo de fora, sendo as desmarginações o extremo dessa não adequação.

Para sustentar essa proposta, vale apresentar os pontos da história, nos quais os dois episódios de dissolução estão inseridos, e delinear uma articulação entre eles e a maneira que a narradora representa o tempo de fora nessas duas partes. Para tanto, vale contar como premissa o que Erich Auerbach comenta acerca do romance do século XIX, isto é, que a representação passa por uma “atividade criativa e artística como uma atividade histórico-interpretativa” (2017, p. 430). As respectivas restrição e amplitude da circulação das palavras, nas duas partes, e a configuração da voz da narradora seriam índices de uma temporalidade contida na própria forma do romance. De modo que, a abordagem, aqui, consiste em pensar como os relatos dos rompimentos das formas também carregariam consigo experiências de tempos, ainda mais porque na tetralogia cada capítulo leva, como subtítulo, uma fase da vida.

A primeira das desmarginações aparece no segundo capítulo, “História dos sapatos”, parte do primeiro volume *A amiga genial* (2015), cujo subtítulo é

Adolescência. Se antes, na história dedicada à infância, as palavras teriam que passar pelo crivo da autoridade nomeada com “dom”, que centralizava o poder no bairro periférico de Nápoles – no qual as duas moravam -, a passagem para a adolescência é aberta com a diluição das interdições. Os contornos de poder e de corpo se dispersam, portanto.

Ao longo desse capítulo, segue a estreita articulação entre as mudanças no corpo das duas personagens e as alterações do bairro, que “se agitava e desdobrava como para mudar de figura, não se deixar reconhecer nos ódios acumulados, nas torpezas e mostrar em vez disso uma cara nova” (FERRANTE, 2015, p. 102). No tempo da autoridade, o dinheiro e os negócios se sobrepõem ao poder centralizado por um ‘dom’, e, no tempo de dentro, as desmarginações expressariam o corpo em transformação. O de Lina perde “os vestígios de menina” e o de Elena é violado e tomado por um assombro composto de horror e prazer. Os corpos sofrem alterações e são necessários mais nomes para dar conta disso. Já a história do bairro está profundamente articulada com a destruição e a reconfiguração de contornos. Se, em um primeiro momento, todos estavam submetidos a uma autoridade única e temida, mas também plácida, é quando ela cai que as coisas se arranjam como que testando os efeitos da ampliação de limites.

A representação da adolescência faz coincidir o rearranjo das linhas do corpo com a discreta ampliação da circulação de dinheiro e mercadorias na periferia de uma grande cidade. É também nesse capítulo que se dá a primeira aparição de uma data no texto da tetralogia, justamente a irrupção da desmarginação inaugural – o ano novo de 1959. Ainda, nesse capítulo também são introduzidos nomes que amparam a localização das tensões e da estruturação da autoridade paralela que submetia o local. O que era um *antes* intangível na infância – e escrito em itálico – ganha palavra nesse novo desenho de poder.

Pasquale gritava insultos, urrava furiosamente, com olhos de doido, e não havia meio de acalmá-lo (...) Dizia coisas que não tínhamos elementos para entender. Dizia que o bar Solara sempre foi um local de camorristas agiotas, que era a base para o contrabando e para recolher os votos de Stella e Corona, uns monarquistas. Dizia que dom Achille tinha sido um espião dos nazifascistas, dizia que o dinheiro que Stefano usara para ampliar a charcutaria tinha sido obtido pelo pai no mercado negro (FERRANTE, 2015, p. 147).

Quando o que não podia ser sequer mencionado, nos tempos da autoridade regida pelo dom – a infância ambientada no pós-guerra –, ganha nome, Lina, mediada pela voz da narradora, enuncia a seguinte conclusão: “com a língua de hoje tento resumir assim: não há gestos, palavras, suspiros que não contenham a soma de todos os crimes que os seres humanos cometeram e cometem” (FERRANTE, 2015, p. 148). Mesmo quando não está desmarginada, ainda no registro comum, Lina coloca as coisas em termos de uma superfície enganosa que encobre precariamente o horror, uma fusão de malfeitos e crueldades velada por silêncios e meias-palavras. As desmarginações, introduzidas nessa história, parecem expressar a sobreposição de tempos, as margens porosas que separam precariamente as palavras que carregam sangue derramado das da convivência da subserviente cumplicidade. Ou seja, a efervescência das profundas modificações da adolescência – no tempo de dentro – e o sutil otimismo fruto de tímidas ampliações nas possibilidades de melhora de vida e da incipiente sedução exercida pelo consumo – é nesse momento também que a televisão chega ao bairro – parecem dizer também sobre o impossível de anular o *antes*. A constatação de que não há recomeço que zere o passado porque, por baixo do que se apresentaria como melhora, está a soma de dores e rancores anteriores.

O episódio de desmarginação que faz surgir a nomeação – e quando as dissoluções anteriores são reorganizadas em torno dessa palavra – está no quinto capítulo da tetralogia, que intitula o quarto livro *História da menina*

perdida (2017), cujo subtítulo é *Maturidade*. Nesse ponto, as formas, de modo geral, estão sob questionamento. O modo de habitar é colocado como o que pode vir a ser depois de desmontes em instâncias diversas. O exterior mostra-se no que tem de frágil e turbulento, as coisas que aparentavam ser definitivas desfazem-se. É imaginada uma sucessiva reconfiguração que parte do ambiente íntimo e se expande paredes internas afora:

Sim, eu me dizia, cai o casal, cai a família, cai toda a gaiola cultural, cai toda a possibilidade de acomodação socialdemocrata e, no entanto, cada coisa experimenta assumir violentamente outra forma até então impensada: eu e Nino, a soma de meus filhos e dos dele, a hegemonia da classe operária, o socialismo e o comunismo, sobretudo o sujeito imprevisto, a mulher, eu. Fiz um périplo reconhecendo-me noite após noite numa ideia sugestiva de desestruturação generalizada e, ao mesmo tempo, de uma nova composição (FERRANTE, 2017, p. 48).

Diante da indefinição que sucede os desmontes, alguns lugares perdem-se. A desestruturação parece levar consigo a credulidade nas ideias que faziam sentido até então. Todo um léxico é colocado em xeque; palavras que eram referências tornam-se maquiagem da falta de sentido, que se mostram, então, quando desnudadas, ineficazes.

Nós, que queríamos fazer a revolução, éramos aqueles que, mesmo no meio do caos, inventavam sempre uma ordem e faziam de conta saber exatamente como as coisas estavam indo (...) Boa gramática, boa sintaxe. Uma explicação pronta para tudo. Nenhuma chaga que contamine, nenhuma ferida que não tenha seus pontos de sutura, nenhum quarto escuro que lhe dê medo. Só que, a certa altura, o truque [*trucco*] não funciona mais (...) O significado está abandonando as palavras (FERRANTE, 2017, p. 70).

Algo das explicações já prontas torna-se arcaico. E, quando os significados abandonam as palavras, a circunstância criada para falar do tempo ambienta-se nas “sirenes incessantes da polícia, os postos de bloqueio, o ronco das pás

dos helicópteros” (FERRANTE, 2017, p. 78). Até mesmo a violência perde referência precisa, sobre autoria de uma agressão, a narradora diz: “comunistas, fascistas, já não se sabia”. Os contornos embaçados constituem o ponto comum do tempo de dentro e o de fora, o efeito de recepção das palavras é tão incerto quanto o andamento dos tempos.

Era sempre difícil lidar com as palavras, meu público exigia que eu soubesse calibrá-las segundo os usos correntes na extrema esquerda, e eu estava atentíssima. Muitas vezes acabava me excedendo e então pronunciava frases sem barreiras. Assassinos não soou bem a nenhum dos presentes - assassinos são os fascistas - e eu fui atacada, criticada, denegrada (...) Quando se mata alguém, não se é um assassino? (FERRANTE, 2017, p.79).

O esfacelamento do sentido, que antes era garantido pela sintaxe bem organizada, faz faltar ancoragem até mesmo à palavra ‘assassino’. A representação dos anos de chumbo da Itália passa pela dissolução, ainda sem sucessão, do que até então assegurava um lugar de referência. Junto a isso, a maturidade é o momento da coincidência das últimas gestações das duas amigas. No caso da narradora, trata-se de uma gravidez fora do casamento. Não que não reste um espaço vazio de orientação após a dissolução da rigidez da estrutura familiar convencional: “Fui eu que me confundi, acabei dizendo que era casada com Giovanni Sarratore, me corrigi, murmurei *separada* de Pietro Airota, acumulei desordenadamente nomes, sobrenomes, informações imprecisas” (FERRANTE, 2017, p.188). Na vida doméstica, os nomes de significados esvaziados não fixam lugares, paira um tipo de indeterminação ao oficializar o nascimento da filha fruto de um relacionamento fora do registro do comum.

Já para Lina, com o que será chamado no último capítulo de “modo extemporâneo”, a gravidez é experimentada com o desconforto de quem sempre se vê à beira do colapso de contornos. Nos trechos que seguem abaixo,

a palavra “gravidez” também parece ter seu sentido forçado. Uma vez que é levada até a desmesura, a experiência é colocada em termos de acolher um hóspede, para depois expulsá-lo violentamente:

Lila lhe explicou com tons autoirônicos que a coisa já volumosa que ela trazia na barriga, a puxava, a empurrava, a paralisava, a incomodava, a enfraquecia (FERRANTE, 2017, p. 157).

E desfiou uma série de argumentos ferozes e irônicos. Achava insensata aquela vontade de guardar o filho no ventre e, ao mesmo tempo, querer expeli-lo. É ridículo – disse – que essa adorável hospitalidade de nove meses seja seguida por uma ânsia de expulsar o hóspede da maneira mais violenta. Sacudia a cabeça indignada com a incoerência do mecanismo. Coisa de louco – exclamou recorrendo ao italiano -, é o próprio organismo que se rebela contra você, ou melhor, se revolta até se tornar o pior inimigo de si, até atingir a pior dor que existe (FERRANTE, 2017, p. 211).

A gestação, portanto, como uma rebelião do corpo, que age como um inimigo de si mesmo. O último trecho parece colocar algo da ordem da resistência, ela briga com o corpo para não perder os contornos recém-adquiridos. E, se retomar os verbos em cadeia - “fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar” - que aparecem para falar da desmarginação que acontece nesse capítulo, parece possível traçar uma relação entre a particularidade da expressão dessa experiência de dissolução e o tempo de fora. Elena vive a perda de consistência dos nomes na confusão que é registrar uma filha que nasce fora da instituição do casamento, enquanto que, no tempo da autoridade, palavras que pareciam à narradora a expressão de uma revolta justa, como o comunismo, são faladas como “exibição de pureza”: os ideais que passam a fazer “parte da decoração” (FERRANTE, 2017, p.222). Ainda que Lina tenha características que são vistas pela narradora como um sinal de exterioridade - “Lila, sempre no mesmo lugar e sempre fora do lugar” (FERRANTE, 2017, p. 473) - os verbos que aparecem para dar conta desse episódio de desmarginação também parecem enlaçados à fragilidade semântica

que as palavras adquirem, segundo a representação que a narradora faz da fase que chama de maturidade. A década de 70, a vida adulta, é narrada com a perda de referência segura e de nomes que domesticuem, o que tem como efeito colateral a necessidade de tecer um sentido débil que fatalmente será dissolvido. A maturidade é também da modernidade, que não carrega mais consigo a credulidade esperançosa nas melhorias que os ideais de progresso prometiam. O tempo de fora e o de dentro encontram-se na repetição do cobrir e descobrir que é necessário para manter o que Lina chama de “compostura física e moral”, a sustentação tanto do que mantém o eu com alguma consistência quanto para o enlaçamento em um tempo que gesta também o desastre, nos termos de Auerbach (2017).

O ponto de encontro poderia se estimado, então, na impossibilidade de sentido em um mundo que foi esvaziado pela vacuidade autoritária do consumo. Recorrendo a Pasolini, a experiência de tempo do capítulo destinado à maturidade poderia contar com amparo do que é definido como genocídio nos *Ensaio corsários*: “a assimilação ao modo e à qualidade de vida burguesa” (PASOLINI, 1990, p. 109). Ou seja, o consumo teria uma dimensão ainda mais despótica que o fascismo, uma vez que impõe um estado de completa indiferença e suprime qualquer tipo de particularidade:

Nenhum centralismo fascista conseguiu fazer o que fez o centralismo da sociedade de consumo. O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As várias culturas particulares (camponesas, subproletárias, operárias) continuavam imperturbavelmente a conformar-se a seus antigos modelos: a repressão se limitava a obter a adesão puramente verbal. Hoje, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo Centro é total e incondicional. Os verdadeiros modelos culturais são renegados. A abjuração consumou-se. Pode-se, portanto afirmar que a “tolerância” da ideologia hedonista desejada pelo novo poder é a pior das repressões da história humana. As estradas, a motorização, etc., uniram estreitamente a periferia e o Centro, abolindo qualquer distância material. Mas a revolução dos meios de informação foi ainda mais radical e decisiva. Por meio da televisão, o Centro assimilou o país inteiro, que era historicamente tão diferenciado e

rico em culturas originais. Começou uma obra de padronização destruidora de qualquer autenticidade e concretude. Ou seja, impôs – como eu dizia – os seus modelos: os modelos desejados pela nova industrialização, que não mais se contenta com “um homem que consuma”, mas pretende ainda que se tornem inconcebíveis outras ideologias que não a do consumo (PASOLINI, 1990, p. 58).

Abjuração, renúncia. A padronização não parece permitir que nada funcione fora da lógica do lucro e da acumulação. A pobreza, da *História dos sapatos*, é assimilada apenas como modo de expandir o consumo. De maneira que, menos do que garantir melhoras nas condições de vida, trata-se de uma mera expansão de mercado. Como consequência, e em consonância com o que a narradora expressa em termos de itens decorativos, até mesmo a revolta passa a fazer parte integrante das normas vigentes. Em *Jovens infelizes*, Pasolini coloca que os movimentos de contestação tornaram-se mercadorias, o que faz das conquistas por maiores liberdades, mera ilusão: “Uma liberdade ‘presenteada’ não pode, de fato, vencer suas tendências seculares à codificação” (PASOLINI, 1990, p. 31). Isto é, qualquer coisa que se apresente como ganho de liberdade, não passa de uma permissividade conivente com as estruturas de um “poder mais que totalitário porque violentamente totalizante” (PASOLINI, 1990, p.122). O que poderia ser encarado como conquista civil não passaria de mais uma forma de padronização.

O cobrir e recobrir necessários para se resguardar das dissoluções angustiadas das desmarginações passariam pela reordenação de sentidos que transformam a crueldade em pilar imprescindível à democracia e à garantia de liberdade: “A exploração do homem pelo homem e a lógica da otimização dos lucros, que antes eram consideradas uma abominação, agora tinham voltado a ser em toda parte pilares da liberdade e da democracia” (FERRANTE, 2017, p. 425). A angústia da dispersão do corpo, no ponto em que o que ficava à margem é aglutinado pelo consumo e precariamente à modernidade, passa, então, pela ação repetitiva de velar a desilusão que resta das promessas não cumpridas do

progresso, do que Lina chama da benevolência esgarçada quando tenta dar contorno às desmarginações: “Os bons sentimentos são frágeis, comigo o amor não resiste. Não resiste amor por um homem, nem mesmo o amor pelos filhos resiste, logo se esgarça. Você olha pelo furo e vê a nebulosa de boas intenções se confundir com as más” (FERRANTE, 2017, p. 171). O terror revela-se nas frestas, que restam da adequação ao que seria a normalidade, e é também o desalento provocado pelo jeito que os marginalizados são inseridos ao modo burguês da habitar.

As desmarginações têm um caráter anacrônico, por não estarem submetidas à usura do tempo. A angústia advinda do comprometimento dos contornos do corpo que se revelam porosos, portanto, tem um núcleo duro inapreensível. No entanto, a maneira possível de se aproximar disso que é irreduzível passa pelas palavras disponíveis para negociar a margem de falha entre o tempo de dentro e o de fora. A construção da tetralogia e as emendas que a narradora confere ao que chama de “balbucio descontínuo” da amiga, para permitir que a angústia da dissolução entre em uma narrativa, provoca pensar em como a expressão de cada dissolução está articulada a uma experiência de tempo. De modo que as sutilezas nas construções do texto desmarginado e os efeitos na forma da representação da angústia possam também ser lidos como a expressão de uma interpretação do mundo, nos termos de Todorov: “a arte interpreta o mundo e dá forma ao informe” (2012, p. 65). Em *A amiga genial*, a forma à falta de margens forneceria uma interpretação com as palavras disponíveis para bordejar o inapreensível do amorfo. Cada episódio de desmarginação exigirá um encadeamento diverso para dar conta da experiência da dissolução, e seria na construção do contrapeso ao vazio que poderia ser apreendido uma leitura das pressões do tempo da autoridade.

Na adolescência – ambientada na passagem dos anos 50 para os 60 –, quando as fronteiras do bairro periférico enclausuravam, sabia-se de pouco e ainda havia no que acreditar, as desmarginações são apresentadas como uma

revelação brutal, do horrível que existe no tempo do “desde sempre”, e que desmascara o tanto de informe que existia no que parecia sedutor e digno de credulidade. O *antes* que tentava ser zerado volta com o incontestável do impossível do apagamento. Já no ponto em que o léxico da revolta perde o sentido, que o consumo assimila até a mesmo as agitações contestadoras, a angústia da dissolução do corpo passa pelo movimento incessante de impor um disfarce ao horroroso do qual já se tem conhecimento. As desmarginações, portanto, são colocadas tanto na especificidade da dor de Lina e no peso da linguagem como ancoragem quanto na expressão mais geral da lacuna que resta entre o tempo de fora e o de dentro. Como a estrutura mesma da tetralogia – aberta com a narradora recebendo a notícia do desaparecimento sem restos da amiga e fechada com a resignação, regida pelo verbo “dever”, em relação ao reencontro que se mostra impossível –, neste ensaio a dissolução final de Lina poderia ser retomada como a impossibilidade da sobrevivência da particularidade em um mundo onde tudo fora assimilado pela lógica da mercadoria.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BECKETT, Samuel. *The complete drama works*. London: Faber and Faber, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Todos os que caem*. Tradução de Fatima Saadi. Cadernos de teatro n.21 Rio de Janeiro: Tablado, 1989.
- FERRANTE, Elena. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni, 2011.
- FERRANTE, Elena. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni, 2011.
- FERRANTE, Elena. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni, 2014.
- FERRANTE, Elena. *La Frantumaglia*. Roma, Edizioni, 2016.
- FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- FERRANTE, Elena. *História do novo sobrenome*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. *História da menina perdida*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FREUD, Sigmund. O inquietante. Tradução de Paulo César de Souza. In: *Obras Completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MILNER, Jean-Claude. *Os nomes indistintos*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 2006.

PASOLINI, Pier P. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

TROCOLI, F. *A paixão inútil do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

Recebido em 09/03/2020.

Aceito em 05/11/2020.

O SELVAGEM NO CORPO DESFIGURADO DE HERMÓGENES EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, DE GUIMARÃES ROSA

THE WILD IN THE DISFIGURED BODY OF HERMÓGENES IN *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, BY GUIMARÃES ROSA

Fabrcio Lemos da Costa¹

Slvio Augusto de Oliveira Holanda²

RESUMO: O presente estudo pretende refletir criticamente sobre o corpo de Hermógenes, personagem do romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967). Em nossa abordagem, desenvolveremos a perspectiva do informe como questão que corrobora uma desfiguração corporal, prefigurada como da ordem do selvagem. Neste sentido, enfatizaremos o caráter moderno deste personagem, que se apresenta sem forma fixa, sendo, portanto, desmedido, sem contorno e misturado. Para isto, recorreremos às reflexões de Moraes (2017), Giorgi (2016), Bolle (1998), Machado (2003), Santiago (2017) e Rosenfeld (2009). Ao lado desses últimos, consideramos, também, o pensamento de Bataille (2018), Derrida (2002) e Agamben (2017) sobre o informe, o animal e o aberto, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão: veredas*; Guimarães Rosa; Hermógenes; Corpo; Selvagem; Desfiguração.

ABSTRACT: The present study aims to reflect critically on the body of Hermógenes, a character in the *Grande sertão: veredas* (1956) novel, by Guimarães Rosa (1908-1967). In our approach, we will develop the perspective of the report as an issue that corroborates a bodily disfigurement, prefigured as of the wild order. In this sense, we will emphasize the modern characteristic of this character, which presents himself without a fixed form, being, therefore, immeasurable, without contour and mixed. For this, we use the reflections of Moraes (2017), Giorgi (2016), Bolle (1998), Machado (2003), Santiago (2017) and Rosenfeld (2009). Beside

¹ Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>. E-mail: fabricao.lemos1987@yahoo.com.br.

² Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade de Lisboa – Portugal. Professor Associado da Universidade Federal do Pará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3971-9007>. E-mail: eellip@hotmail.com.

these scholars, we also consider the thoughts of Bataille (2018), Derrida (2002) and Agamben (2017) about the report, the animal, and the open, respectively.

KEYWORDS: *Grande sertão: veredas*; Guimarães Rosa; Hermógenes; Body; Wild; Disfigurement.

Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...?
Bem, em bró de fantasia: êle grosso misturado — dum
cavalo e duma jibóia...O um cachorro grande.

(*Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa³)

1 INTRODUÇÃO: A DESFIGURA HERMÓGENES EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez, em 1956, pela Editora José Olympio. Desde o seu aparecimento, cresce a cada ano a fortuna crítica do autor mineiro, desenvolvida em suas mais diversas abordagens. Em nosso estudo, consideraremos o enfoque sobre a (des)figura Hermógenes, personagem importante na narração de Riobaldo. Para isto, faz-se mister um breve resumo do romance, no qual destacamos este “vilão”, antagonista do ex-jagunço, e fundamental para que o itinerário deste último se cumpra naquele sertão misturado e violento⁴.

Em síntese, o destaque de Hermógenes, como personagem opositor ao bando jagunço de Riobaldo, inicia com o julgamento de Zé Bebelo, pelo então chefe Joca Ramiro, pai de Reinaldo/Diadorim. Em pleno sertão, Joca Ramiro resolve, em juízo, decidir pela libertação de Zé Bebelo, mandando-o para o exílio, e, impedindo-o, conforme a sentença, de voltar àquelas terras, enquanto ele fosse vivo. Todavia, Hermógenes e Ricardão, em acordo, não aceitando o que ficara decidido, armam a morte do chefe. Neste ato, inicia-se uma terrível e

³ ROSA, 1956, p. 206.

⁴ Consideramos a violência, aqui, em um sertão, que, pela luta, instiga o selvagem. Cf. ROSA, 1956, p. 154: “Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá. Ao que, por outra, ainda um exemplo lhe dou. O que há, que se diz e se faz - que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer crú o coração de uma onça pintada. É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca.” (Grafia do autor).

longa guerra jagunça, em que os assassinos passam a ser perseguidos pelo sertão adentro, e, vice-versa. Vejamos um trecho inicial da narrativa em que estão prefiguradas informações sobre esses jagunços:

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais fôrça, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Êsses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério. [...] Joca Ramiro — grande homem príncipe! — era político. Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. [...] Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. *Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim*. E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, êsse... tristonho levado, que foi — que era um pobre menino do destino... (ROSA, 1956, p. 18-19, grifo nosso).

No excerto acima, temos marcada a particularidade dos personagens Joca Ramiro, Zé Bebelo, Ricardão e do próprio Riobaldo. Ao lado destes, vê-se a tentativa do narrador em dizer sobre o Hermógenes, segundo ele, homem que “nasceu formado tigre”. Ora, nesta revelação do ex-jagunço a um Doutor da cidade, o seu interlocutor, temos a chave de nossa questão. Hermógenes, o antagonista de Riobaldo, compartilha de um mundo que se dá na animalidade e na selvageria, caracterizando-se como “assassim”. Portanto, partindo-se desta informação, iniciamos nosso estudo sobre esta (des)figura enérgica e anárquica, que se projeta, no plano da narração, para aquilo que não pode ser domesticado, visto e tocado com facilidade, antes, participa de movimentos “escorregadios”, isto é, de um “liso” que impede qualquer fixação, marcado no próprio corpo.

2 HERMÓGENES: UM CORPO HÍBRIDO, SELVAGEM E INFORME

Começamos pelo corpo de Hermógenes, associado ao animal, de acordo com a memória desse narrador, em que, agora, tenta rememorar o vivido. Para isto, recorreremos às reflexões de Gabriel Giorgi (2016), que não trata, necessariamente, do *corpus* de nosso estudo, mas ao abordar sobre o corpo

humano que se envereda pelo animalesco na contemporaneidade ficcional, é possível alargarmos a discussão para o caso Hermógenes. Assim, para personagens “misturados”, como se dá em “mulheres-panteras”, ele sublinha:

É sempre uma presença deslocada, perceptível só em seus vestígios: é sempre sombra, rugidos, pisadas, mas nunca um corpo presente: é uma existência entre presença e ausência, na linha do espectro; ali se traça a linha do animal que é sempre um ponto de fuga, uma instância de deslocamento, um fora do quadro. (GIORGI, 2016, p. 171).

Interessamo-nos por esta questão levantada por Giorgi, sobretudo no que diz respeito ao animal como fuga, deslocamento, isto é, um corpo que se faz na “ausência”, como seres próximos às panteras e aos tigres, como nos faz lembrar o discurso do ex-jagunço: “Hermógenes nasceu formado tigre”. Em suma, na visão deste narrador, o “cão do sertão” se assemelha ao animal selvagem, porque não pertence ou se recusa a estar no campo do doméstico, além disso, para aquele que emite o juízo, neste caso, Riobaldo, Hermógenes representa o medo, o escondido, o perigo, a trapaça, a guerra e a morte para o seu bando. Portanto, nosso intento, aqui, é pensar a (des)figura Hermógenes, segundo a memória do narrador, como homem que “flerta” com a animalidade, e, com isto, muitas vezes, perde a noção de corpo fixo, em sua forma definida e prefigura que seria em contornos e limites.

Acreditamos, então, que Hermógenes pertence ao seres modernos que se colocam em “zonas” do não-determinado, daqueles que fogem ao acabamento delimitado da figura. Ainda segundo Giorgi, em um trecho que parece estar de acordo com o que pensamos desse bandido híbrido, ele afirma que estes corpos, envolvidos com o animal, “desorganizam a forma, desfazem a figura e traçam linhas de indeterminação” (GIORGI, 2016, p. 169). Vale a pena ressaltar que esta visão que temos de Hermógenes, em suma, pertence à memória de Riobaldo; sendo assim, é importante enfatizarmos que ele se

corrobora como imagem moderna advinda da cabeça de um herói problemático, que mistura tudo, e, é incapaz de narrar o mundo a partir de um começo, meio e fim, antes, realiza pela mistura, seleção e interseção de ocorridos. Em certo sentido, na esteira dos estudos de Eliane Robert Moraes (2017), poder-se-ia falar de um Hermógenes de “corpo impossível”. Trata-se de uma representação da modernidade pela ideia de corpos sem forma inteira e acabada. Para ela,

fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços. (MORAES, 2017, p. 57).

A possibilidade de um Hermógenes feito misturado, homem-tigre, para reverberar seu caráter de “assassin”, se perfaz como imagem que nasce como “ideia” moderna, de um herói, por sua vez, moderno, na maneira como vamos explicar posteriormente. Para tanto, Hermógenes é uma projeção de Riobaldo, dá-se no modo como este o vê, em imagem do seu próprio “espírito” inquieto, relativista e fragmentário. O pensamento de Pierre Reverdy, citado por Moraes, parece nos esclarecer, segundo a noção surrealista, esta particularidade da imagem poética, o qual nos interessa para entendermos a poeticidade imagética de Riobaldo sobre Hermógenes:

A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte. (REVERDY *apud* MORAES, 2017, p. 39).

Dessa maneira, compreendemos Hermógenes, “o jagunço-tigre”, como imagem poética de um “espírito” moderno que fragmenta e indetermina o corpo (forma). Fê-lo, assim, pela aproximação entre o bandido terrível e o animal.

Neste intento, Hermógenes e o tigre, por exemplo, compartilham de “realidades” comuns, o caráter “assassim”, como que para lembrar seu violento modo de sempre estar à espreita e escondido no intento de atacar e matar o adversário, enfim, “estraçalhá-lo”, sem, ao menos, olhar para trás.

Ainda sobre a modernidade de Riobaldo, é importante compreendermos seu modo problemático de se relacionar com o mundo. Para isto, recorreremos a Anatol Rosenfeld (2009) em *Reflexão sobre o romance moderno*. Trata-se de um ensaio de caracterização geral acerca do impacto da modernidade na estética do romance. Segundo esse estudioso, na modernidade, a arte se caracteriza:

Eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela — é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. (ROSENFELD, 2009, p. 79).

Pensando nisto, compreendemos que Riobaldo participa deste *Zeitgeist*, ou seja, de um “espírito do tempo”, cuja “desfiguração do humano” põe em evidência a incapacidade do sujeito de lidar com totalidades, como se dava na época Renascentista, podendo realizar-se, agora, apenas em relativismos. Portanto, da citação de Rosenfeld, interessa-nos este momento, em que o homem, e, aqui, estamos a falar do seu corpo, passa a ser um “reflexo” desta tentativa de “borrar” a imagem, ou ainda, fazê-la numa realidade que se mostra em expressão inacabada e informe⁵.

⁵ Entendemos, aqui, “informe”, na maneira com pensou Georges Bataille no “verbete” de mesmo título, da Revista *Documents*. Cf. BATAILLE, 2018, p. 147: “Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. [...] Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.”

Neste sentido, Hermógenes é representativo desse humano moderno, dado na memória riobaldiana, onde, este, desfigura e deforma o corpo daquele, tornando-o, em narração, um personagem que se movimenta em superfícies “lisas” e “escorregadias”, como talvez seja todo aquele sertão, como afirma Willi Bolle (1998). Para ele, “o texto de *Grande sertão: veredas* responde ao olhar de quem o lê e analisa; responde com um olhar indomado, suçuradamente selvagem e cristalino, olhar de jaguar verdadeiro, olhar liso” (BOLLE, 1998, p. 269). Desse modo, do *Grande sertão*, como defende o crítico alemão, advém um “olhar selvagem”, que se projeta no personagem, percebendo-o como um grande “corpo” que se recusa ao domesticado, antes, desliza para zonas do indeterminado e do disforme, como é a (des)estrutura física do inimigo, produto que é da modernidade. De acordo com Rosenfeld, o homem, “eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros” (ROSENFELD, 2009, p. 85). Hermógenes, como imagem criada na rememoração do ex-jagunço, compartilha destas particularidades, como pensa Rosenfeld (2009, p. 86), dado, em um plano mais radical, como sujeito “mutilado”.

Hermógenes, o principal antagonista de Riobaldo, encaminha-se e pertence, assim, a um “espírito do tempo”, onde os corpos refletem a problematização da consciência de tantos personagens na modernidade, assim como desumaniza o homem, aproximando-o, por vezes, ao animal. Como propõe Moraes (2017), na esteira de Ortega y Gasset, neste espírito moderno, “destrói-se a forma humana, desumaniza-se a arte” (MORAES, 2017, p. 58). Ora, se o homem passa a ser desumanizado na arte, seu corpo deixa de possuir uma

definição fixa e um limite, portanto, uma forma, para emergir um outro, desumano, que se assemelha ao corpo aberto dos bichos⁶.

Ainda segundo Moraes, conforme Ortega y Gasset, vê-se na modernidade um “manifesto em defesa da busca empreendida pelos artistas e escritores modernistas no sentido de retirar o homem do centro da cena universal em que parecia ter sido colocado desde o Renascimento” (MORAES, 2017, p. 58). Neste bojo, é o “realismo” e o “humanismo” os principais alvos destes artistas modernos, que direcionam “olhares” deformantes ao corpo dos personagens, como acreditamos estar imbuído também em Hermógenes, jagunço sem limites definidos de figura (forma): “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jibóia... O um cachorro grande” (ROSA, 1956, p. 206).

Como mostra o título do trabalho de Moraes, podemos entender o corpo de Hermógenes como da ordem da impossibilidade e do desmedido, na maneira como a arte se “desumaniza”. A pesquisadora, recorrendo ao pensador espanhol, assinala que “o artista moderno caminhava contra a realidade na medida em que se propunha decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, enfim, desumanizá-la” (MORAES, 2017, p. 59). Inferimos que Hermógenes, em sua presença e ausência, perde traços da figura humana, carregando, no corpo, aspectos que o assimila na mistura selvagem dos animais, para jogá-lo num sertão que é puro movimento. Hermógenes é representativo de uma total “desumanidade” da arte moderna, interessada na desfiguração do homem.

Vale lembrar, como explica Moraes, que “a intenção ‘desumana’ da estética modernista — que enfatiza o procedimento deformante nas suas representações do homem — deve ser interpretada à luz desse princípio que

⁶ Cf. AGAMBEN, 2017, p. 92: “Enquanto o homem tem sempre diante de si o mundo, está sempre e apenas ‘diante’ (*gegenüber*) e nunca atinge o ‘espaço puro’ do fora, o animal se move, em vez disso, no aberto.”

nega e mantém os traços da figura humana” (MORAES, 2017, p. 164). Com isto, não estamos a falar de uma eliminação de todo o corpo, antes, de sua deformação, ou ainda, para pensarmos no caso Hermógenes, em sua mescla “borrada”, misto de homem-animal: “O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim — fantasia de dizer — o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento” (ROSA, 1956, p. 119). Como se vê, Hermógenes, em “fantasia de dizer”, carrega em seu modo “deslizante”, visto sempre distante, nunca tão próximo, como outros jagunços, a sua semelhança com os seres de odores fortes, no fundo, com o mundo cavernoso e selvagem. Ele, a bem dizer, se possui alguma “cara”, só pode ser “borrada”:

A modo que o resumo da minha vida, em desde menino, era para dar cabo definitivo do Hermógenes — naquele dia, naquele lugar. Pelejei para recordar as feições dêle, e o que figurei como visão foi a de homem sem cara. Prêto, possuindo a cara nenhuma, feito se eu mesmo antes tivesse esbagaçado aquêlo ôco, a poder de balas... E tudo me deu um enjôo. (ROSA, 1956, p. 561).

No excerto, a passagem que diz “pelejei para recordar as feições dêle”, reforça o que tínhamos dito, anteriormente, ou seja, que Hermógenes é um produto da vivência de Riobaldo, e, agora, perfaz-se como memória que nem sempre é fácil resgatar. Neste esforço, “figura-se”, no entanto, paradoxalmente, a desfigura, como se revela em: “Figurei [...] a cara nenhuma”. Assim, temos, aqui, o humano, que não é eliminado em sua totalidade, mas participa dessas “figuras” que perdem primeiro a cabeça, espécie de acéfalos⁷, tão comum na

⁷ Cf. MORAES, 2017, p. 87: “O acéfalo parecia sintetizar todo o processo de fragmentação da anatomia humana levado a termo desde as últimas décadas do século XIX, ao mesmo tempo que insinuava seu ponto terminal por meio da reversibilidade da imagem original do decapitado: se a negação do homem começara quando lhe tiraram o corpo, ela agora era reiterada em seu termo contrário. Para realmente ‘desumanizar’ o homem, tal como insistiram os artistas e escritores modernistas, não bastava apenas cortar sua cabeça: era preciso também abandoná-la por completo.”

ficção moderna. Além disso, justifica-se esta anatomia, *à la recherche*, naquele clima de violência e guerra, dado como comparação, “feito se eu”, e, estimulado pelos “lados” a que ambos pertenciam, desde a morte de Joca Ramiro por Hermógenes. O rosto deste último, pelo menos, como vontade e desejo de Riobaldo, prefigura como “esbagaçado”, “ôco”, resultado que seria de balas.

Em suma, como é demonstrado por Riobaldo, seu inimigo emerge como ser disforme, ambíguo, espécie de “monstro” mutilado, como pensa Georges Bataille (2018) no verbete “Os desvios da natureza”, da Revista *Documents*. Para ele, “os monstros estariam então situados dialeticamente em oposição à regularidade geométrica, assim como as próprias formas individuais, mas de maneira irreduzível” (BATAILLE, 2018, p. 174). Assim, o último trecho citado de *Grande sertão: veredas* pertence ao momento final do romance, exatamente, próximo à luta do Paredão, quando da batalha de Diadorim e Hermógenes, de onde ambos saem mortos. Desse ponto, aquela imagem “sem cara” deste último, conforme o verbete de Bataille (2018, p. 169), se considerarmos um Hermógenes monstruoso e incontrolado, comunica-se como sinal de presságios, ou ainda, como da ordem de “aves do infortúnio”.

Destaca-se o “infortúnio”, então, na visão daquele corpo disforme de Hermógenes, que, por muitas vezes na narração, fê-lo pela hibridização com o animal. Neste “parentesco”, ou ainda, “filiação” de Hermógenes-bichos, o aberto se coloca como evidência do que estava por vir no destino de Riobaldo Tatarana. Poder-se-ia, aqui, como fez também Silviano Santiago (2017), em forma de epígrafe do capítulo “O aberto”, de seu ensaio *Genealogia da Ferocidade*, trazermos alguns versos de *Elegias de Duíno*, do poeta Rainer Maria Rilke, para confirmarmos este intento do animal em sua abertura como designativo da intuição futura. Ei-lo:

Com todos os seus olhos, a criatura vê o aberto.

Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha
se oculta em torno do livre caminho.
O que está além, pressentimos apenas
na expressão do animal; pois desde a infância
desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,
ah, esse espaço profundo que há na face do animal.
(RILKE, 2013, p. 67).

Ora, inferimos, desde o excerto de Georges Bataille (2018), já citado anteriormente, no que diz respeito aos seres disformes que presumem desgraças, há também a abertura do animal na maneira como estamos considerando Hermógenes, híbrido de homem/animais, este como parte uma potência intuitiva de Riobaldo para aquilo que seria a sua maior tristeza: a morte de Diadorim, no Paredão. Neste intento, o ex-jagunço vê a abertura de seu inimigo, e nisto, o seu destino. Portanto, estamos a falar de um Hermógenes aberto que se posiciona na narrativa como mensageiro/comunicador de destino. Desse modo, por mais assustador que pareça ser a desarmônica imagem, é preciso, por vezes, olhar o “profundo que há na face do animal”, como mostra a oitava *Elegia de Duíno*. Em *Grande sertão*, foi quando Riobaldo, mesmo querendo desviar do opositor⁸, viu, na expressão daquele, uma sombra que se estendia à boca, feito “enegrecendo”. Teria ele visto, naquela feição horrenda, o seu próprio futuro sombrio, se formando e caminhando para um todo “enegrecimento”?

É interessante, como já foi situado por vários intérpretes da obra de Guimarães Rosa, que Hermógenes pode muito bem lembrar-nos a figura de um deus mensageiro, nascido no seio da hermenêutica, como assinala Ana Maria Machado (2003) em *Recados do Nome*: “Ele é só o *Hermógenes*, gerado do ermo, gerado de Hermes, filho da solidão, filho do comércio, da troca, do pacto” (MACHADO, 2003, p. 77, grifo da autora). Dessa forma, como podemos inferir,

⁸ Cf. ROSA, 1956, p. 117: “eu estava querendo que êle não virasse a cara. Virou.”

Hermógenes comunica aquele destino de Riobaldo, desde quando era ainda Urutú-Branco, como vimos no primeiro trecho da obra, citado neste trabalho: “E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale. Ah, êsse... tristonho levado, que foi — que era um pobre menino do destino...” (ROSA, 1956, p. 19).

Podemos dizer que o inimigo de Tatarana, depois “batizado” Urutú-Branco, emerge como ser representativo de todo aquele *Grande sertão*, no qual compartilhamos do entendimento de Silviano Santiago (2017), ao tratar o romance rosiano como um autêntico “monstro”, cuja chegada se dá em “ferocidade” naquela tranquila modernidade literária brasileira. Segundo ele, “como um monstro, ele emerge intempestivamente na discreta, ordeira e suficientemente autocentrada vida cultural brasileira, então em plena euforia político-desenvolvimentista” (SANTIAGO, 2017, p. 11). Portanto, se consideramos *Grande sertão* em sua genealógica monstruosidade, como sublinha Santiago, assumimos, juntamente, a (des)figura Hermógenes como sintoma desta ficcionalidade que não aceita a domesticação e o aprisionamento em formas prefiguradas, ao contrário, se “arrasta” para as zonas do não-limite, ou ainda, de aberturas que não permitem classificações. Deste ponto, podemos considerar Hermógenes, como parece fazer parte da materialidade intempestiva de todo o romance, como considera Santiago (2017) sobre a obra, um desclassificado, um sujeito de “cheiro fedorento” (ROSA, 1956, p. 119), como mostra o próprio Riobaldo, porque se emenda com o solo:

O outro — Hermógenes — homem sem anjo- da- guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: *êle estava de costas, mas umas costas desconformes*, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. *Aquêlê homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dêle como que se enrugavam demais da conta*, enfolipavam em dobrados. *As pernas, muito abertas*; mas, quando êle caminhou uns passos, se arrastava — me pareceu — *que nem queria levantar os pés do chão*. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dêle, me lembro mal, mas atrás de muitas

fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que êle não virasse a cara. Virou. *A sombra do chapéu dava até em quase na bôca, enegrecendo.* (ROSA, 1956, p. 117, grifo nosso).

O excerto acima mostra-se revelador em nossa abordagem. Nele, grifamos todos os indícios que demonstram um Hermógenes deformado, segundo a vivência de nosso narrador-personagem. Diante da imagem tortuosa, Riobaldo, como se verifica na passagem, tenta evitar o *tête-à-tête* com aquele “desconforme” homem, mas, não podendo, vê e confirma o estranhamento daquele que parecia não “levantar os pés do chão”, como se pertencesse enraizado na terra. Ao virar, o que enxerga é uma desfigura, uma ausência de limite, um borrão, como se pode ler em: “sombra do chapéu dava até em quase na bôca, enegrecendo”.

Assim, como faz lembrar Silviano Santiago (2017), *Grande sertão: veredas* corrobora a selvageria e a ferocidade. No centro dele, acreditamos estar Hermógenes como partícipe chave deste mundo desordeiro que é o romance. O ensaísta afirma que a obra máxima de Guimarães Rosa, descarrilha o tranquilo “trenzinho caipira da literatura brasileira” (SANTIAGO, 2017, p. 24). Ora, se utilizarmos a metáfora do “trenzinho”, sabemos, obviamente, que, no comando estaria, sem dúvida, Riobaldo, ex-jagunço no momento da narração ao ilustre senhor da cidade, todavia, é imprescindível um “lugar” de destaque ao seu opositor, em síntese, o mensageiro de um sertão telúrico, arcaico e nebuloso.

Ainda sobre a particularidade selvagem de *Grande sertão*, Santiago assinala que esta narrativa, em contraposição à arquitetônica feminina que é Brasília, perfaz-se como “ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem” (SANTIAGO, 2017, p. 21). Poder-se-ia, sem grande dificuldade, transportarmos todas estas deformidades do conjunto do romance para uma (des)figura. Trata-se do antagonista, amálgama de homem-tigre, mas também cavalo, jiboia e até cachorro grande, como apresentamos desde a epígrafe de

nosso estudo. No texto, este que “fala com tom de voz horrendo e grosso, que sai do enclave selvagem” (SANTIAGO, 2017, p. 25), encontra-se Hermógenes em destaque. Vejamos mais um trecho que comprova este personagem representativo daquilo que Santiago chama de romance de “beleza selvagem”:

Eu ficava vendo o Hermógenes, passado aquilo: êle estava contente de si, com muita saúde. Dizia gracejos. Mas, mesmo para comer, ou falar, ou rir, êle deixava a bôca própria se abrir alta no meio, como sem vontade, bôca de dôr. Eu não queria olhar para êle, encarar aquêle carangonço; me perturbava. Então, olhava o pé dêle — um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro do rio, pé-puho. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais com asco. Com aquela mão, êle comia, aquela mão êle dava à gente (ROSA, 1956, p. 170-171).

O fragmento pertence ao momento anterior à traição de Hermógenes em relação a Joca Ramiro. Nele, vemos um jagunço que carrega nos seus modos, como os catrumanos⁹, um primitivo e um selvagem escondido e guardado, como que ainda, virginalmente, prefigurado em um “fundo” do sertão. Isto é, um homem, demasiadamente próximo do animal, que utiliza, por exemplo, das mãos, ou quem sabe, das “patas”, para fazer de tudo. Silviano Santiago demonstra a importância de Hermógenes, visto como “beleza selvagem” nesta única passagem. Citamo-lo: “Destaque para a fúria desmedida do bandido Hermógenes, não por acaso apelidado de monstro e de Diabo, homem que tem de ser morto para que resplenda o que não é mais passível de ser resplendor”

⁹ Cf. ROSA, 1956, p. 383-384: “Como que marquei: que a gente ter encontrado aquêles catrumanos, e conversado com êles, desobedecido a êles - isso podia não dar sorte. A hora tinha de ser o comêço de muita aflição, eu presentia. Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Êsses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum dêles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos: porque nenhuma má arte do demônio regedor êles nem divulgavam. Só o mau fato de se toparem com êles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto [...] Aquêles homens eram orelhudos, que a regra da lua tomava conta dêles, e dormiam farejando. [...] Eu, que estava mal-invocado por aquêles catrumanos do sertão. Do fundo do sertão. O sertão: o senhor sabe.”

(SANTIAGO, 2017, p. 33). No que tange à “beleza selvagem”, como enfatiza o crítico, compreendemos como potência que se inaugura na linguagem poética, como temos no trecho seguinte:

A gente estava de costas para as barras do dia. *Me lembro do que me lembro: o Hermógenes cruzou, adiante, chato no chão, relando barriga em macio. Aquêlê homem era danado de tigre*, estava cochichando na cabeça do Garanço, depois com o Montesclarensê — mostrava a êles os lugares em que deviam-de. (ROSA, 1956, p. 208, grifo nosso).

Expressões como “Relando barriga em macio” e “homem danado de tigre” indiciam um jagunço que “flerta” com a animalidade, marcada em seu movimento e no corpo. Como um tigre à espreita, articulando a captura da caça, ele se aproxima da terra, “relando” o corpo, para, talvez, neste *húmus*, aproximar-se também do humano, no fundo, “da beleza selvagem que há no homem humano” (SANTIAGO, 2017, p. 33). Nesta origem comum, terra (*húmus*) e humano, vê-se também a “ferocidade” do homem que o joga, por sua vez, à voracidade animal, como numa necessidade de avizinhar-se da selvageria, para, quem sabe, tornar-se um mais autêntico humano, ou ainda, perceber-se em zonas de fronteiras, no qual os contornos e formas se perdem. Segundo Jacques Derrida (2002) em *O animal que logo sou*: “Esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-o assim pelo nome que ele acredita se dar” (DERRIDA, 2002, p. 31).

A expressão “beleza selvagem”, enfatizada pelo autor de *Uma literatura nos trópicos* (1978), é decisiva, caso consideremos, por exemplo, personagens como Hermógenes, o qual se perfaz em mistura de homem/animais (Hermógenes-tigre/jiboia/cavalo/cachorro grande). Para tanto, esta intersecção emerge como um borrado, em que limites são eliminados, antes,

colocam-se em zonas abissais, para prefigurar um corpo moderno, que, no fundo, é impossível, dado que este não se apresenta mais, de acordo com os postulados da modernidade como totalidade, negando-se, além disso, formas intactas, acabadas, finalizadas e integrais. Ao contrário, pela “beleza selvagem”, da ordem do estético mesmo, o corpo de Hermógenes se desfigura. Fê-lo pela perda de contornos definidos e humanos, ele, que também era pactário: “O Lacrau se ria, só por acento. Êle me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo” (ROSA, 1956, p. 402).

“Natureza” que “demudava”. São os “dados” trazidos por Lacrau a Riobaldo. Em suma, por meio desta impressão em relação ao pactário, vê-se um corpo que se evidencia no movimento, de um “liso” que escapa às mãos de quem pretende tentar entendê-lo. Assim, se Hermógenes faz lembrar um deus mensageiro, como ressalta Machado (2003) em seu livro *Recado do nome*, comunica, de acordo com a perspectiva selvagem, o aberto em “atrás de muitas fumaças” (ROSA, 1956, p. 117). Em resumo, demudar-se em natureza, significa não ter um corpo inteiriço, ou ainda, tê-lo numa nova (des)ordem, cujo hibridismo parece ser a clave.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956, desenvolvemos uma análise do corpo de Hermógenes, inimigo do narrador Riobaldo. Em nossa reflexão, elegemos o selvagem como chave que desfigura o corpo do jagunço, dado, na esteira do ensaio de Silviano Santiago (2017) como “beleza selvagem”. Assim, enfatizamos o corporal do grande opositor riobaldiano, visto em sua particularidade que “desliza” seu modo de ser, agir, enfim, de se movimentar naquele sertão primitivo e rudimentar.

Neste corpo disforme, não é possível tê-lo em forma acabada, inteira e total, porque, nele, se prefigura “zonas abissais”, saído de um fundo telúrico do solo, ligado, pois, em demasia ao chão, assim como em movimentos que o fazem “ralar” a barriga quando na espreita de inimigos. Desse modo, nossa reflexão sobre este personagem conecta-o a um *Grande sertão* indomesticado, que se recusa a pertencer às classificações simples, para emergir em dificuldade, abertura, ou, como retirado da narração daquele que foi Tatarana e Urutú-Branco, em “fumaça”.

Por fim, tomamos de empréstimo as noções do ensaísta Silviano Santiago (2017) sobre o “corpo”¹⁰ monstruoso que é *Grande sertão: veredas*, que acreditamos serem acertadas para pensarmos também o corpóreo de Hermógenes em sua modernidade informe e “lisa” presença que se “desmancha” e “escorrega”, não sendo de toda ausência; ao contrário, é potência enérgica, cavernosa e abissal.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Barbosa Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. 162 p.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. 272 p.
- BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 2. sem., 1998.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. 92 p.

¹⁰ Cf. SANTIAGO, 2017, p. 98: “A carne de *Grande sertão: veredas* volta ao estado de crua e à condição de quase indigesta, mesmo depois de ter sido cozida em banho-maria pela melhor crítica. Carne tão crua quanto a do coração da onça-pintada que o jagunço, depois de matar o animal, mastiga e engole para se tornar um onça-pintada no Alto São Francisco.”

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. 238 p.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 203 p.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: da decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017. 238 p.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: ensaio sobre o Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017. 117 p.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.

ROSENFELD, Anatol. Reflexão sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 6. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013. 125 p.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 04/12/2020.

O CORPO DANÇANTE OU DA TRADUÇÃO EM *LAVOURA ARCAICA*¹

A BODY THAT DANCES OR ON THE TRANSLATION IN *LAVOURA ARCAICA*

Wanessa Gonçalves Silva²

Luciana Wrege Rassier³

RESUMO: Dentre os estudos consagrados a *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, poucos discutem aspectos ligados à tradução e, dentre eles, raros adotam uma perspectiva semiótica. Neste artigo, buscamos identificar se, e de que forma, o corpo e a dança podem ser considerados, no romance nassariano, como tradutor e tradução, respectivamente, de traços culturais e de sentimentos dos personagens, em especial da protagonista Ana. Para tanto refletimos sobre o conceito de tradução com base na teoria geral dos signos de Charles S. Peirce, apresentada em *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1958). Também recorremos às reflexões sobre o corpo articuladas por Christine Greiner (2005), José Gil (1997) e Richard Shusterman (2008), bem como as ideias de Alain Badiou (2002) e Paul Bourcier (2001) sobre a dança. Constatamos, pelo modo através do qual o corpo da protagonista se apresenta ao mundo e pelas relações por ele desencadeadas em outros corpos, que os sentidos inscritos em nosso interior se podem transferir a outros espaços-corpos, nos quais os signos gerados encontram terreno fecundo para a semiose. Os resultados também apontam que a dança pode ser encarada como tradução sígnica tanto de uma cultura específica como de sentimentos e conflitos presentes nos personagens da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura arcaica*; Tradução; Semiótica; Corpo; Dança.

ABSTRACT: Among the studies dedicated to *Lavoura arcaica* [*Ancient Tillage*] (1975), by Raduan Nassar, few discuss aspects related to translation and, among them, those that adopt a semiotic perspective are rare. In this article, we seek to identify whether, and in what way, body and dance can be considered, in the Nassarian novel, as translator and translation, respectively,

¹ O presente artigo é oriundo de reflexões apresentadas na tese de doutorado defendida pela autora sob orientação da coautora em 2017, intitulada *BLIND PEER REVIEW* no Programa de Pós-Graduação em BLIND PEER REVIEW da Universidade Federal de BLIND PEER REVIEW, disponível em: BLIND PEER REVIEW

² Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4031-2688>. E-mail: s.wanessa@gmail.com.

³ Doutora em Estudos Luso-Brasileiros pela Université Montpellier III – França, com período cotutela em Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Université de Rennes II – França e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professora na Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2821-9851>. E-mail: lucianarassier2020@gmail.com.

of cultural traits and feelings of the characters, especially the protagonist Ana. In order to do so, we question the concept of translation from the semiotics perspective provided by Charles S. Peirce on *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1958). We also take into consideration reflections on the body articulated by Christine Greiner (2005), José Gil (1997) and Richard Shusterman (2008), as well as the ideas of Alain Badiou (2002) and Paul Bourcier (2001) about dance. We can see, by the way in which the protagonist's body presents itself to the world and by the relationships it unleashes in other bodies, that the meanings inscribed in our interior can be transferred to other space-bodies, in which the generated signs find fertile ground for the semiosis. The results also point out that dance can be seen as a sign translation both of a specific culture and of feelings and conflicts present in the characters of the narrative.

KEYWORDS: *Ancient tillage*; Translation; Semiotics; Body; Dance.

“Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.”

Clarice Lispector

1 UNIVERSAL PORQUE VISCERAL

Mais de quatro décadas após sua publicação, *Lavoura arcaica* segue intacto na singular posição por ele assumida na literatura brasileira: um romance universal porque visceral. Raduan Nassar, ao escrevê-lo, trabalhou, como ele mesmo diz, a “casca e gema” das palavras, dando não só refinamento linguístico e estético ao seu texto, mas conferindo-lhe substância carnal. O verbo em *Lavoura arcaica* se faz carne, torna-se corpo, e todo significado represado nas palavras revela-se nos corpos inseridos naquele cosmo por meio da leitura, ela própria corporal. A leitura atenta e profunda que Nassar faz do “livrão” da vida (CADERNOS..., 1996, p. 27) pode ser sentida no romance, pois pelo corpo de seus personagens vemos o desenrolar de uma história passional e a tradução de aspectos culturais verbalmente não mencionados no texto.

Raduan Nassar se fez pelo intermeio de culturas e saberes. Brasileiro, filho de imigrantes libaneses, abandonou cursos universitários, a empresa da família, o jornalismo e o agronegócio, mas o abandono da literatura em 1984 foi o que lhe rendeu a alcunha de “personagem fascinante” (NASSAR, 1997, p. 12).

Retirou-se da cena literária, na qual havia se consagrado como escritor com a publicação de apenas dois livros, para dedicar-se à produção rural. Não tinha mais muito a ver com a literatura, argumentava, por isso estava dando uma “virada radical” em sua vida (CARIELLO, 2012). Não tinha mais a mesma paixão que o levava a escrever *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978), e “não se faz literatura para valer com paixão requeitada”, explicou Nassar (1997, p. 9) anos depois.

Apesar de seu rompimento com a literatura e reclusão, a publicação mais recente de artigos nos quais o autor expõe sua visão crítica sobre a situação política, econômica e cultural do país, a transposição de seus dois livros para as telas do cinema, uma em 1999 (*Um copo de cólera*) e a outra em 2001 (*Lavoura arcaica*), junto com as diversas traduções publicadas ao longo de todos esses anos, trouxeram mais visibilidade à obra do autor, mantendo seu nome em foco no Brasil e no exterior.

Em 2016, a exemplo, *Um copo de cólera* foi indicado ao *Man Booker Prizer* e, pelo conjunto de sua obra, Nassar recebeu o Prêmio Camões, principal premiação de literatura em língua portuguesa, confirmando o que há muito a crítica havia anunciado: que ao lado de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, Nassar é uma das grandes vozes da literatura brasileira. Ao final do mesmo ano, sua obra completa foi lançada pela editora Companhia das Letras, em uma edição sofisticada. Diante da permanência da escrita de Nassar, diversos estudos sobre sua obra têm sido conduzidos no Brasil e no exterior em âmbito acadêmico⁴, o que comprova que “[c]lássico, porque sempre contemporâneo, o

⁴ A primeira edição da *Obra completa* de Nassar, publicada em 2016, apresenta uma extensa lista de publicações sobre a obra do autor elaborada por Elfi Kürten Fernske, incluindo sua fortuna crítica, adaptações e traduções. Uma relação de artigos sobre a obra do escritor e entrevistas até 2002 é apresentada por Rassier (2002). Atualizada até 2017, uma lista de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Nassar, além de entrevistas, traduções, premiações e adaptações para o cinema de sua obra, encontra-se disponível no repositório digital Templo Cultural Delfos (FENSKE, 2013).

Verbo nassariano, com seus requintes alquímicos, subverte os limites do tempo e do espaço” (RASSIER, 2017, p. 26).

Neste artigo, propomos uma reflexão sobre tradução envolvendo semiótica e corpo, uma discussão não sobre as traduções entre línguas feitas da obra de Nassar, mas acerca da tradução que ocorre dentro do romance *Lavoura arcaica*, a tradução sígnica que acontece nos e por meio dos corpos dos personagens, voltando nossa atenção especificamente para Ana, a protagonista que dança, parte integrante de um universo patriarcal, propulsora da paixão vivida por André⁵ e responsável por incendiar valores austeros fundamentados na disciplina e no trabalho.

Interessa-nos aqui, a partir da narrativa nassariana, refletir sobre o conceito de tradução de uma forma mais ampla, considerando, para tal, a teoria semiótica peirceana e questionando de que forma corpo e dança podem ser considerados tradutor e tradução.

2 PENSANDO A TRADUÇÃO: DO SIGNO À DANÇA

Para o senso comum, pensar em tradução remete à transposição de textos escritos ou discursos orais de um determinado idioma para outro. Roman Jakobson, entretanto, em seu *On linguistic aspects of translation*, nos oferece uma visão bem mais instigante sobre o assunto. Abordando o signo linguístico com base nas afirmações de Charles Sanders Peirce, Jakobson (2012, p. 127) argumenta que o significado do signo é a sua tradução para um signo alternativo e mais desenvolvido.

Ainda que o termo tradução tenha sido utilizado por Peirce e por Jakobson em sentido figurado, como argumenta Eco (2011, p. 253), se tomarmos o significado de um signo linguístico como sua tradução para outro

⁵ Sobre André como uma figuração do filho pródigo, ver Rassier (2003).

signo, temos, em essência, que o processo tradutório envolve e caracteriza-se pela geração de signos. Assim, a argumentação de Jakobson nos leva a refletir sobre a tradução como um processo de semiose, no qual novos signos são produzidos em um sistema semiótico diferente do sistema inicial, mas que representam os mesmos objetos ou objetos semelhantes, criando interpretantes ou novos signos que assumem a mesma relação trídica com tais objetos de modo infinito, num movimento contínuo responsável pelo acesso ao significado da obra.

Jakobson foi o primeiro a definir e classificar os tipos de tradução⁶ (PLAZA, 2001, p. XI), tomando um signo alternativo como a tradução de um signo linguístico e, ao mesmo tempo, traçando um paralelo entre o processo tradutório e o interpretativo, pois, de acordo com o linguista, os três tipos de tradução envolvem a interpretação de signos verbais (JAKOBSON, 2012, p. 127). Presente tanto na tradução intralingual quanto na tradução interlingual e intersemiótica, é neste último tipo que a interpretação torna-se mais evidente e capaz de criar um objeto estético à parte ao proporcionar novas visões sobre a obra a ser traduzida ou transmutada. E realizar transmutações envolve, de forma recorrente, o isolamento de um dos níveis da obra original, aquele entendido como o “único realmente importante para restituir o sentido da obra”, como observa Eco (2011, p. 371).

No que diz respeito à introdução de um novo pensamento acerca da tradução, a tipologia e as definições elaboradas por Jakobson nos levam a considerar o ofício tradutório como uma operação realizada entre signos, independentemente do tipo de tradução que se realize. Mesmo ao considerarmos a tradução somente do ponto de vista linguístico, percebemos que a operação realizada entre textos e, conseqüentemente, entre línguas traz

⁶ Referimo-nos à tradução intralingual, à tradução interlingual e à tradução intersemiótica.

o signo como seu constituinte básico, sendo este também a unidade essencial de qualquer linguagem.

Para Saussure (2006), o estudo do signo como elemento comum a todos os tipos de linguagens desvela a “verdadeira natureza da língua”, e os fatores linguísticos, a priori considerados importantes, passam a ser secundários quando utilizados na distinção entre a língua e outros sistemas.

Com isso, não apenas se esclarecerá o problema linguístico, mas acreditamos que, considerando os ritos, os costumes etc., como signos, esses fatos aparecerão sob outra luz, e sentir-se-á a necessidade de agrupá-los na Semiologia [...]. (SAUSSURE, 2006, p. 25).

Ele nos diz também que a língua se caracteriza como “um sistema de signos que exprimem ideias, [...] comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc., etc.” (SAUSSURE, 2006, p. 24). Então, se falamos de um conjunto de convenções que compõem a língua, falamos de um sistema de signos que correspondem a ideias.

Considerando as reflexões de Saussure sobre a língua, a partir das quais entendemos os signos como comuns às linguagens, e tendo em mente o pensamento de Jakobson sobre tradução, ao conceituarmos este ofício como um processo que envolve línguas e linguagens, entendemos que ele ocorre, na realidade, entre signos. É, sem dúvida, um ato comunicativo entre culturas de diferentes línguas e costumes; entretanto, ele não acontece apenas no nível linguístico, uma vez que os signos, ao exprimirem ideias, conforme coloca Saussure, se originam também dos processos de interação não linguística entre

o ser e o mundo a partir da experiência do indivíduo e de uma originalidade irresponsável e livre, como nos diz Peirce (C.P., 2.85)⁷.

Ao ponderarmos a língua e a linguagem com base na natureza essencialmente sígnica de ambas, podemos, então, trabalhar com uma definição de tradução capaz de colocar o ofício tradutório, a atividade intersemiótica e a interpretação numa esfera de ação única, possibilitando também a abordagem dos costumes, dos corpos inseridos no meio cultural e das manifestações artísticas como sistemas constituídos por signos, produtores de significados, e, por conseguinte, como linguagem capaz de traduzir e passível de ser traduzida.

Por essa razão, consideramos a dança como um tipo de tradução que transpõe, por meio do corpo e de seus movimentos, signos responsáveis por expressarem ideias, sentimentos e também traços culturais. Trata-se de uma tradução constituída por signos não linguísticos literalmente em movimento, a qual chamaremos *tradução sígnica*⁸, entendendo o signo como:

[...] aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. (C.P., 2.228).

Considerar o corpo como tradutor e a dança como tradução significa observar um tipo de mediação que se concretiza por dar vazão a signos icônicos,

⁷ *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (C.P.) (1931-1958), editado por Charles Hartsforne, Paul Weiss e Arthur W. Burks. Seguimos o convencionado para as chamadas de citações extraídas dos textos de Peirce: a sigla C.P. seguida das numerações do volume, isolada por um ponto final, e do parágrafo de onde se encontram. A tradução do texto peirceano aqui utilizada foi feita por J. Teixeira Coelho Neto e publicada sob o título *Semiótica* (1999) pela editora Perspectiva.

⁸ Não fosse a limitação da definição dada por Jakobson (2012) à tradução intersemiótica, ou seja, “a interpretação de *signos verbais* por meio de signos pertencentes a sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2012, p. 127, grifo nosso, tradução nossa), poderíamos considerar a dança, de modo geral, como tradução intersemiótica. Este não é o caso aqui. Para uma discussão aprofundada sobre a tradução sígnica, confira Silva (2017).

que estabelecem certa relação de semelhança com seu objeto (C.P., 2.247), indiciais, que atraem a atenção para os objetos que denotam (C.P., 1.369), e simbólicos, que se referem a um objeto em virtude de uma associação de ideias (C.P., 2.249).

Ao assumirmos a tradução como um processo de mediação entre signos, invalidamos o conceito restrito que limita o processo e o produto tradutório ao âmbito linguístico, e passamos a considerá-la sob a perspectiva ampla da “teoria sógnica do conhecimento” (SANTAELLA, 2008, p. 9), na qual a noção de signo não diz respeito estritamente ao signo verbal, mas contempla signos visuais, sonoros, gestuais, culturais, etc. Abordamos, portanto, a tradução como um processo fundamentalmente semiótico, o que implica considerar que “não existe ‘a’ tradução correta ou perfeita”, mas “muitas traduções possíveis e, assim, igualmente ‘corretas’” (WEININGER, 2009, p. XXV), manifestas pela língua ou por meio das artes plásticas, da música, do cinema, da dança ou simplesmente por meio do corpo, suas posturas, seus gestos, expressões ou movimentos.

3 O CORPO TRADUTOR

Como ferramenta primordial de aprendizado e percepção, é pelo corpo que nos relacionamos com o meio e fazemos a síntese necessária entre o conhecimento já existente e as novas informações a fim de comunicarmos opiniões, sentimentos e sensações. Afora um instrumento cognitivo e comunicativo, o corpo caracteriza-se como um agente interpretativo e produtor de significados ao gerar signos e possibilitar que o indivíduo traduza sua realidade e expresse seu entendimento das situações vivenciadas.

O corpo insere o sujeito em uma realidade concreta e lhe proporciona experiências novas, que serão contrastadas com aquelas já assimiladas. Deste diálogo, pensamentos e sentimentos diversos surgirão no indivíduo e dele farão

parte até que o corpo, por meio de outras vivências, lhe propicie novas sínteses. Como um produto dessa mediação, os gestos originam-se do corpo, traduzindo e comunicando as emoções e os pensamentos do indivíduo. Segundo Gil (1997) e Greiner (2005), os gestos, como signos naturais do corpo, significam e comunicam algo ao meio porque há, mesmo de forma inconsciente, uma codificação partilhada.

A exemplo dos signos linguísticos, os corporais originam-se na categoria da mediação, da interação entre um primeiro e um segundo induzida por um terceiro, e são compreendidos por um intérprete não apenas por pertencerem a um código específico e conhecido, mas principalmente por possuírem uma familiaridade com aquilo que denotam (C.P., 8.179). Gesto ou expressão alguma ou, segundo Peirce, “signo algum pode ser entendido [...] a menos que o intérprete tenha um ‘conhecimento colateral’ de cada um de seus Objetos” (C.P., 8.183). Assim, pensar o corpo como tradutor significa pensá-lo a partir de suas funções mediadora e comunicativa, considerando que o produto da interação entre o sujeito e o meio é formado de unidades de significado responsáveis pela propagação de sentidos, estando elas fundamentadas num código implícito, mas socialmente partilhado.

Compreender o signo corporal ou o linguístico, no entanto, não diz respeito apenas ao conhecimento do código do qual ele faz parte, sendo necessário conhecer o seu objeto, ou seja, aquilo a que o signo está diretamente ligado e representa. A expressão facial de alegria ou de tristeza de uma pessoa, por exemplo, é passível de ser entendida por já termos experienciado tais sentimentos, acessado corporalmente as sensações causadas pela alegria ou pela tristeza, e não somente por termos entendido, racionalmente, tal expressão ou gesto como um código representativo de algo. Desse modo, a partir da mediação realizada entre o ser e o mundo, o corpo produz seus signos, elementos responsáveis por interpretar e expor o fluxo de pensamentos e

emoções do indivíduo, compreendidos pelo outro por meio de sua familiaridade com o objeto ali expresso.

A esta interpretação e exposição empreendida pelo corpo chamamos de tradução sígnica, pois ela toma as ideias, opiniões e sentimentos gerados na síntese realizada pelo sujeito e os codifica em gestos. Temos, então, um processo de transposição de algo abstrato em algo concreto, signos materializados no corpo e pelo corpo. Como signos, os gestos evoluem no sentido de produzirem novos signos na mente do intérprete, os quais se relacionam com os mesmos objetos denotados pelos gestos e produzem outros signos aptos a iniciarem uma nova relação com tais objetos e a produzirem novos signos. Ocorrendo de forma infinita, tal cadeia de relações é responsável pela propagação dos signos e dos significados, e trata-se do processo de semiose contínua explicado por Peirce em sua teoria geral do signo (C.P., 2.92).

Entendemos o que a movimentação, o gesto ou a postura de outrem querem transmitir porque o corpo, em sua linguagem, produz signos e desempenha um papel decisivo “na função significante, e em especial no simbolismo”, conforme diz José Gil (1997, p. 32). Quando falamos tanto do corpo em performance quanto do corpo no cotidiano, a compreensão que temos daquilo que está sendo transmitido não se apoia apenas na decodificação dos signos produzidos, mas também na perturbação causada por tais signos e sentida em nossos próprios corpos. De acordo com Gil (1997, p. 34):

Os signos que [...] [emitimos] perturbam-nos porque não se podem desligar do significado inscrito no próprio corpo. O mal-estar provém do facto de [...] [utilizarmos] o corpo para significar — e significar (pela linguagem articulada, por exemplo) é, em última análise, reenviar ao corpo.

Traduzimos no e pelo corpo porque a ele direcionamos todo signo produzido e todo significado passível de ser produzido. E graças a essa

perturbação trazida pelo “reenviar ao corpo”, talvez mais do que à codificação subentendida, somos capazes de compreender um olhar de afeto ou de ira, identificar, num gesto, poder, submissão ou resistência, captar discursos dissidentes inscritos na carne e por eles sentir empatia mesmo que a partir do horror e da repugnância causados (FONTES, 2018). Tal perturbação nos proporciona, assim, aquisição de conhecimento por meio de nosso instrumento primordial de percepção e ação, o corpo, receptáculo de transformação de experiências, de apreciação sensória e construção de identidade (SHUSTERMAN, 2008).

No caso do *Lavoura arcaica* — assim como em todos os escritos de Nassar —, toda a perturbação por ele causada desde o seu lançamento até os dias atuais deve-se não pelo fato de abordar um assunto entendido como tabu, mas porque fomenta, segundo Rassier (2017, p. 26), espanto, “cólera, desejo, angústia, perplexidade, volúpia e tudo mais que as paixões e os sentidos sejam capazes de criar no laboratório do nosso corpo”.

4 O CORPO NA DANÇA DE RODA: TRADUÇÃO DO TEMPO E DA ORIGEM

Em *Lavoura arcaica*, é possível perceber que a tradução de um forte traço cultural ocorre por meio da configuração assumida pelos corpos que bailam durante as festas de família, nos tempos verbais pretéritos das cenas a seguir: o imperfeito na primeira e perfeito na segunda.

Cena 01:

[...], e **era** então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi [...] (NASSAR, 1989, p. 27, grifo nosso).

Cena 02:

[...], e **foi** então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi [...] (NASSAR, 1989, p. 185, grifo nosso).

A repetição da cena em momentos cronológicos diferentes da narrativa pode ser considerada tradução do conceito de tempo circular presente, por exemplo, na cultura árabe, configurando-se como uma tradução sógnica indicial. Como índice, a repetição do evento refere-se ao objeto que denota, o tempo circular, ao ser diretamente afetada por ele sem, no entanto, ser meramente semelhante a ele (C.P., 2.248). O signo indicial manifesta-se ainda na formação em círculo assumida pelos personagens do romance no momento da dança, estando em consonância com o pensamento peirceano quanto ao fato de o índice possuir qualidades em comum com seu objeto (C.P., 2.248), além de estar presente também na música que irá marcar o ritmo dos que bailam nas passagens em questão.

De acordo com Dib (2013, p. 46), “é pela mudança, pela consciência do ‘antes’ e do ‘depois’ que temos a consciência do tempo”, modo este de marcar a ocorrência dos fatos presentes não apenas nos episódios de dança, mas em toda a narrativa de *Lavoura arcaica*, não havendo qualquer outro tipo de referência cronológica no texto, como datas ou estações do ano. Trata-se de uma visão do tempo alinhada com os fenômenos naturais, com o movimento de expansão e contração constante do cosmos; uma visão ligada ao “grande ciclo de existência do universo” dentro do qual ciclos menores acontecem, como o dia e a noite, e fatos se “repetem, mas sempre de forma renovada, como uma espiral, já que não existe repetição absoluta no universo” (DIB, 2013, p. 49).

Quando o tempo é concebido como circular, o que tem mais valor é a experiência, a imersão naquele momento. Assim, é possível estar vivenciando uma situação semelhante, mas a experiência é nova, pois a característica temporal dominante é o instante, a duração, o tempo presente. (DIB, 2013, p. 49).

Ao percebermos o conceito de tempo cíclico nessas duas passagens, notamos que nelas o tempo é transposto fisicamente na formação adotada pelos corpos dos personagens nos momentos de dança, de mãos dadas, assumindo o “contorno sólido de um círculo”, movendo-se de forma “emperrada” até encontrar-se com sua própria força e, vibrante, acelerar-se ao som da flauta. Temos, então, a tradução de tempo enquanto “sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros”, e a tradução do céu cósmico relacionado à terra, na qual “o círculo simboliza a atividade do céu, sua inserção dinâmica no cosmo, sua causalidade” (CHAMPEAUX G.; dom STERCKX S., 1966, apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 250).

Cena 01:

[...] e logo **meu velho tio**, velho imigrante, mas pastor na sua infância, **puxava do bolso a flauta**, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, [...] e **ao som da flauta a roda começava, quase emperrada**, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, [...] e **a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo** [...] (NASSAR, 1989, p. 27-28, grifo nosso).

Cena 02:

[...] e logo **meu velho tio**, velho imigrante, mas pastor na sua infância, **puxou do bolso a flauta**, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se pôs então a soprar nela como um pássaro, [...] e **ao som da flauta a roda começou, quase emperrada**, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voou de repente, [...] e **a roda então vibrante acelerou o movimento circunscrevendo todo o círculo** [...] (NASSAR, p.185-186, grifo nosso).

Dançar de mãos dadas, em roda ou em fila, faz parte das tradições de muitos povos, mas os passos fortes e ritmados pela batida dos pés contra o chão num compasso vibrante é uma característica do *dabke*, dança popular no Líbano, na Palestina, Jordânia, Síria, em Israel e em algumas regiões do Iraque. O *dabke* (literalmente, “bater os pés no chão”) traduz em dança, por meio de signos indiciais, uma antiga tradição árabe, nascida na época em que os telhados das casas eram feitos de troncos de árvores e barro.

Com a mudança das estações, especialmente na chegada do inverno, o barro rachava e cedia pouco a pouco, fazendo com que os telhados precisassem ser consertados. Então, as pessoas se reuniam para fazerem os reparos necessários. De mãos dadas, organizando-se em fila e lideradas pelo anfitrião, elas batiam com seus pés sobre o barro de modo a acomodá-lo, num movimento de roda quase emperrado no início, como descreve André no *Lavoura*, mas que se tornava, gradualmente, um conjunto de passos intrincados, ritmados e bem marcados (ALZAYER, 2004, p. 57). Esse ritual de ajuda mútua era executado ao som do *daloonah*, uma forma improvisada de se cantar e dançar que servia de estímulo para o trabalho, à qual foram adicionados instrumentos musicais como o *derbak* (instrumento rítmico percussivo), a *nay* e a *mijwiz* (instrumentos melódicos de sopro).

Em termos semióticos, pela simples qualidade de ser uma dança folclórica, o *dabke* torna-se um índice capaz de traduzir um fato cultural por

meio da ligação que possui com esse fato, o objeto que denota, partilhando algumas qualidades e sendo influenciado e modificado por ele, o que podemos perceber na composição dos gestos e passos característicos da dança. Conforme Peirce explica, um índice, por ter qualidades em comum com seu objeto, envolve um tipo peculiar de ícone, que não diz respeito a uma mera representação do objeto que denota (C.P., 2.248). Assim, em uma roda de *dabke*, vemos o bater dos pés no chão e o ato de dar as mãos, por exemplo, ou seja, os gestos, como ícones, signos que se referem ao objeto que denotam pelas características que possuem (C.P., 2.247), estas ligadas à prática social da qual nasceu essa dança.

Por meio de uma relação referencial, a dança *dabke* gera significados a partir de associações de ideias e partilha do status de símbolo devido a uma convenção existente (C.P., 2.249), uma vez que é reconhecida como dança nacional libanesa e representa, portanto, essa cultura (ALZAYER, 2004, p. 56). Em virtude deste processo de geração de signos, quando falamos em *dabke*, lembramos que sua origem não está somente ligada ao trabalho, mas ao trabalho realizado em equipe, e, por isso, se trata de uma dança que celebra o espírito de solidariedade e que se tornou símbolo tradutor da união e da força de um povo.

Ainda que nenhuma indicação seja feita sobre o tipo de música que acompanha as cenas de *dabke* em *Lavoura arcaica*, por “conhecimento colateral” (C.P., 8.183), ou seja, “prévia familiaridade com aquilo que o signo denota” (C.P., 8.179), sabemos que a música iniciada pelo velho tio de André, imigrante e “pastor em sua infância”, possui uma estrutura denominada modal, presente na música árabe em geral, a qual traduz em sons a concepção de tempo circular. Nesse tipo de estrutura, as frases melódicas giram “em torno de uma tônica (nota de base)”, criando “um efeito hipnótico, uma experiência de suspensão do tempo [...]”. É novamente a ideia de círculo: notas que circulam ao redor de um centro, no caso a nota tônica da escala” (DIB, 2013, p. 50).

Sobre o sistema modal, Márcia Dib (2013, p. 84) explica que ele é utilizado em sociedades onde o mundo é entendido em relação a um eixo vertical, por meio do qual a existência material está ligada a algo em um plano superior e a algo em um plano inferior. Acredita-se, nessas sociedades, que o homem está ligado a um todo e que existe uma relação entre todas as coisas do mundo, sendo o tempo circular. De acordo com essa visão, as pessoas precisam estar “afinadas com os ciclos do universo” e, para tal, devem estar imersas em cada ciclo, ou seja, imersas no tempo da experiência. Lembrando que todo círculo possui um centro, temos que o centro do tempo circular é, então, o tempo presente, o único tempo no qual as experiências podem ser vividas.

No romance, a roda de *dabke*, com todos os signos que os corpos nela presentes carregam, traduz não só uma cultura, mas a noção de tempo, e Ana, ao tomar o centro da roda, torna-se o centro do tempo e do cosmos criado por Nassar. É no centro, no presente suspenso pela dança, cuja “essência do movimento está *no que não teve lugar*” (BADIOU, 2002, p. 82, grifo do autor), que a dançarina oriental da obra de Nassar experimenta seus desejos e seus conflitos, dando a eles vazão por meio do corpo.

5 O CORPO DE ANA E A TRADUÇÃO SÍGNICA

Embora Ana possa ser considerada o centro do tempo e do cosmos criado por Nassar, as referências a ela e a seu corpo ocorrem de modo esparso. André, o narrador da trama, conta que Ana tinha “corpo de campônia” (NASSAR, 1989, p. 28, 95), um corpo rude (BOURDIEU, 2006, p. 87), que traduzia, como o corpo grosso da mãe (NASSAR, 1989, p. 25, 153), a dura rotina das atividades da fazenda. Valendo-se desse corpo, Ana se faz ouvida sem dizer uma palavra nas duas cenas de dança, durante as festas de família. Nelas, Ana, “cheia de uma selvagem elegância” e em completo silêncio, espalha signos perturbadores por meio de seu corpo, fazendo a vida daqueles que a veem dançar “mais turbulenta,

tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação” (NASSAR, 1989, p. 29, 187). Diferenças em seu discurso corporal, porém, traduzem intenções e desejos de formas distintas nas cenas abordadas.

Na primeira, Ana invade o círculo formado para a dança e se coloca tanto como uma garota da terra, *bint al balad* (FRANKEN, 2002, p. 18), zelosa dos valores familiares e digna de respeito, quanto como uma mulher sedutora, de “passos precisos” e capaz de enfeitiçar a todos. Ana, cabelos negros presos de lado por uma flor vermelha, traz na pele o frescor do cheiro de alfazema, na boca, toda a meiguice da donzela e, nos olhos de tâmara, o mistério e o veneno da cigana (NASSAR, 1989, p. 28, 30).

Cena 01:

[...] e não tardava **Ana**, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor **vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos**, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela **varava então o círculo que dançava** e logo eu podia adivinhar **seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda**, desenvolvendo com destreza **gestos curvos** entre as frutas, e as flores dos cestos, **só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta** mais lento, mais ondulante [...] (NASSAR., p. 28-29, grifo nosso).

Cena 02:

[...] e quando menos se esperava, **Ana** (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, **os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue** (que assimetria mais provocadora!), toda ela **ostentando um deboche exuberante**, [...] foi assim que **Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa**, tomou de assalto a minha festa, **varando** com a peste no corpo **o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro**, sua petulante decadência, **assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos** por um

instante, mas **dominando a todos com seu violento ímpeto de vida**, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, **seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda**, desenvolvendo com destreza **gestos curvos** entre as frutas e as flores dos cestos, **só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta** mais lento, mais ondulante [...] (NASSAR, 1989, p. 186-187, grifo nosso).

A flor vermelha prendendo os cabelos de lado chama a atenção para a sensualidade do corpo que dança e simboliza uma emoção intensa, traduzindo naquele corpo o ato de levantar os cabelos com as mãos por trás da cabeça frequentemente utilizado na dança árabe solo, ou dança do ventre, também para representar a quebra da barreira entre o mundano e o sagrado (DEAGON, 1997).

O poder da dança, segundo Deagon (1997, tradução nossa), coloca a bailarina e o seu público em conexão com uma rede mítica e de imagens simbólicas. Para a autora:

[...] aquilo que é vasto e cósmico torna-se compreensível por meio da dançarina, que o imbui de significados específicos, oriundos tanto de sua própria experiência quanto dos valores de sua cultura⁹.

Dessa maneira, numa cultura em que há a busca pelo alinhamento pessoal com os ciclos do universo, os gestos curvos, sinuosos de Ana, traduzem o movimento da água, elemento essencial para a fecundação da terra, sendo esta tocada por ela com os pés descalços para que a energia do centro de seu corpo, liberada pelo movimento de seus quadris, flua em todos os espaços, atingindo a todos na roda que gira “cada vez mais veloz, mais delirante” ao som das palmas a cada instante “mais quentes e mais fortes” (NASSAR, 1989, p. 29). Ela traz,

⁹ “[...] what is vast and cosmic is made comprehensible by the dancer who imbues it with specific meanings, those that arise both from her individual life, and from the values of her culture.”

para a roda de dança, “uma excitação nervosa recíproca, um abandono de ao menos uma parte da identidade pessoal em proveito da identidade do grupo” (BOURCIER, 2001, p. 9).

Quando dança pela segunda vez, Ana espalha lavas com os cabelos e, com o corpo impaciente, toma de assalto a festa do irmão, chamando para si a atenção de todos. Com o corpo enfeitado pelas “quinquilharias mundanas” das prostitutas de André, Ana, “sempre mais ousada, mais petulante” (NASSAR, 1989, p. 188), transforma seu corpo e seus gestos nos índices que apontam para a rejeição dos valores há muito impostos e que informam o mundo sobre a existência do desejo carnal também em si. No espaço do corpo que dança, por meio de seus gestos curvos e do corpo embebido no vinho (NASSAR, 1989, p. 187, 188), Ana é capaz de dizer não àquilo que a oprime, as regras e os valores impostos pelo pai.

Quando dança pela última vez, o corpo de Ana traduz sua metamorfose interna e a transformação do seu entorno sem pensar nas implicações que poderia desencadear. Ao transgredir os dogmas familiares por se apresentar num corpo abjeto, que causa repulsa e horror, quebrando os mecanismos históricos de poder (FONTES, 2018, p. 252) em ação naquele cosmos, Ana ultrapassa a divisa que protege a luz calma e clara da casa da família contra as trevas do mundo das paixões e leva o pai a se antecipar no “processo das mudanças” (NASSAR, 1989, p. 54, 55), contradizendo as lições de uma vida inteira dadas por ele. No corpo dançante de Ana, vemos o seu “espaço interior” desposando “estritamente o espaço exterior”, despertando em nós a consciência de que o “movimento *visto* de fora” coincide com o “movimento vivido ou visto do interior” (GIL, 2002, p. 47, grifo do autor).

Como em regimes ditatoriais, nos quais a soberania é mantida pelo “monopólio da força” e pelo “controle sobre a vida e os corpos dos indivíduos”, principalmente e de “maneira mais extensiva e rígida sobre os corpos

femininos” (PEREIRA, 2017, p. 146), o patriarca em *Lavoura arcaica* mantém o controle sobre os corpos daquele universo até o momento que o corpo de Ana, no centro do cosmos traduzido em círculo, dá vazão à grande tormenta na segunda vez que dança: o patriarca, “possuído de cólera divina”, intervém naquela dança e quebra os dogmas pregados por ele mesmo. Era “a lei que incendiava” (NASSAR, 1989, p. 191) não só para a destruição do que havia se tornado arcaico, mas para a criação de uma nova ordem.

Violar preceitos é causar tensão. Ao opor-se aos preceitos morais paternos, Ana desonra a família. Em sociedades patriarcais, a honra da família possui a máxima importância e garante status social e respeitabilidade. Se ela for, de alguma forma, perdida, precisa ser recuperada. No caso do *Lavoura arcaica*, mesmo não havendo a certeza do incesto entre Ana e seu irmão André, a honra é maculada pela negação dos preceitos morais e familiares, e pela desconfiança obsessiva do pai, cujo sentimento exagerado de dever proteger as tradições “o leva ao absurdo”, “o assassinato, um paroxismo de princípios patriarcais” (ZILLY, 2009, p. 48).

A honra da família, a castidade feminina, ou seja, o estado da vagina, que, no caso da mulher não casada, tem que ser virginal, é uma fixação exacerbada, uma obsessão sexual, onde o apolíneo e o dionisíaco pervertidos se tocam. Quaisquer fanatismos e fixação são pouco apolíneos, pois deixam o homem à mercê de instintos e emoções indomados. (ZILLY, 2009, p. 48).

Senão em nome da honra, da virtude e principalmente da castidade feminina, por que mais todas as rédeas cederiam, “desencadeando-se o raio numa velocidade fatal” (NASSAR, 1989, p. 190) que não poupou a vida da filha transgressora? Valendo-se de seu direito de pai e de sua austeridade, o patriarca “atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (NASSAR, 1989, p. 190) para reaver sua honra, pensando, talvez, ser possível transformar tal ato num

símbolo moralizante. Cego pela revelação suscitada pelo corpo e pela dança de Ana, tornou-se ele também um perversor do amor e da união da família pregados com tanto afincamento durante anos. E, na sua “obsessão sexual” de pai, o dionisíaco subverteu o apolíneo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando não só corpo e a dança em *Lavoura arcaica*, mas repensando também a tradução sob o prisma da semiótica peirceana, compreendemos que o processo tradutório e o seu produto são, em verdade, um movimento interpretativo incessante que vai além das fronteiras linguísticas, passível de acontecer entre sistemas sígnicos diversos e até aparentemente improváveis de se relacionarem entre si, como o sistema de signos verbais e o de signos corporais. E, no caso de *Lavoura arcaica*, a mediação ocorrida no espaço do corpo dos personagens gera signos que se manifestam pela força imagética das palavras.

Ana, envolta em silêncio no espaço e no tempo de seu corpo, significa por meio deste, gera signos que traduzem sua metamorfose contestadora da ordem paterna e perturbam os corpos ao seu entorno ao reenviar a eles os significados neles já inscritos. Ela subverte a ordem opressora fazendo com que tal subversão seja manifesta pelo corpo do próprio opressor, o pai. Percebemos, pelo modo através do qual o corpo de Ana se apresenta ao mundo e pelas relações por ele desencadeadas em outros corpos, que os sentidos inscritos em nosso interior se podem “tão perfeitamente transferir simbolicamente a outros espaços” (GIL, 1997, p. 177), outros espaços-corpos, nos quais os signos gerados encontram terreno fértil para a semiose.

Diante dessa reflexão, constatamos que, em *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar nos oferece a possibilidade concreta de tomar a dança enquanto tradução sígnica tanto de uma cultura específica como de sentimentos e

conflitos presentes nos personagens e em toda a história narrada, confirmando no corpo um poder de expressão que a língua por vezes não logra atingir: “A língua nos propicia algumas coisas, mas nos faz perder outras¹⁰ [...]” (DEAGON, 1997, tradução nossa), e é na transmissão dos signos pelo corpo e pela dança que se traduz a complexidade daquilo que, no nível linguístico, não somos capazes de exprimir.

REFERÊNCIAS

ALZAYER, Penni. *Middle Eastern dance*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

BADIOU, Alain. A dança como metáfora do pensamento. In: BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 79-96.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. Trad. Luciano Codato. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, n. 26, p. 83-92, jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2020.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: RADUAN NASSAR. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.

CARIELLO, Rafael. Depois da lavoura. *Piauí*, n. 70, jul. 2012. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-lavoura/>. Acesso em: 5 abr. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DEAGON, Andrea. Mythology and symbolism in Middle Eastern dance. *The best of Habibi*, v. 16, n. 2, 1997. Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-16-no-2-spring-1997/mythology/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

¹⁰ “Language gets you some things but loses you others [...]”

DIB, Márcia. *Música árabe: expressividade e sutileza*. São Paulo: Ed. do Autor, 2013.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FENSKE, Elfi Kürten. Raduan Nassar: tradição e vanguarda. *Templo Cultural Delfos*, maio 2013. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/raduan-nassar-tradicao-e-vanguarda.html>. Acesso em: 1 abr. 2020.

FONTES, Izabel. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez. *Revell*, Dourados, v. 3, n. 20, p. 244-260, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3175>. Acesso em: 11 mar. 2020.

FRANKEN, Marjorie. Action signs in Egyptian flokloric dance: how to walk like an Egyptian. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, Champaign, v. 12, n. 2, p. 14-25, 2002. Disponível em: http://jashm.press.illinois.edu/12.2/12-2Action_Franken14-25.pdf. Acesso em: 25 mar. 2020.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies reader*. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2012. p. 126-131.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 1998.

NASSAR, Raduan. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASSAR, Raduan. Sou o jararaca: entrevista [1997]. Entrevistador: Mario Sabino. *Veja*, São Paulo, p. 9-13, 30 jul. 1997.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935. Volumes I-VI editados por Charles Hartsforne e Paul Weiss. Volume VII e VIII editado por Arthur W. Burks.

PEREIRA, Alice de Araujo Nascimento. Necropolítica, patriarcado e o valor da vida humana nas distopias. *Revell*, Dourados, v. 3, n. 17, p. 143-158, nov. 2017. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1978>. Acesso em: 11 mar. 2020.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RASSIER, Luciana Wrege. No silêncio eloquente da página. *Cult*, São Paulo, ano 20, n. 224, p. 26, jun. 2017.

RASSIER, Luciana Wrege. Trois enfants prodigues: intertextualité dans *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: DUMAS, Marie; UTÉZA, Fracis (Org.). *Mélanges offerts à Claude Maffre*. Montpellier: Université Montpellier III-ETILAL, 2003. p. 271-287.

RASSIER, Luciana Wrege. *Le labyrinthe hermétique: une lecture de l'oeuvre de Raduan Nassar*. 2002. Tese (Doutorado) – École Doctorale en Études Romanes, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2002. Em regime de cotutela com o Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHUSTERMAN, Richard. *Body consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BLIND PEER REVIEW

WEININGER, Markus J. Estrela guia ou utopia inalcançável. Uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. In: CARDOZO, Maurício; HEIDERMAN, Werner; WEININGER, Markus J. (Eds.). *A Escola Tradutológica de Leipzig*. Frankfurt: Peter Lang, 2009. p. XIX-XXVIII.

ZILLY, Berthold. Lavoura arcaica “lavoura poética” lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar.

Estudos, Sociedade e Agricultura, Rio de Janeiro, v. 17, n. 01, p. 5-59, 2009.
Disponível em: <https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/307>.
Acesso em: 12 abr. 2020.

Recebido em 16/07/2020.

Aceito em 19/11/2020.

VIOLÊNCIA, CORRUPÇÃO E PODER: PERFORMANCE POLÍTICA EM BERNA REALE

VIOLENCE, CORRUPTION AND POWER: POLITICAL PERFORMANCE IN BERNE
REALE

Joseane Maytê Sousa Santos Sousa¹

RESUMO: Este artigo objetiva analisar cinco performances corporais da artista paraense Berna Reale, cujos temas constituem a tríade violência, corrupção e poder. A análise realizada atravessa a discussão acerca da necropolítica, da negligência governamental e da violência contra o corpo da mulher, a partir de obras como *Palomo*, *Ordinário* e *Rosa púrpura*. O diálogo realizado com autores que referenciam este trabalho aprofunda a temática da performance e as suas nuances na obra de Berna Reale, bem como sua relação com a necropolítica e a subalternidade. Este trabalho foi desenvolvido durante as exposições de diversas obras de Berna Reale, ao lado do curso de Cultura e Experiência Estética, do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, mediado pela professora Dra. Marinyze Prates, cuja finalidade era a construção de um arquivo de textos sobre Reale. Conclui-se com a análise proposta que Berna Reale perfura a tradição com sua obra, dessacraliza a Arte, agenciando, para tanto, o próprio corpo, protagonista de sua obra, e a rua, território de potência, que opera, assim, contra a invisibilidade social.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Corpo; Necropolítica; Performance; Berna Reale.

ABSTRACT: We propose an analysis of five body performances by the Brazilian artist Berna Reale, whose themes cover the triad of violence, corruption, and power. To discuss necropolitics, government negligence and violence against the body of women, works such as *Palomo*, *Ordinário*, and *Rosa púrpura* are analyzed. The dialogue with authors referenced in this work deepens the theme of performance and its nuances in the work of Berna Reale, as well as its relationship with necropolitics and subordination. The work was idealized during the exhibitions of several works by Berna Reale, discussed during the Culture and Aesthetic Experience course, mediated by the teacher PhD Marinyze Prates, whose purpose was the construction of a text archive about Reale. We conclude, with this article, that Berna Reale goes beyond tradition with her work, desecrates Art, using, for this purpose, her own body, the protagonist of her work, and the street, a territory of power, thus operating against the social invisibility.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8613-5031>. E-mail: jms.educadora@gmail.com.

KEYWORDS: Violence; Body; Necropolitics; Performance; Berna Reale.

*[...]Quem vai pagar a conta?
Quem vai contar os corpos?
Quem vai catar os cacos dos corações?
Quem vai apagar as recordações?
Quem vai secar cada gota
De suor e sangue? [...]*
Luedji Luna (2017).

A artista paraense Berna Reale foi levada pela Arte ao trabalho com a criminalidade na vida real, é perita criminal desde 2010, ofício secundário que a aproximou das questões político-sociais que são a sua poética artística, aquilo que se apresenta reiteradas vezes e dá a seus projetos, estáticos ou em vídeo, significância, e a atua, dentro da cena brasileira, como uma artista engajada, cujo trabalho é considerado ato político.

Entre as temáticas que se repetem, saturam-se e surpreendem o espectador — seja ele um curador, crítico de arte ou público geral, tendo em vista que claramente não há, na obra da artista, um propósito de atingir um público elitizado, frequentador de museus, como ela mesma registra em diversas entrevistas — está a tríade violência, corrupção e poder, que, neste artigo, é observada dentro de distintas performances de Berna, a saber: Palomo (2012), Ordinário (2013), Quando todos calam (2009), Sem título (2011), Rosa Púrpura (2014), Soledade (2013) e Cantando na chuva (2014).

Antes de descrever o inesgotável trabalho de análise e reflexão sobre as obras, apresentaremos Berna Reale, a fim de contextualizar a seleção das referidas obras. Apesar de não ser uma artista jovem e de haver trabalhado por mais de 20 anos com fotografias e instalações, Reale desponta no cenário brasileiro e internacional há pouco tempo - a partir de 2011 com performances registradas em vídeo, com movimento.

Esse lugar na cena contemporânea é viabilizado, sobretudo, pela sua sensibilidade diante de questões sociais com as quais tem que se responsabilizar ordinariamente enquanto perita, carregando não a dor psicológica — a dor da perda, do luto, do pesar de catar seus mortos, corpos e cacos, do secar cada gota de suor e sangue, a que faz analogia a epígrafe desse trabalho — ou a ossada de vítimas de abusos de poder, do descaso e da negligência governamental, o mesmo que sustenta a violência e determina quem deixa morrer, mas convivendo e ressignificando as minúcias de vidas ceifadas cotidianamente.

Esse tema situa-se na sua performance intitulada *Ordinário* (Figura 1), de 2013, realizada dentro de Belém, capital paraense, onde vive e trabalha, uma das dez cidades mais violentas do mundo, cuja taxa de homicídios é de 71,38 % para cada 100 mil habitantes, segundo dados da ONG² mexicana Seguridad, Justicia y Paz.

² Informações disponíveis em: <https://www.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-492071-belem-esta-entre-as-10-cidades-mais-violentas-do-mundo.html>> Acesso em 12 de janeiro de 2019.



Figura 1 – Ordinário

Fonte: Reale (2015, n.p.)

No Pará, de acordo com dados da Secretaria de Estado de Segurança Pública e Defesa Social³, houve um aumento de 22,31% dos registros de violência doméstica apenas nos seis primeiros meses de 2018, não compondo esse panorama uma quantidade abissal de mulheres que não denunciam formalmente as agressões.

Esse quadro, que afeta a todas nós, é relatado na performance intitulada *Rosa púrpura* (Figura 2), de 2014, na qual meninas, em idade colegial, convidadas por Berna após algumas palestras dentro de uma escola em Belém e autorizadas por seus pais, marcham padronizadas com uniformes colegiais americanos, pelas ruas da capital, vestindo saias não na cor púrpura, que remete ao roxo da violência, mas ao rosa da menarca, ao escarlata, que, por sua vez, remete ao tema do abuso infantil, do estupro, da infância roubada.

³ Informações disponíveis em: <http://www.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-529616-violencia-domestica-cresce-mais-de-20-porcento-no-para-em-apenas-um-ano.html>> Acesso em 12 de janeiro de 2019.

As mulheres, que marcham de forma cadenciada, acompanhadas por uma banda militar, apesar de terem seus rostos visibilizados — o que normalmente não ocorre nas performances de Berna — são assujeitadas graças à normatização, à padronização, carregando ainda uma boca de boneca inflável — a boneca do sexo! — como uma chupeta, cuja função é calar, mas, também, satisfazer os ditames e os desejos da heteronormatividade, o padrão masculino, sendo, portanto, conduzidas em marcha para servir e silenciar-se diante das violências. A marcha é, portanto, um grito sem voz.



Figura 2 – Rosa púrpura

Fonte: Reale (2015, n.p.)

Berna registra ter conhecido a miséria humana com o seu trabalho de perita e, por isso, não negligencia temas espinhosos, como o da violência, denunciando as suas diferentes tipologias, em especial contra o corpo da mulher, ainda naturalizada. Em entrevista ao jornal *El País*⁴, a artista destaca:

⁴ A entrevista na íntegra está disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html> Acesso em 13 de janeiro de 2019.

“Meu trabalho é sobre como a violência se torna uma coisa aceitável, compartilhada, naturalizada”. Acerca disso, aponta Carrion (2010, n.p.): “[...] a matéria humana persiste, em sua fraqueza e efemeridade, face à grandiosidade do mundo e, principalmente, face aos horrores que motivaram tais performances, a barbárie oculta por detrás da civilização”.

A violência contra o corpo feminino é, ainda, retratada em sua obra *Sem título*, de 2011, na qual Berna Reale é carregada, como um pedaço de carne, por homens “vestidos de branco, com máscaras descartáveis, alertando sobre o perigo de contaminação” (SCHMITZ, 2010, n.p.), pela cidade de Belém, nua, perpassando quatro bairros distintos, na rua, esse espaço que é parte da sua obra, que não se enquadra e não se pretende vivente de museu: “não sou do museu, gosto da rua”, como afirma na supracitada entrevista, bem comum à arte contemporânea e sua resistência ao enclausuramento em espaços convencionais, como galerias e museus.

De igual maneira, a performance estática *Quando todos calam* (Figura 3), de 2009, realizada dentro, ou melhor, fora do Mercado Ver-O-Peso — fora ficam os restos, analogia à periferia, analogia à subalternidade! — famoso mercado em Belém, retoma a temática da violência contra o corpo feminino, essa que é a carne mais barata do mercado, com a artista nua, sob uma mesa forrada de branco, servida como cordeiro ao altar, com vísceras sobre seu ventre, cercada de urubus planando no céu gris, em busca de carne. Uma metáfora perfeita se fosse de fato uma metáfora.



Figura 3 – Quando todos calam

Fonte: Reale (2015, n.p.)

O nome da performance tampouco figura a linguagem: é exatamente quando todos calam que as violências se perpetuam sobre o corpo da mulher, ainda mais se esse corpo for negro, o que é igualmente potencializado para corpos diversos, corpos subalternos. Mas pode o subalterno falar? A pergunta de Spivak (2010) não poderia ser mais apropriada. O subalterno não apenas pode, como está a fazê-lo, pelas margens, questionando a hegemonia e os lugares tão bem acomodados e estabelecidos na sociedade.

Reale estabelece uma ordem discursiva e destaca o posicionamento verbal dos sujeitos subalternos. Descentra o centro e recupera a potência de enunciação, suspende a lei, insurgindo-se contra os apagamentos do sujeito pela necropolítica por meio da sua arte. Portanto, a sua obra promove rasuras, incomoda, afeta, estranha — ou seria entranha? — tendo em vista que se apropria dos discursos hegemônicos e passa a desconstruí-los para falar, para gritar, para denunciar. Ao falar, gritar e denunciar por meio das suas performances, submetendo os sujeitos mais comuns que circulam nos

diferentes espaços sociais a uma reflexão, assim esse movimento pode cessar uma alienação do vivido dos lugares reservados às mulheres e ao feminino na cultura.

Enquanto perita, conhecedora dos artefatos e estratégias de poder das instituições a que se submete profissionalmente, também lhes põe o dedo na ferida. *Palomo, 2012* (Figura 4) e seu vermelho escarlata são a prova disso. O cavalo cedido pela polícia, pintado cuidadosamente — muito comum à estética de Berna Reale o cuidado com os detalhes! — carrega o poder de governo, o poder de polícia representado no figurino do seu cavaleiro e o ímpeto de matar, este bem representado pela focinheira para domar a sede de sangue marcada na cor do animal, que marcha pela cidade de maneira cadenciada, saindo de nenhum lugar para chegar a lugar nenhum, seguindo o ritmo do “*tic tac*” do relógio, aguardando o momento para impingir a sua força, a opressão, a censura.



Figura 4 – Palomo

Fonte: Reale (2015, n.p.)

Com a obra da artista, o centro se desloca, a dicotomia centro/periferia enquanto tema apresenta a artista ora em um lugar de poder, como em *Palomo*, ora em uma condição subalterna, como em *Quando todos calam*, ora vítima, ora algoz, apropriando-se dos diferentes lugares para “promover ruídos de reflexão”, objetivo de seu trabalho, tornando-se outro(s) para questionar o hegemônico, tendo em vista que ninguém está fora do poder, como afirma Foucault.

É Foucault quem aponta, em sua Aula de 17 de março de 1976, que o poder do soberano é um poder sobre a vida e a morte,

[...] isto quer dizer no fundo que, em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana. (FOUCAULT, 2005, p.287).

O biopoder, por sua vez, incide sobre a população, sobre o coletivo, poder contínuo sobre a vida, poder de fazer viver ou deixar morrer, também discutido por Achille Mbembe em *Necropolítica*:

Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. (MBEMBE, 2017, p. 128).

O racismo e as estratégias advindas desse conceito pretendem exterminar corpos à margem. É desumanizador, causador de insanidade, já que

raça, classe e sanidade mental não se desvinculam por completo, pois há uma fronteira em cada um desses indicadores sociais.

A acentuada visão crítica diante dos problemas sociais, políticos e culturais, característica marcante da cena artística contemporânea, é pilar da obra de Berna Reale, considerada por Rudolf Schmitz (2015) uma artista política, que elege para performar repetidas vezes os temas da violência, do poder e da corrupção até alcançar a saturação, como discute Caroline Carrion:

[...] os vídeos de Berna Reale operam por repetição e saturação (...) é significativa a ruptura com o tempo horizontal, o do desenrolar dos fatos, em prol de um tempo verticalizado, não progressivo, que opera pela lógica do acúmulo, pela sedimentação de estímulos (...). O que acontece quando, nesse transcorrer de (f)atos no tempo, que chamamos de sucessivo, nada se sucede? (...) Forçosamente o que temos é o mesmo. (CARRION, 2015, n.p.).

Carrion, nesse fragmento, ilustra muito bem a permanência (ambígua em relação à ideia do progresso) da marcha, da repetição e exaustão, por ela apontada nas obras de Reale. Mas o caminhar cadenciado que sai de nenhum lugar para chegar a lugar algum é, de fato, revelador de permanência.

Permanência de um movimento da normatividade, da violência que igualmente se repete e se mantém: “Tudo parece ser circular, parece voltar ao início. Nenhuma solução, nenhuma salvação, a catástrofe já aconteceu, a fatalidade não pode ser detida” (SCHMITZ, 2015, n.p.).

Berna Reale descortina o movimento que aprisiona, que silencia, que encarcera sobretudo corpos negros⁵, que enlouquece — literalmente! — como em *Entretantos améns* (2010), quando ela se apresenta vestida de camisa de força vermelha, expondo-se vítima de uma violência que se repete, que satura e

⁵ Os negros representam 54% da população, mas são 71% das vítimas de homicídio. Dados disponíveis no Atlas da violência: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atlas-da-violencia-2017-negros-e-jovens-sao-as-maiores-vitimas/>> Acesso em 12 de janeiro de 2019.

permanece diante da impossibilidade de mudar, da impotência frente à barbárie.

Dessa maneira, é impossível não retornar à produção literária de Lima Barreto, *Diário do hospício*, publicado em 1920. Este trabalho foi escrito no período em que esteve internado no Hospício D. Pedro II e nos ajuda a compreender como as questões de raça, classe social, miséria humana e saúde mental estão intimamente vinculadas a um projeto de “deixar morrer”, associado a políticas públicas excludentes desde a “abolição” da escravidão.

É Lima quem diz: “De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, **misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material** há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura, delírio”. (BARRETO, 1993, p. 23 – **grifos nossos**)

A lógica do soberano põe em atividade a limpeza social e racial em intersecção, “ruínas” da colonização, essa que, até hoje, retira a noção de pertença social, a identidade de toda uma população dentro do Brasil.

Esse mesmo racismo que de pouco em pouco, no *Ordinário* da vida, aniquila a população negra, que é também a população mais pobre — como registram os dados da Organizações das Nações Unidas⁶, segundo os quais negros brasileiros correspondem a 70,8% de todos os 16,2 milhões que vivem atualmente em situação de extrema pobreza — e também a mais encarcerada, visto que 64% dos presos são pretos ou pardos de acordo com o sistema de informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro - Infopen⁷. *Americano*, performance em vídeo de 2013, discute a temática, denunciando o sistema prisional, sua superlotação, sem infraestrutura, no qual o sujeito é

⁶ Dados disponíveis em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2017/A-pobreza-brasileira-tem-cor-e-%C3%A9-preta>> Acesso em 13 de janeiro de 2019.

⁷ Dados disponíveis em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-06/populacao-carceraria-quase-dobrou-em-dez-anos>> Acesso em 13 de janeiro de 2019.

desassujeitado: não tem rosto, não tem nome, submetido aos restos e aos processos de silenciamento. É o deixar morrer efetivando-se *ordinariamente*, o que remete à banalização da violência, à desvalorização da vida:

A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo. [...] a importância do racismo no exercício de um poder assim: é a condição para que se possa exercer o direito de matar. (FOUCAULT, 2005, p.306).

A opressão de ontem perpetua-se na contemporaneidade, circunscrevendo corpos subalternizados, corpos de disciplinamento e controle, que devem tornar-se dóceis pelos aparatos de controle e repressão, como ensina Foucault. Corpos privados governados pela esfera pública, corpos à margem do centro.

Reale toca no mote da política e despolítica contemporânea, põe o dedo na ferida e na cara do poder pelo simulacro, como diria Allan da Rosa⁸. Impensável não perceber, em suas performances, a discussão sobre o *biopoder*, o qual “parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer” (MBEMBE, 2017, p. 128), e a necropolítica, o poder de definir quem deve viver e quem deve morrer, portanto, poder de determinação sobre a vida e a morte ao desprover o status político dos sujeitos.

Outras duas performances que expõem essa relação, por meio da tríade discutida neste texto, abordando a violência, a corrupção e o poder, estão nas

⁸Afirmção feita no posfácio do Livro *Trans formas são*, de Alex Simões, pela editora Organismo, 2018, 84 p.

obras *Soledade* e *Cantando na chuva*. Em *Soledade* (Figura 5), de 2013, o registro em vídeo nos apresenta Berna, ativa, vestida no seu tailleur azul, com um colar de pérolas ao pescoço, montada numa biga, puxada por porcos, mais uma vez partindo de nenhum lugar para chegar a lugar nenhum.



Figura 5 - Soledade

Fonte: Reale (2015, n.p.)

A biga, bastante usada em batalhas na antiguidade, é conduzida por cavalos e transporta autoridades e combatentes, mas, nesta performance, é apresentada na cor dourada e conduzida por porcos vestidos com coletes igualmente dourados, evidenciando uma representação sarcástica do poder em nosso país.

A artista passeia pelas ruas sem pavimentação da periferia de Belém, após ter pedido licença não à polícia, mas ao tráfico, por se tratar de um local em que a força policial não atua, e mais uma vez não estamos tratando de linguagem figurada.

Assim, Berna guia os porcos e “atua com o rosto inerte, como se não percebesse seu entorno, como se estivesse além do bem e do mal” (SCHIMITZ, 2015, n.p.), tal qual os políticos que se ocupam de governar o Brasil, acima da lei, banhando-se em dinheiro sujo, representado pelo dourado, mas também pelos porcos.

Porcos, ratos e urubus, aliás, representam nitidamente a corrupção neste país, que mantém protegidos abutres chafurdados na lama ou no esgoto, já que têm *Imunidade*, título de outra performance de Berna Reale, de 2014.

Nessa perspectiva, é possível associar a figura feminina sustentada pelos porcos à então presidenta Dilma Rousseff, no seu primeiro mandato, contexto político em que foi produzida a performance em questão. É a representação do poder guiado por porcos, afundado na corrupção, a qual, por sua vez, alimenta a violência e mantém o *status quo*, evidenciando bem à cena o dito popular “quem com porcos anda, farelos come”.

Em *Cantando na chuva* (Figura 6), de 2014, não é diferente. Nesta performance, a artista, em ato político, incorpora a personagem que dança, baila, incansável e ironicamente sobre um tapete vermelho estendido ao longo de um lixão da capital paraense, em meio a catadores de lixo e ao som da canção *Singing in the rain*, traduzida ao português como cantando na chuva, que bem poderia ser *catando* na chuva, e não estamos usando metáforas — repetindo e saturando! — mas dando ênfase às expressões de sarcasmo.



Figura 6 – Cantando na chuva

Fonte: Reale (2015, n.p.)

Atrás de uma máscara de gás, vestida “elegante e recicladamente” — o corte de suas vestes é bastante precário e seus calçados são gastos — e protegida do cheiro e do sol com seu guarda-chuva, coberta pela cor dourado, Reale representa mais uma vez a tríade proposta neste artigo. O dourado do dinheiro, o lixo e os ratos da corrupção, a violência de legar aos outros os restos, de alimento, de moradia, de saúde, de educação, de segurança, restos de dignidade.

A personagem vivida por Berna se encontra acima do bem e do mal, como os políticos, dançando sobre o lixo, vestida em ouro, enquanto ao seu redor catadores de lixo desprotegidos buscam na chuva de restos algo que lhes ajude a sobreviver. O diálogo com a versão hollywoodiana, na qual o caminho do personagem que baila na chuva é permeado de lojas de joias e até uma escola de arte, é contrastivo e expõe as mazelas da sociedade de consumo, que produz lixo e refugos humanos.

Acerca disso, aponta Schmitz (2015, n.p.): “Quem sabe somente dessa maneira os espectadores podem admitir os fatos que formam o cenário: a sociedade de consumo e desperdício que não deixa outra coisa aos miseráveis que não seja lixo”.

A reciclagem — o termo foi escolhido em alusão ao clássico *Singing in the Rain*, de 1952 — encenada por Reale, aborda a sensação de impunidade (ou *Imunidade!*) da personagem que dança repetidamente no tapete vermelho. A tradução das primeiras estrofes da canção reproduz o sentimento de suspensão da lei: “Que sentimento glorioso; estou feliz de novo; Estou rindo das nuvens; Tão escuras lá de cima” (tradução nossa). Enquanto ao redor de si há lixo e miséria, o personagem vestido de luxo canta e dança, protegido, cômico de que nada lhe acontecerá. E o luxo segue sustentando-se em meio ao lixo, tal como no poema concreto de Augusto de Campos⁹.

A performance, essa com fronteiras porosas, absorve, rompe e hibridiza outras artes, como o cinema e o teatro, como é possível constatar em *Cantando na chuva*: “rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (COHEN, 2002, p.27), cuja proposta é “libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema”, como afirma Cohen (2002, p. 45).

A arte de Berna Reale é, assim, libertadora e resiliente, que segue uma marcha incansável, repetidamente. E também performa artística e politicamente os gritos de muitos, as formas e os afetos, exhibe e exige a presença do seu corpo, que “não almeja representar alguém, mas operar contra a invisibilidade social” (HERKENHOFF, 2016, p. 207), repetindo e marchando até que se sature, dançando no tapete vermelho ou andando em uma biga conduzida por porcos.

⁹Em referência ao poema de Augusto de Campos, *Luxo / Lixo* (1965), construído como paródia das logomarcas comerciais.

Esse ponto é, sem dúvida, parte integrante da artista: seu corpo como ferramenta, elemento estético. Em todas as performances estáticas ou em vídeo citadas neste texto, é o próprio corpo da artista o protagonista.

Seus projetos de performances envolvem o seu corpo na cena, poucas vezes envolvem a outros, como em *Rosa Púrpura* ou *Sem título*, ainda que dependam de diversas pessoas para que aconteçam. Dessa forma, o corpo da artista se transforma em diferentes personagens — colegial, freira ou presidenta entre tantos outros — para apontar esses diferentes lugares, diferentes níveis de poder com todas as suas violências, sustentadas no Brasil, em grande medida, pela corrupção.

Essa contemporaneidade de Reale é periférica não por ser regional, amazonense, como insistia Herkenhoff (2016), mas por deslocar o centro, rasurar a cena artística tradicional, criando-se em contextos não centrais, na rua e, sobretudo, pelo seu manifesto, seu engajamento político, sua busca incessante de atingir uma coletividade, dessacralizando a arte enclausurada.

Se o objetivo de Berna Reale é criar um ruído provocador de reflexão, é preciso dizer: a artista mancha a tradição, quebra o silêncio do subalterno e provoca, na verdade, um estrondo, fazendo-nos acreditar na potência do afeto não apenas do belo (e como é bela sua arte!), mas do estranho, do que incomoda, a fim de pouco a pouco derreter o gelo de tanto enxugá-lo, na saturada repetição do esperar, que pode causar mudanças necessárias em nós enquanto sujeitos e, sobretudo, na relação que estabelecemos com a coletividade, porque “o agenciamento da história implica tocar no imaginário coletivo da dominação. Só assim o sentido da história se materializa como processo de emancipação do olhar subalterno do vencido no tempo” (HERKENHOFF, 2016, p. 207).

Mas será mesmo que não se chega a lugar algum com tamanha permanência de repetição e saturação? Será mesmo que a marcha de *Rosa*

Púrpura, a remada de *Imunidade*, a cavalgada do *Palomo*, o enxugar do gelo de *Frio* são obsessiva e cansativamente inúteis?

Não- é possível acreditar na inutilidade disso se pensarmos em *Americano*. É preciso acreditar (acredito!) na luz iluminando o fim do túnel, mesmo que não tenha túnel, mesmo que não tenha tocha olímpica, mesmo que a luz não alcance a todos. É preciso acreditar na luta pela vida para seguir vivendo. É preciso acreditar no poder das artes visuais e discursivas como mecanismo de resistência e libertação de potências ocultas.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que a proposta de Berna é promover esperança, pois esperar é uma das alternativas possíveis aos corpos indóceis na contemporaneidade, em busca de sobrevivência, distanciando-se das elevadas estatísticas de morte, valorizando e respeitando a vida, porque a arte é um lugar de afirmação da vida. Portanto, celebrar a vida por meio da arte diante de um sistema que lhe quer deixar morrer é mesmo um estado de resistência.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura, 1993, 224 p.

CARRION, Caroline. *Irrupção pela disrupção: sobre o modo de trabalho de Berna Reale*.

Disponível em <https://bernareale.wordpress.com/2015/05/03/irrupcao-pela-disrupcao-sobre-o-modo-de-trabalho-de-berna-reale-caroline-carrion/>.

Acessado em 15/03/2020.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/C

[OHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf](#).

Acessado em 07/03/2020.

LUEDJI LUNA. *Um corpo no mundo*. Produtor: Sebastian Notini. São Paulo: Editora YB Music, 2017. Disponível em: <https://luedjiluna.bandcamp.com/album/um-corpo-no-mundo>. Acesso em: 12. Nov. 2020

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-315.

HERKENHOFF, Paulo. Berna Reale: cavalos e urubus. In: *Mulheres do Presente, a clareza entre sombras*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 32, mar. 2017. ISSN 2448-3338. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acessado em: 22/03/2020.

REALE, Berna. *ECCOCI! Berna Reale*. Curadoria Caroline Carrion e Rudolf Schmitz. Trad. Julia Felmanas, Letizia Zini, Michel Amegger. Veneza: RM Graph e Editora, 2015, n.p.

SCHMITZ, Rudolf. Lógica política de sonho – os vídeos de performance de Berna Reale. Trad. Michel Amegger. In: *ECCOCI! Berna Reale*. Veneza, 2015, n.p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, prefácio.

Recebido em 16/07/2020. Aceito em 18/11/2020.

SLAM DAS MINAS – BAHIA: A PERFORMANCE POÉTICA DE CORPOS DE RESISTÊNCIA

SLAM DAS MINAS – BAHIA: THE POETIC PERFORMANCE OF RESISTANCE BODIES

Natielly de Jesus Santos¹

RESUMO: Os estudos sobre o corpo na contemporaneidade envolvendo as relações entre corpo-memória, corpo-político, vêm suscitando algumas reflexões acerca da percepção sobre corpos dissidentes no âmbito individual e coletivo. Nesse trabalho é realizado um recorte para gênero e raça, para analisar como as performances poéticas do *Slampoetry* (SMITH, 1980) na atualidade, caminham na perspectiva de luta e resistência dos corpos de mulheres afrodiáspóricas. Para isto, apresentamos o *Slam* das Minas-Ba e observamos a partir da performance poética “Será que vive?” (2016) da *Slammer* Carol Cerqueira, discutindo sobre a reconstrução e transformação da corporalidade por meio da memória e das vivências cotidianas. Autoras como Roberta Estrela D’alva, Grada Kilomba, Vilma Piedade, Conceição Evaristo e Leda Maria Martins, são utilizadas como referência para este trabalho. O empoderamento de corpos de mulheres negras cis e trans, a partir do *Slam*, denunciando o racismo, a homofobia, o machismo, dentre outras opressões na sociedade patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Slam poetry; Slam das Minas Bahia; Corpo-memória; Mulheres negras; Performance poética.

ABSTRACT: Contemporary studies on the body involving the relations between body-memory, body-politics, have raised some reflections about the perception of dissident bodies at the individual and collective levels. In this work, a cut is made for gender and race, to analyze how the poetic performances of *Slam poetry* (SMITH, 1980) today, walk in the perspective of struggle and resistance of the bodies of afrodiasporic women. For this, we present the *Slam* from Minas-Ba and observe from the poetic performance “Sera que vive?” (2016) by *Slammer* Carol Cerqueira, discussing the reconstruction and transformation of corporeality through memory and everyday experiences. Authors such as Roberta Estrela D’alva, Grada Kilomba, Vilma Piedade, Conceição Evaristo and Leda Maria Martins are used as a reference for this work. The empowerment of the bodies of cis and trans black women, based on Slam, denouncing racism, homophobia, machismo, among other oppressions in patriarchal society.

¹ Mestra em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia – Brasil E-mail: santosnatielly.ufba@gmail.com.

KEYWORDS: Slam poetry; Slam das Minas Bahia; Memory-body; Black women; Poetic performance.

1 INTRODUÇÃO

A diáspora forçada africana colonial marca historicamente o processo de violência e apagamento identitário, étnico e epistemológico sofrido pelos negros que foram escravizados, e conseqüentemente, repercute nas gerações negras ao longo dos anos, por meio da memória psíquica e física que compõem os corpos afrodiaspóricos. Sobre isso, a escritora, artista e psicóloga Grada Kilomba (2019, p. 207) afirma que,

O choque terrível da separação e a dor violenta de se privar do elo com a comunidade, tanto dentro como fora do continente, são experiências de ruptura que transmitem a definição clássica de trauma. O desmembramento dos povos africanos simboliza um trauma colonial, pois trata-se de uma ocorrência que afetou tragicamente não apenas aquelas e aqueles que foram levadas/os para o exterior e escravizadas/os. Metaforicamente, o continente e seus povos foram desarticulados, divididos e fragmentados. É essa história de ruptura que une negras e negros em todo o mundo.

Apesar da ruptura apontada pela autora, há tentativas de rememorar e reconstruir os elos que foram perdidos neste processo, construindo, recuperando e/ou ressignificando símbolos identitários e culturais, histórias, saberes e práticas, sejam por meio da religião, dança, música e/ou da escrita. A escritora Conceição Evaristo (2007), utiliza o termo *Escrevivências* para expressar as escritas que carregam em si memórias, afetos e corporalidade das experiências cotidianas e antepassadas entre os afrodescendentes. Escritas que também se configuram como ato de resistência e autoafirmação:

[...] inconscientemente desde pequena, nas redações escolares eu

inventava outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de auto-afirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra (EVARISTO, 2007, p. 16-21).

A partir desse encontro entre escritas, corpos e memórias, buscamos práticas contemporâneas que representam o que chamamos de grupos de resistência e empoderamento da mulher negra (BERTH, 2019). Atualmente, percebemos que cada vez mais mulheres negras têm falado sobre si, têm expressado suas inquietações e vontades, ultrapassando as barreiras impostas pelo racismo e sexismo cotidianos. Recorrendo à música, literatura, dança e outras representações artísticas, estas mulheres constroem seu próprio caminho e reivindicam o seu espaço.

Neste trabalho, escolhemos o *Slam* das Minas – BA, como um dos principais exemplos de atividade cultural, que reúne corpos e vozes de mulheres, em sua maioria negras, que produzem performance poética. Propomos refletir sobre a corporalidade da mulher negra presente nessa atividade, mediante a observação da performance “Será que vive?” (2016) da *Slammer* Carol Cerqueira (Rool Cerqueira). Uma discussão sobre o corpo-memória como prática de resistência por meio das performances presentes nessa atividade artística.

2 O QUE É SLAM POETRY?

Antes de discutirmos sobre o *Slam* das Minas – BA, é necessário conhecer um pouco sobre o *Slam poetry*. Criado na década de 1980, pelo norte americano Marc Kelly Smith, o *Slam poetry* é uma atividade que consiste na apresentação de poesias autorais em caráter competitivo, a pesquisadora Roberta Estrela D’alva, precursora e principal representante do *Slam poetry* no Brasil, relata como ocorreu o início dessa atividade artística:

Foi no ano de 1986, no *Green Mill Jazz Club*, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” (Smith, Kraynak, 2009: 10) chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia “*slam*” dos torneios de beisebol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia (D’ALVA, 2011, p. 119-126).

No Brasil, o *Slam poetry* começou sua trajetória em 2008, e desde então vem ganhando espaço considerável com o surgimento de novos artistas, grupos, eventos e admiradores. Uma das principais características do *Slam* é este espaço de livre expressão e encontro de ideias, vivências, identidades e culturas. Com o passar dos anos, essa atividade obteve influência do movimento *Hip hop*, tornando-se um espaço de denúncia à violência, desigualdade social e racismo (SANTOS, 2018).

Na perspectiva da referência do *rap* (música), *break* (dança), grafite e outras linguagens artísticas, destacamos o surgimento do *Slam* das Minas, como um dos principais grupos de resistência e discussão de gênero, raça e sexualidade. Esse é o primeiro *Slam* direcionado ao gênero feminino, tendo a sua primeira edição realizada em 2015, na cidade de Brasília (DF). O *Slam* das Minas tornou-se um espaço importante para que mulheres cis e trans pudessem discutir sobre o machismo presente na sociedade patriarcal, homofobia, classes e raça, expondo suas feridas mais íntimas e também os seus algozes. Mas para além de discutir e refletir sobre esses e outros temas, a atividade tornou-se uma espécie de círculo de proteção e resistência entre mulheres.

Assim, o *Slam* das Minas DF, conquistou espaço significativo na performance poética nacional, despertando o interesse de outros grupos de mulheres em outros Estados, como São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, entre outros. A seguir, faremos um recorte para discutir sobre as características que representam o *Slam* das Minas BA (Salvador, Bahia).

3 O SLAM DAS MINAS – BA COMO MODO DE RESISTÊNCIA

O *Slam* das Minas – BA iniciou suas atividades em Salvador, idealizado pelas artistas Fabiana Lima, Ludmila Laísa, Jaqueline Nascimento e Dricca Silva. A primeira edição deste *Slam* ocorreu no bairro do Cabula, localizado na região periférica da capital baiana. Fabiana Lima, em entrevista a jornalista Jamile Menezes (2017), considera que o *Slam* das Minas – BA é uma forma de fortalecimento nas relações entre as mulheres. Segundo ela,

O primeiro *Slam* feminino da Bahia vem pra fortalecer esta cena. Há muito poucas mulheres disputando o *Slam* por aqui, então a ideia é movimentar, que elas se sintam confiantes vendo outras mulheres competindo. Não só a poesia, mas o *Slam* traz o fortalecimento das redes de mulheres, que também vão expor suas peças e artigos no dia do evento, além das cantoras da cena de Salvador. A ideia é nos fortalecer mesmo.

Até então, a cena soteropolitana contava com poucas mulheres participando de eventos destinados à apresentação de poesias, músicas e outras performances que envolvem o *Slam*. Possivelmente, por falta de incentivo para frequentar esses espaços majoritariamente masculinos, em que elas não se viam sendo representadas. Atualmente observamos que esta visão está se modificando com a entrada efetiva de mulheres nessas atividades, que questionam e reivindicam o seu lugar de fala dentro e fora desses espaços. Portanto, o *Slam* das Minas se configura como um espaço seguro para que mulheres discutam sobre temáticas diversas, tenham voz e liberdade de

expressão, visibilidade enquanto independentes, artistas e produtoras.

As mulheres que se apresentam no *Slam* das Minas – BA são em sua maioria mulheres negras oriundas da periferia, que utilizam esse espaço para compartilhar suas experiências e seus modos de resistência na sociedade racista em que estão inseridas. São mulheres que estão no topo dos índices de feminicídios, agressões e abusos (CERQUEIRA, 2017), que lutam diariamente por suas vidas. Assim, o corpo, a escrita, a voz, censurados e violados por séculos, desde o período de escravização, encontram na atualidade em práticas como o *Slam*, a possibilidade de mudança na linha traçada entre passado e presente.

O clima de competição, tão conhecido entre os *Slams*, torna-se um espaço em que mulheres, historicamente postas umas contra as outras, se reconheçam como irmãs, mães, filhas, amigas e não como oponentes. Ou seja, mesmo com a competição característica do *Slam*, ainda assim há entre a maioria das *slammers* o pensamento de que “uma mulher sobe e puxa a outra”, em um exercício de afetividade. Eventualmente essa atitude de irmandade, apoio, empatia entre mulheres é denominada sororidade. Entretanto, utilizaremos neste trabalho o conceito dororidade, criado pela autora Vilma Piedade (2017), para explicar a relação de afeto e união entre as mulheres negras. Segundo a autora, o termo feminista sororidade, que significa essa união entre mulheres, não contempla as mulheres negras:

A Sororidade parece não dar conta da nossa pretitude. Foi a partir dessa percepção que pensei em outra direção, num novo conceito que, apesar de muito novo, já carrega um fardo antigo, velho conhecido das mulheres: a Dor – mas, neste caso, especificamente, a Dor que só pode ser sentida a depender da cor da pele. Quanto mais preta, mais racismo, mais dor (PIEADADE, 2017, p. 17).

Por isso a necessidade em pensar em uma luta feminista que não exclua raça e classe de sua pauta, afinal, “enquanto mulheres usarem poder de classe e

de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo” (HOOKS, 2020, p. 36).

Além do espaço de encontro, denúncia e desabafo social, o *Slam* das Minas –BA, proporciona a interseccionalidade entre grupos de negros, indígenas, LGBTQI, com discussões sobre preconceito racial, desigualdades sociais, diversidade de gênero e sexualidade. Nesse *Slam* o público frequentador é bem diverso, contando também com presenças masculinas. Esse aspecto demonstra a importância de diálogo entre outros gêneros, estabelecendo alianças em busca da transformação social e cultural, respeitando o lugar de fala coletiva e individual.

A maioria dos eventos do *Slam* das Minas – BA são realizados em praças públicas e outros espaços urbanos, que possibilitem maior abertura e participação das pessoas de cada comunidade. Geralmente, além das performances poéticas, são realizadas outras atividades como discotecagem, e vendas de artigos produzidos por artistas locais como livros, adesivos, roupas e produtos de beleza. Desse modo, além do espaço de expressão e valorização do trabalho dos artistas envolvidos, também há o fortalecimento da rede empreendedora e econômica, fundamental para subverter a precariedade material a que está submetida a maioria da população negra brasileira.

4 CORPO, MEMÓRIA E POESIA

Os estudos sobre o corpo na contemporaneidade expandem as noções sobre seu papel e sua estrutura para além das funções biológicas. Diversas áreas como artes, antropologia, ciências sociais, vêm atuando nas discussões sobre corpo e política, corpo e cultura, corpo e memória, dentre outras categorias. O antropólogo Alex Ratts (2007) partindo da trajetória de vida e estudos da autora Beatriz Nascimento, faz a seguinte observação:

As mulheres e os homens africanos viveram uma travessia de separação da ‘terra de origem’, a África. Nas Américas, passaram por outros deslocamentos como a fuga para os quilombos e a migração do campo para a cidade ou para os grandes centros urbanos. Para Beatriz Nascimento, o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo. Não somente o corpo como aparência – cor da pele, textura do cabelo, feições do rosto – pelas quais negras e negros são identificados e discriminados (RATTS, 2007, p. 68).

O corpo é um documento atravessado pela memória, torna-se espaço visível de mobilização e resistência entre os deslocamentos, entre as experiências transitórias e duradouras da diáspora. É necessário considerar o corpo nas suas outras formas de realização, como por exemplo, na escrita e na voz. A partir da reflexão de que corpo, escrita e leitura interagem de forma direta, a autora Leda Maria Martins desenvolve o termo “oralitura”, que segundo ela,

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (MARTINS, 2000, p. 84).

Martins (2003, p. 78) afirma que “Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance.” A afirmação da autora revela algo que observamos nas performances do *Slam* das Minas – BA. O corpo da *slammer* ao performar sua poesia se torna o próprio ato poético, escrevendo seu texto – a rima, o gesto e o olhar – em seu corpo, que exhibe marcas de experiências vividas e por vezes lembradas. É um corpo-memória que armazena movimentos e palavras, inscritos, com o passar do tempo, de geração em geração e que estão em constante processo de transformação. Cecília Floresta (2019) remetendo à

ancestralidade e às religiões de matriz africana, elabora a seguinte reflexão:

A ação performática dos *slams* evoca a força ancestral de Xangô, orixá que fala com o corpo inteiro, senhor da palavra e do discurso. E as *slammers*, tal qual o deus iorubá, falam com o corpo todo em suas performances: uma vez que as opressões ocorrem a partir do controle e submissão dos corpos, as *slammers* se apoderam da palavra e de atos corporais criativos, a fim de negar a condição subalternizada na qual são sistematicamente colocadas (FLORESTA, 2019).

É possível afirmar que quando uma mulher negra ergue sua voz ou sua mão na performance do *Slam*, está trazendo todo um percurso anterior a esta ação final. Antes que seu corpo do presente emitisse esse som e/ou se movesse para compartilhar a sua poesia, outras/os ergueram suas vozes e corpos em outros contextos, mas no mesmo sentido da resistência, da luta. Historicamente, mulheres e homens negros foram silenciados por meio da utilização de máscaras de metal que cobriam suas bocas, no período escravista:

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhassem nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura (KILOMBA, 2019, p. 33).

Ao ressignificarmos para os dias atuais, essas práticas escravistas que desde o princípio tinham a finalidade de dominar, controlar corpos negros, hoje apresentam semelhanças com as constantes repressões policiais, a violência doméstica, a dificuldade de acesso aos espaços institucionais e de ascensão social. Nessa perspectiva, o *Slam* das Minas – BA constitui um espaço de aquilombamento,² ou seja, um espaço composto majoritariamente por pessoas

²Aqui, fazemos referência ao termo “Quilombismo” desenvolvido pelo autor Abdias do Nascimento (1980), em que ele elabora proposta sócio-política para o Brasil pautada na

negras que se unem para lutar contras as políticas de opressão, por meio da poesia, utilizando o corpo como principal arma de informação e resistência, resgatando outros corpos encarcerados e/ou silenciados socialmente.

A partir disso, escolhemos a performance da *Slammer* Carol Cerqueira (Rool Cerqueira), intitulada “Será que vive?” (2016), para exemplificar a relação entre o corpo e a poesia que se inscreve nele. A observação tem como referência, a apresentação da performance da artista na final da competição do Slam das Minas – BA (2019), em que foi vencedora.³ Na poesia, Rool Cerqueira relata a história de uma mulher que sofre violência doméstica e pede socorro por telefone. Optamos em manter a estrutura de alguns trechos da poesia conforme a apresentação oral da *Slammer*, para não prejudicar a compreensão de aspectos como a rima, os termos coloquiais e as gírias, que são características dessa performance poética.

Durante a performance, a *Slammer* se põe como observadora da história que narra por meio da poesia “Eu ouvia suas lágrimas desesperadas/ Eu ouvia! Ela apanhava” e em alguns momentos também se apresenta como a mulher – personagem – que está sendo agredida “Socorro! O meu marido tá batendo em mim, ele vai me matar!”. Essas nuances são marcadas pelas intenções vocais utilizadas pela *Slammer* que sugerem sensações como medo, inquietação, desespero, que diferenciam esses dois momentos citados. Além do recurso vocal, os gestos corporais têm destaque nesse duplo enfoque. Assim, essa corporalidade da *Slammer* exprime pelos gestos, movimentos, ritmos e sons uma crescente narrativa de sensações como revolta e desespero.

O olhar penetrante para o público, composto em sua maioria por outras mulheres, e a voz por vezes embargada e incisiva, constituem parte desse corpo que performa. Na performance, o corpo da *Slammer* não se coloca antes ou

multietnicidade e pluralidade cultural, nas experiências quilombolas comunitárias, democráticas, opostas ao modelo colonial.

³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8YfB_zCjyT4>.

depois da poesia, pois um está ligado ao outro sendo indissociável porque agem em completude. É um corpo que relata, que constrói a narrativa e que tem autonomia para contar sua própria história e de outrem. Rool Cerqueira performa do individual para o coletivo, ou seja, apesar de ser uma mulher negra com suas subjetividades e individualidade, este corpo torna-se porta voz, denuncia as mesmas opressões sofridas por outras mulheres negras. Como afirma Conceição Evaristo (2011), remetendo às suas escrituras, “Essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas.”

Devemos destacar o momento em que a *Slammer* faz questionamentos ao público “Até quando nós levaremos essas marcas? / Até quando seremos como Dona Geralda? / Até quando vocês usarão da vantagem física, pra tocar uma rosa e despedaçá-la? / Me respondam! Até quando?” Rool curva seu corpo em um gesto que exige a resposta do público, mas o silêncio é que o ecoa no espaço. E de repente, como para aliviar a tensão construída durante todo o momento na performance, o silêncio é rompido por um riso curto e estridente da *Slammer* que diz “Até quando eu te mostrar/ Que no dia que o caçador se levantar/ Fará como Joyce Fonseca/ Esquarteja por legítima defesa”. Na última frase, Rool faz um gesto com a mão que remete ao ato de amolar faca, cortar em pedaços, traduzindo visualmente o esquartejamento a que se refere. A ação tem comunicação direta com o público que no momento se manifesta por meio de gritos e aplausos, pois, o corpo da *Slammer* também se torna gatilho impulsionando a reflexão e ação de outros corpos presentes, sem a utilização de recursos cênicos como adereços, figurino, ou microfone para amplificar a voz, apenas a potência do corpo a corpo, da “voz não mediatizada” (ZUMTHOR, 2007). A seguir algumas imagens em que podemos identificar algumas nuances visuais da performance:



Figura 1: Performance “Será que vive?”, por Rool Cerqueira

Fonte: (ROOL..., 2019).

A autoria no *Slam* das Minas - BA também é algo a ser destacado, afinal nas competições de *Slam* as poesias devem ser criadas pelas próprias *Slammers*

com duração de 2 a 3 minutos. Isso nos faz observar que a performance de cada *Slammer* é única não apenas pelas palavras ditas, mas como elas são ditas, como o corpo age nesta relação com o espaço e o tempo. O corpo de cada *Slammer* tem seu próprio ritmo e movimento, tem sua própria relação com o espaço no qual a performance acontece. Não podemos deixar de ressaltar que é o corpo da mulher negra ocupando o espaço público, desafiando o sistema patriarcal e racista que impõe barreiras e padrões cotidianamente. Rool, em entrevista a Cecília Floresta (2019), afirma que

O Slam das Minas representa a libertação das vozes das ruas. É uma perfeita estratégia de subversão e enfrentamento das opressões sofridas pelas minorias, uma forma de sermos ouvidas e nos tornarmos representativas(os) para as(os) nossas(os) através da arte e da literatura, como um grande palco que mostra que produzimos literatura preta, favelada e de qualidade, que é umas das esperanças do meu povo sair da base.

Essa representatividade mencionada por Rool, se traduz durante as performances do *Slam* das Minas – BA, nos oportuniza a percepção acerca desta corporalidade que atua em comunidade, como corpos afrodiaspóricos dentro de suas multiplicidades buscam a sua ancestralidade por meio da poesia, música, dança, e como se conectam na atualidade enfrentando as opressões estruturadas pelo racismo cotidiano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi observado nesse trabalho, é notável que o *Slam* das Minas-BA tem se tornado uma atividade cada vez mais importante na construção de corpos e epistemologias decoloniais e de reconhecimento ancestral, cultural e identitário. A performance poética que utiliza o corpo como principal ferramenta mobilizadora de resistência.

Mulheres negras cis e trans ocupando os espaços públicos, falando sobre

si, sobre seus antepassados, sobre a vida e os enfrentamentos cotidianos, na luta contra o racismo, sexismo e qualquer outro tipo de opressão. São corpos de resistência que inspiram novas gerações e por meio da performance poética registram essa memória que está sendo construída e reconstruída, em uma constante transformação.

É um espaço para pensar a periferia e suas produções artísticas em um movimento de empoderamento de mulheres (cis e trans) e homens (cis e trans) negros, restabelecendo o elo desses corpos em diáspora que encontram entre si um ponto de reconhecimento identitário, de força e sabedoria ancestral.

Um dos principais pontos que chamam atenção ao *Slam* das Minas – BA é a possibilidade do encontro, do corpo a corpo entre *slammer* e plateia. Há acolhimento entre as pessoas que estão presentes que se manifestam em olhares atentos às performances, em gritos, em palavras de ordem, entre outras formas de comunicação. A capacidade das *Slammers* em lidar com o inesperado, mesmo quando a poesia já foi escrita e gravada anteriormente, ainda assim, os corpos estão disponíveis ao momento.

Referências baianas como Rool Cerqueira, Pollyanna Menezes (Suja), Fabiana Lima (Negafya), Amanda Rosa, Ludmila Singa, incentivam outras mulheres negras por meio de suas práticas artísticas, dando maior visibilidade às produções no Estado da Bahia e no cenário nacional, incluindo participação em eventos importantes no país como o *Slam* BR.⁴ Essas *Slammers* são multiartistas, pois além do *Slam*, desenvolvem seus trabalhos em outras linguagens como *grafitti*, *rap*, teatro, entre outros, e divulgam suas atividades por meio das redes sociais.

As discussões sobre corpo-político, corpo-memória, gera reflexões acerca do papel do corpo no individual e coletivo em espaços acadêmicos e não

⁴Evento de Slam produzido por Roberta Estrela D'alva, precursora da modalidade aqui no Brasil.

acadêmicos. Conclui-se que o *Slam* das Minas – BA, constitui entre as comunidades de Salvador e outras cidades da Bahia, um espaço para a construção prática do modo de resistência de mulheres (cis e trans) e homens (cis e trans) afrodiaspóricos.

REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CARVALHO, Elen. Slams movimentam as periferias de Salvador (BA). *Brasil de fato*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/12/27/slams-movimentam-as-periferias-de-salvador-ba>. Acesso em: 20 abr. 2020.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, São Paulo, n. 9, p. 119-126, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FLORES, Rafael. Slam das minas Bahia: poesia negra, periférica e feminina. *Revista Gambiarra*, [Vitória da Conquista], 2017. Disponível em: <http://revistagambiarra.com.br/site/slam-das-minas-bahia-poesia-negra-periferica-e-feminina/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

FLORESTA, Cecília. Slam das minas: performance como ato de resistência. *C&América Latina*, Berlim, 2019. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/performance-resistencia>. Acesso em: 13 jul. 2020.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad. de Ana Luiza Libânio. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil afrobrasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo lugar da memória. *Língua e Literatura: Limites e fronteiras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MENEZES, Jamile. Fabiana Lima: a poetiza, periférica e feminista à frente do Slam das minas. *Portal Soteropreta*, Salvador, 2017. Disponível em:

<http://portalsoteropreta.com.br/fabiana-lima-poetiza-periferica-e-feminista-frente-do-slam-das-minas/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

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

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

ROOL Cerqueira - Campeã do Slam das Minas - BA 2019. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (2 min e 12 seg). Publicado pelo perfil Rool Cerqueira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8YfB_zCjyT4&t=10s. Acesso em: 9 jul. 2020.

SANTOS, Natielly. O Slam do corpo e a representação da poesia surda. *Revista de Ciências Humanas*, Viçosa, v. 18, n. 2, p. 1-10, 2018.

'SLAM das Minas' reúne mulheres em competição de poesia. *Correio Braziliense*, Brasília, 2016. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/13/interna_diversao_arte.552957/slam-das-minas-reune-mulheres-em-competicao-de-poesia.shtml. Acesso em: 12 jun. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em 17/07/2020.

Aceito em 11/11/2020.

NAS MARGENS DO CORPO E DA ESCRITA

ON BODY AND WRITING'S MARGINS

Terezinha Taborda Moreira¹

RESUMO: Neste estudo, pretende-se refletir sobre a relação entre corpo e escrita em um romance de Clarice Lispector. Os questionamentos sobre os limites da criação literária e de sua relação com a realidade, sugeridos pela voz narrativa em *Um sopro de vida* (pulsações) (1994), serão retomados numa perspectiva que observa a elaboração estética como ato de insurgência. Por meio desse ato de insurgência, o corpo feminino e a escrita literária se imbricam num exercício em que, simultaneamente, se circunscrevem aos limites da linguagem, ao mesmo tempo em que buscam extrapolar esses limites.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Escrita literária; Corpo.

ABSTRACT: In this study we intended to reflect of the relationship between body and writing. The questions about the limits of literary creation and its relationship to reality, suggested by the narrative voice of Clarice Lispector's text *Um sopro de vida* (pulsações) (1994), will be taken up in a perspective that understands the aesthetic elaboration as an act of insurgency by which the female body and literary writing become part of an exercise that implies to be restricted to the limits of language and, however, to extrapolate these limits.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Literary writing; Body.

Quero escrever movimento puro.

(LISPECTOR, 1994)

Há algo de pungente que nos comove profundamente nesse desabafo do narrador que serve de epígrafe ao romance *Um sopro de vida* (pulsações)

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal Fluminense – Brasil. Professora Adjunta na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7664-0405>. E-mail: taborda@pucminas.br.

(1994), de Clarice Lispector: a sensação imperiosa do movimento como princípio e fim da escrita.

Com essa percepção sobre a escrita parece concordar Josef, que assina a apresentação do romance, quando se refere a essa obra de Clarice Lispector, escrita entre 1974 e 1977 e publicada postumamente, como tradução da maneira como a escritora parece entender o mundo, a saber: criando um “cosmos poético paralelo ao real” a fim de “expressá-lo até as últimas consequências”. (JOSEF In: LISPECTOR, 1994, p. 6). Para isso, Clarice Lispector buscava, em sua obra, a fusão entre ser e existir, corpo e alma, racionalidade e liberdade, afirmação e alusão, realidade e ficção, numa ambiguidade que fundaria a escrita como “eterno devir”. (JOSEF In: LISPECTOR, 1994, p. 7).

Diríamos que esse movimento se traduz, na epígrafe, como a própria pulsão da escrita. Freud, em seu texto *A pulsão e suas vicissitudes* (1915), define a pulsão como um conceito “situado na fronteira entre o mental e o somático”, e completa afirmando ser ela “o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente”. (FREUD, [1915], 1996, p. 128). Ou seja, inicialmente, Freud associa pulsão ao representante psíquico dos estímulos corporais. A pulsão teria sua origem no corpo: “É um processo somático que ocorre num órgão ou parte do corpo e cuja excitação é representada na vida mental pela pulsão”. (FREUD, [1915], 1996a, p. 128). No entanto, na teoria freudiana, o pulsional não se confunde com o orgânico, eles não se excluem nem se antagonizam, mas têm existência independente e até oposta. A proposição do psicanalista decorre de sua tentativa de compreender a singularidade do corpo do ser da fala, da transformação que ocorre em seu organismo.

Posteriormente, Freud acrescenta que a pulsão é composta por dois representantes: afeto e ideia. No artigo *O inconsciente* (1915), o psicanalista dirá que “uma pulsão nunca pode tornar-se objeto da consciência”, pois “só a ideia a

representa”. (FREUD, [1915], 1996b, p. 182). E defende que, no inconsciente, a pulsão somente pode ser representada por uma ideia. Para Pestana,

Freud utilizava a palavra pulsão na acepção de uma espécie de organizador biológico, em torno do qual os estímulos endógenos circulam. Estes estímulos, ao chegarem à psique, se transformam em imagens-representações carregadas de afeto, as quais são os representantes pulsionais, e que se fixarão na memória. Junto a estímulos exógenos formarão os complexos de ideias que compõem o psiquismo. Podemos dizer que a natureza da pulsão é tanto psíquica, pois só podemos conhecê-la através de seus representantes, quanto física, já que sua fonte é o corpo. (PESTANA, 2005, p. 7).

Assim, o alvo da pulsão seria “a satisfação que só pode ser alcançada cancelando-se o estado de estimulação da fonte de pulsão”. (FREUD, 1996a, p. 127). Porém, o alvo da pulsão nunca poderia ser alcançado pela própria natureza da pulsão, o que tornaria a satisfação sempre parcial. Por isso, a pulsão precisa de um objeto para que possa obter satisfação, mesmo que parcial. Esse objeto não seria algo do mundo que nos seria oferecido à percepção, mas sim representações-objeto formadas a partir da associação entre imagens sensoriais e palavras. Pestana explica que o objeto concebido por Freud seria “o efeito da incidência da palavra sobre as sensações provenientes dos estímulos externos”. (PESTANA, 2005, p. 9).

Já Lacan irá retomar a reflexão sobre a pulsão a partir de referências teóricas que se distanciam da fisiologia. Por isso, a pulsão em Lacan será associada ao termo *gozo*, sendo este de difícil conceituação devido a seu alcance, que, nas palavras de Soler, “pode cobrir não só todo o campo do possível como a dor, mas também todas as gradações e as variações do registro do prazer quando elas põem em jogo o corpo”. (SOLER *apud* TEIXEIRA, 2016, p. 2). Na perspectiva lacaniana, o corpo que devemos conhecer será pensado como um efeito de linguagem. Ou seja, em Lacan, como efeito de linguagem, “o corpo toca

o organismo, o desnatura, o modifica”. (SOLER *apud* TEIXEIRA, 2016, p. 3). Para o psicanalista, “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer”. (LACAN, 2007, p. 18).

O ato de escrever tem um sentido operacional de representar por meio da escrita. Se a esse sentido associarmos esse significado psicanalítico da pulsão, especialmente a de vida, definida como uma força que ataca o organismo a partir de dentro e o impele a realizar certas ações suscetíveis de provocarem uma descarga de excitação (LAPLANCHE, 1992), poderemos ler, nesse desejo de “escrever movimento puro” do narrador de Clarice Lispector, uma pulsão de constituir e manter, pela escrita, a própria vida. A escrita, como produto da linguagem, configurar-se-ia como eco de um corpo que deseja significar, ao mesmo tempo em que se constituiria também como única possibilidade de alcançar esse corpo. Na perspectiva do narrador clariceano, ela apareceria como possibilidade do corpo e da vida. Por isso, exprimindo-se não a partir de um lamento – “Isto não é um lamento...” (LISPECTOR, 1994, p. 17) –, mas a partir de “um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila.” (LISPECTOR, 1994, p. 17), esse narrador anunciará, já no princípio do livro: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida.” (LISPECTOR, 1994, p. 17).

Para o narrador, vida e morte parecem ser produto de uma mesma e única urgência humana diante da falta de sentido das coisas – “Viver é uma espécie de loucura que a morte faz.” (LISPECTOR, 1994, p. 17). À constatação de que “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido”, o narrador reage com um “sorriso de complacência” de quem se reconhece, simultaneamente, como princípio de identidade e de alteridade: “A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma”. (LISPECTOR, 1994, p. 17). No jogo ambivalente entre identidade e alteridade, no qual se inscreve ocupando um lugar “sem início e sem fim”, “antes do zero e do ponto final”, o narrador

reconhece que somente se pode corporificar por meio da escrita: “Este livro é a sombra de mim”. (LISPECTOR, 1994, p. 17).

A urgência de uma escrita redentora perpassa os quatro capítulos do livro. Em seu conjunto, eles ensaiam um movimento em direção a algo que parece estar além da escrita, porque está além da palavra e além da linguagem: “Eu não faço literatura”, nos diz o narrador, “eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever.” (LISPECTOR, 1994, p. 21).

Percebe-se que a obra tem, como núcleo gerador, o ato de escrever. Ele vai ser problematizado a partir de dois personagens que se contrapõem e se complementam: o Autor – o narrador de quem estamos falando – e sua criatura, a personagem Ângela Pralini, um ser forjado pela palavra e que escreve sem ter consciência de sua condição de ficção. Aqui reencontramos aquele embate com a linguagem realizado por Rodrigo S. M., o narrador do romance *A hora da estrela* (1977), em sua luta com a palavra para dar forma à personagem Macabéa. Na angústia de Rodrigo S. M. por lidar com a falta de congruência entre a palavra e a coisa, o significante e seu significado, como também na contraposição entre o Autor e a personagem Ângela Pralini, o exercício com a escrita perscruta as nervuras da linguagem, rompe com a linearidade do texto e alarga os sentidos da obra para propor uma rede complexa de questões relacionadas ao processo de construção do texto, à autoridade narrativa, à possibilidade real de estabelecermos relações de contiguidade entre o texto e mundo exterior.

A relação especular estabelecida entre as personagens Auto e Ângela Pralini encena uma obstinada busca pelo sentido que se confunde com uma reflexão sobre a escrita e, conseqüentemente, a representação estética: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados.” (LISPECTOR, 1994, p. 18), indaga o narrador. Em sua indagação, podemos ler o paradoxo de tentar construir um discurso que lhe permita

alcançar o sentido por meio do signo linguístico, e reconhecer que esse discurso se produzirá a partir de silêncios, vazios e nada que farão com que ele somente aponte para o que não cessará de omitir, já que o signo linguístico revela, mas também vela:

Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, 1994, p. 19).

A relação especular existente entre o Autor e Ângela Pralini é pontuada por uma aguda reflexão sobre os limites da criação literária. Nessa reflexão, algumas indagações afloram à superfície do texto. Dentre elas, destacamos a angústia do narrador-personagem para decifrar o enigma da realidade encoberta pelas convenções da linguagem: “A imaginação antecede a realidade! Só que eu só sei imaginar palavras.” (LISPECTOR, 1994, p. 81). A consciência da falta de limites da realidade e, ao mesmo tempo, da insuficiência da palavra para representá-la, faz com que o narrador-personagem se desespere diante da possibilidade do fracasso do dizer. Premido pela incerteza em relação ao engendramento do discurso, ele coloca em suspeição a ilusão referencial e descortina, para o leitor, o poder da palavra de criar realidades.

Para fazê-lo, o Autor, que se constrói como narrador-personagem, propõe o questionamento acerca do caráter convencional do signo, enquanto busca conferir novos significados às formas clichêizadas do senso comum por meio da proposição de um uso do código linguístico em que as palavras apenas sugerem e a linguagem se torne lúdica. Assim, escrevendo “por intermédio de palavras que ocultam outras – as verdadeiras”, (LISPECTOR, 1994, p. 78), o Autor quer atravessar a superfície concreta da palavra em busca do “atrás do

pensamento” (LISPECTOR, 1994, p. 76): “Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopra e ela se anima e me sobrepuja.” (LISPECTOR, 1994, p. 32).

A ideia de esculpir a personagem com pedras aponta para a dificuldade de construí-la, para a faina artesanal envolvida nessa construção, ao mesmo tempo em que revela caráter de fabricação da obra, que não resulta de um ato de inspiração, mas de uma árdua e contínua tarefa de laborar a palavra para forjar o ser que encarnará seu sopro animador. Ainda, esculpir a personagem com pedras das encostas ilustra a tendência da escrita clariceana à elisão do referente material, à dificuldade do narrador-personagem de lidar com palavras que compõem um universo exterior ao próprio espaço de sua escrita. Esculpir com pedras das encostas é laborar em material poroso, deslizante, que não possibilita a fixação, que pode ruir a qualquer momento porque toca apenas a superfície. No entanto, é esse material poroso e escorregadio que ele elabora, é por meio dele que propõe uma enunciação autorreferencial. Por isso, o ato de criar a personagem repete o ato criador e assemelha o Autor ao próprio Deus, pois ele cria/esculpe Ângela Pralini, mulher “deslumbrada” que se expressa por “antipalavras” e mantém, com seu criador, uma relação que abole os limites entre realidade e ficção.

A ruptura desse limite decorre do fato de que, depois de criada, a personagem se torna o objeto que expressa a pulsão criativa do autor, representação das imagens que ele projeta, efeito da incidência da palavra sobre suas sensações. Por isso, ela o ultrapassa, ao mesmo tempo que o excesso em que ela se constitui revela a profunda identidade entre ambos: “Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto, ela me é eu.” (LISPECTOR, 1994, p. 39). Essa identidade entre o Autor e Ângela Pralini se manifesta pela fala contrapontual de ambos, pois ambos mantêm, ao longo de todo o livro, um diálogo desconexo que se caracteriza por uma progressiva alternância das vozes. O embate entre criador e criatura projeta, na relação especular que se

estabelece entre narrador e personagem, a busca incessante do ser que habita a linguagem, seja como criador ou como criatura.

Um aspecto curioso da obra refere-se a sua organização estrutural. O sumário apresenta os títulos dos capítulos dispostos numa sequência que mapeia o percurso da escrita, quase já informando ao leitor os passos que ela seguirá. Passos que partem do sopro inicial que dá origem à vida, passam pelo cotejamento entre aquilo que se deseja dizer e o dito, questionam o processo de representação e alcançam, finalmente, a forma estético-literária. Esses títulos são os que se seguem:

UM SOPRO DE VIDA

O SONHO ACORDADO
É QUE É A REALIDADE

COMO TORNAR TUDO
UM SONHO ACORDADO?

LIVRO DE ÂNGELA
(LISPECTOR, 1994, p. 13).

Na página seguinte, quatro epígrafes diferentes aparecem dispostas, também sugerindo um percurso de reflexão crítico-filosófica que parte do Gênesis e chega à escritora Clarice Lispector. Nos passos enunciados pelos títulos, essas epígrafes partem do sopro inicial da criação mítica da vida; passam pela constatação filosófica nietzschiana de que a potência da vida – sua verdade – está na arte, ou seja, na busca pela concretização de uma ideia; refletem sobre a criação estética a partir do diálogo com uma garota de nove anos de idade²,

² Trata-se da menina Andréa Azulay, filha do psicanalista da escritora, Jacob David Azulay. (MACHADO, 2002).

cuja citação pontua uma perspectiva que parece ver o ato criativo como manifestação dos sentidos, em sua essência mais primitiva, e como apreensão intensa da própria vida; e, finalmente, alcançam a expressão literária da própria Clarice Lispector como um exercício pulsional de gozo e de angústia, de vida e de morte. Eis as epígrafes:

Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente.

Gênesis, 2,7

A alegria absurda por excelência é a criação.

NIETZSCHE

O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há sonho sem pensamento. Brincar é ensinar ideias.

ANDRÉA AZULAY

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada.

CLARICE LISPECTOR

(LISPECTOR, 1994, p. 13).

A leitura dos títulos dos capítulos, seguida da leitura dessas epígrafes, permite-nos perceber um diálogo entre os paratextos. É como se, num processo de gradação, os títulos se encadeassem às epígrafes e, em sequência, ambos se encadeassem aos capítulos, todos esses movimentos constituindo o impulso gerador de uma escrita que, aparentemente desconexa, institui um universo privado de sentido.

No primeiro capítulo, intitulado *Um sopro de vida*, predomina a voz do Autor às voltas com a realização do sopro de vida fundador por meio do qual

cria sua personagem. Importa observar que a criação de Ângela Pralini responde a um desejo do Autor de “entender a falta de definição da vida”. (LISPECTOR, 1994, p. 24). Criar Ângela Pralini, portanto, significa iniciar uma experiência através da qual o Autor espera “quebrar o enigma das coisas”. (LISPECTOR, 1994, p. 24). Por isso, o sopro de vida a partir do qual ela é gerada não marca uma origem, mas, como observa Castelo Branco (1995), marca antes o que começa pelo meio, fazendo do texto uma escrita em constante processo, em incessante movimento, que não para de soprar e de sussurrar estranhos sentidos. E é esse poder de soprar estranhos sentidos que vai permitir ao Autor procurar e criar novas realidades no ‘por enquanto’ da vida:

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades? Tenho força para isso como todo o mundo – é ou não é verdade que nós terminamos por criar uma frágil e doída realidade que é a civilização? Essa civilização apenas guiada pelo sonho. Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. (LISPECTOR, 1994, p. 24).

Como a realidade somente ganha existência quando é dita, vale dizer, simbolizada, o Autor transita entre os limites da linguagem para tentar traçar um caminho possível em direção a uma escrita que, dessimbolizando a palavra, permita-lhe inserir a realidade mesma no discurso. Realidade essa corporificada em Ângela Pralini, que, por ser algo que se lhe foge continuamente, somente pode ser escrita através de fragmentos, de ruínas, de pedras de encostas, da sucata da palavra.

Assim, no segundo capítulo, intitulado *O sonho acordado é que é a realidade*, vemos alternarem-se a voz do Autor e de Ângela Pralini, ainda que a

fala dela apareça ancorada na dele: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo”. (LISPECTOR, 1994, p. 65). A impossibilidade de dialogar com a personagem estabelece o silêncio como elo de ligação entre eles. No entanto, o silêncio não tem o mesmo significado para ambos. Para o Autor o silêncio é uma premência do ato criativo, elemento a partir do qual a própria criação se propaga irradiando as distensões que ele opera na palavra em sua busca pela decifração da palavra que lhe permita dar forma e sentido a Ângela Pralini. Para a personagem, no entanto, o silêncio se constitui como elemento de refração por meio do qual a linguagem se desvia dela. Talvez por isso o Autor se desespere: “Estou cansado de pensar as mesmas coisas.” (LISPECTOR, 1994, p. 65). De tanto conversar consigo mesmo, o Autor acaba se tornando uma abstração de si que se concretiza em outra forma: “sou um signo, eu simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu.” (LISPECTOR, 1994, p. 73). Essa coisa é sua criatura, sua personagem, que se manifesta epifanicamente como a concretização de seu desejo de alcançar a realidade:

A realidade não me surpreende. Mas não é verdade: de repente tenho uma tal fome da “coisa acontecer mesmo” que mordo num grito a realidade com os dentes dilacerantes. E depois suspiro sobre a presa cuja carne comi. E por muito tempo, de novo, prescindo da realidade real e me aconchego em viver da imaginação. (LISPECTOR, 1994, p. 96).

Aproximar-se da realidade, para o narrador-personagem, significa buscar o que há de sonho na vida, pois, para ele, nos sonhos dos acordados é que se encontra “o estado de ser”. (LISPECTOR, 1994, p. 81). Por isso, ele se identifica com seu sonho: “Nenhum ato meu sou eu. Ângela será o ato que me representará... Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo.” (LISPECTOR, 1994, p. 43).

Aproximando-se de sua criatura a ponto de dividir com ela a própria voz, o Autor atinge o silêncio, ou seja, o estado de não mais precisar falar de Ângela, representá-la a partir de um discurso seu, deixando que ela mesma se apresente, inscrita no discurso como um corpo presentificado na/pela letra: “Pouco me importa ser entendida (...)” (LISPECTOR, 1994, p. 98), Ângela se nos apresenta, transitando livremente pelo sem sentido das palavras. E completa:

(...) quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem?

Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu. (LISPECTOR, 1994, p. 98).

Como signo, Ângela Pralini responde à indagação proposta no título do terceiro capítulo, *Como tornar tudo um sonho acordado?*. A forma interrogativa recupera a urgência com que o Autor se entrega à busca minuciosa pela medida exata da expressão. A diligência com que ele se dedica à perquirição do sentido o fará projetar, para além de si mesmo, o enigma sobre o modo exato de dizer a coisa, de verbalizar o produto da linguagem, de reproduzir os abismos de Ângela Pralini como ser que sempre lhe escapa. Assim, se para o Autor escrever implica procurar para cada palavra o “estalar inconsciente de um sentimento crucial” (LISPECTOR, 1994, p. 99), esse sentimento somente pode tomar forma, somente pode constituir-se, através de um corpo que se expressa, pois “cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo.” (LISPECTOR, 1994, p. 99).

Porém, para que o sentido da realidade se complete em uma definição da personagem, não basta criar Ângela Pralini. É preciso deixar que ela se manifeste em sua essência. Para isso, a própria personagem escreve um livro, o

Livro de Ângela, quarto e último capítulo do livro escrito pelo Autor, o narrador-personagem. O título do livro de Ângela, *História das coisas (sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente)*, já explicita sua intenção de criar um romance das coisas como elas se revelam aos olhos: “Quando vejo, a coisa passa a existir” (LISPECTOR, 1994, p. 109), nos diz a autora Ângela. Por meio de sua fala compreendemos que seu processo de criação não passa pela nomeação da coisa, mas por uma atitude de desvelamento aos olhos, ouvidos, tato, paladar, enfim, aos sentidos, numa transcendência do convencional que objetiva buscar formas de reelaborar, ressignificar a vida, o próprio universo. Daí o desejo de Ângela pelo que pode ser visto, sua recusa da palavra convencional que obscurece as coisas, ao invés de significá-las:

ÂNGELA – Obra? Não, eu quero a coisa prima. Quero a pedra que não foi esculpida.

Eu me curei da morte. Nunca mais morri.

Eu vejo tudo como se eu já tivesse morrido e visse tudo de longe. [...]

Pensar é tão imaterial que nem palavras tem. [...]

(LISPECTOR, 1994, p. 165).

A ânsia de Ângela por atingir a essência das coisas pode ser lida como um desdobramento da ânsia do Autor de vislumbrar a verdade: “Eu quero a verdade que só me é dada através de seu oposto, de sua inverdade.” (LISPECTOR, 1994, p. 23). Provém daí a profunda identidade que une criador e criatura, autor e personagem, vida e arte, realidade e ficção, e que os transforma em duplos, suas falas se opondo, se entrecruzando, se confundindo e, finalmente, se fundindo:

ÂNGELA. – Morre-se.

AUTOR. – No fundo ela não acredita que se morre.

ÂNGELA. – Quando estou muito alegre de repente penso que se morre.

AUTOR. – Mas ela está espantada mais com a vida do que com a morte.

ÂNGELA. – Para que existo? e a resposta é: a fome me justifica. [...]

AUTOR. – Para que existo? e a resposta é: a fome me justifica. [...]

(LISPECTOR, 1994, p. 154).

Na fusão das vozes realiza-se o desejo sôfrego do Autor de se iniciar na fugidia Ângela, que está sempre lhe escapando. A obstinada busca por sua personagem, pontuada no percurso iniciado nos quatro capítulos do livro, oferece ao Autor a finalidade imediata que lhe garante uma razão de viver: “O que me sustenta é a necessidade. A necessidade me faz criar um futuro. Porque o desejo é algo primitivo, grave e que me impulsiona.” (LISPECTOR, 1994, p. 154).

Desejo de alcançar a realidade, busca por um significado para a vida, Ângela Pralini é corpo articulado na língua, forjado através de gritos, sopros e silêncios, expressões do nada e do vazio, a partir das quais o movimento encena, no texto, o impulso da escrita e do sentido.

Parece ter sido em torno desse desejo e dessa busca que este romance de Clarice Lispector se construiu. Concluído às vésperas de sua morte, e segundo Borelli nascido de “um impulso doloroso que ela não podia deter” (LISPECTOR, 1978, p. 7), publicado postumamente por Olga Borelli, *Um sopro de vida* (pulsões) traça, com absurda sofreguidão, o último pulsar da escrita de Clarice Lispector. Talvez por isso essa escrita se constitua, de forma tão incisiva, como um lugar de palavras que se querem coisas, mas que são sempre palavras, signos, símbolos a que, como seres de linguagem, estamos todos submetidos. Assim o caráter do símbolo como a via que, irremediavelmente, assinala a morte se torna, aqui, mais evidente. Por marcar a presença de uma ausência, por ser algo que se coloca no lugar daquilo que morre, mas,

paradoxalmente, por ser a via de acesso ao morto, é a ele que recorre Clarice Lispector para afirmar sua teima em buscar o real, o impossível, o ilimitado:

ÂNGELA. – O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada*, eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a galinha”, falo do guindaste. “É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.” (LISPECTOR, 1994, p. 108 – grifos meus).

Num gesto que repete ainda uma vez mais – a última – a aproximação tímida da subversão do mundo vivo e do mundo morto, a própria Clarice Lispector se inscreva em seu discurso no corpo de Ângela Pralini, numa implosão (LISPECTOR, 1994) cujo efeito estrondoso é tornar-se, a própria escritora, símbolo daquilo que a linguagem não pode alcançar, ou seja, uma construção de linguagem:

ÂNGELA. – Uso batom escarlate nos meus lábios: isto é a minha provocação. Tenho sobrancelhas que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas. Esse rosto-objeto tem um nariz pequeno e arredondado que serve a esse objeto que sou para farejar que nem cão de caça. Tenho uns segredos: meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografia desse rosto de que eu vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais. (LISPECTOR, 1994, p. 113).

Autorretrato de Ângela Pralini? Autorretrato de Clarice Lispector? Epifania de Clarice Lispector que, falando(-se) agora a partir de dentro do mundo das coisas, manifesta seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função, ficção?

Num duplo movimento, numa dupla direção, essa escrita redentora de Clarice Lispector permanece, além da morte, querendo o impossível, sabendo que o impossível é circunscrito pelo possível, buscando o ilimitado que os limites delimitam. Talvez por isso, finalmente, ela nos fale do gozo e da morte, daquilo que, no discurso, é a passagem para o silêncio, para o inominável, o além-palavra, além-escritura, aquilo que está além da linguagem, mas somente por meio da linguagem pode ser pensado, aquilo que é indizível, mas somente por intermédio das possibilidades do discurso pode ser sugerido.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

FREUD, Sigmund. A pulsão e suas vicissitudes (1915) In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* [ESB]. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d. vol. XIV, 1996a.

FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* [ESB]. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d. vol. XIV, 1996b.

JOSEF, Bella. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsões)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LACAN, J. O Seminário, Livro 23, *O sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (pulsações). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

MACHADO, Cassiano Elek. Clarice manda lembranças. In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. 21 de novembro de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2111200206.htm>. Acesso em 27/07/2018.

PESTANA, Ciro Silva. *O conceito de pulsão na teoria Freudiana*. (Monografia resultante de pesquisa em Iniciação Científica) - Faculdade Ruy Barbosa Ano: 2005. Disponível em: <https://docplayer.com.br/40778442-O-conceito-de-pulsao-na-teoria-freudiana.html>. Acesso em: 01/08/2018.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. A pulsão em Freud e Lacan. In: *Corpo, pulsão, gozo* – Curso Campo Psicanalítico de Salvador 2016. Disponível em: <https://www.agalma.com.br/wp-content/uploads/2017/10/A-puls%C3%A3o-em-Freud-e-Lacan-Introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 01/08/2018.

Recebido em 26/06/2020.

Aceito em 18/12/2020.

ALGO DE INTEIRAMENTE NOVO: A LINGUAGEM DESLOCADA DO AMOR NA EXCEDÊNCIA DO CORPO FINITO

SOMETHING ENTIRELY NEW: THE DISPLACED LANGUAGE OF LOVE IN EXCESS OF THE FINITE BODY

Susana Vieira¹

RESUMO: Problematizaremos, em “A ave rara” e “O furto”, de Maria Velho da Costa, o amor como eixo que movimenta a existência e supera a finitude resistindo à tentativa de controlar a dor e a morte. Insistem os textos na disfuncionalidade e na ideia de *corpo deslocado*, porquanto sabem que no passo de um amor *inumano* se pode ser ou iniciar a existir. A linguagem de MVC, sendo “lugar e meio de transformação e não [...] meio transparente a um ‘pensamento’”, formula a estética do amor como um fenómeno de contravenção, que *faz explodir* e traça “os lineamentos de uma nova ordem”. Se, experimentado no excesso, o amor distorce a realidade, o que se contempla da realidade permite perdoar o amor em excesso. Suportando teoricamente a análise do texto-corpo numa leitura de Deleuze e Guattari, Levinas e Nancy (entre outros), além de na linha antropológica de Rodrigues, tratar-se-á o amor como uma inclinação do corpo interrompido por fraturas: a dor e a morte.

PALAVRAS-CHAVES: Corpo-Amor; Morte; Dor; Deslocado; Libertação.

ABSTRACT: We will problematize, in “The rare bird” and “Theft”, by Maria Velho da Costa, love as an axis that moves existence and overcomes finitude, resisting the attempt to control pain and death. The texts insist on dysfunctionality and the idea of displaced body, because they know that in the step of *inhuman* love one can be or start to exist. The language of MVC, being “a place and means of transformation and not [...] transparent to a ‘thought’”, formulates the aesthetic of love as a contravention phenomenon, which *explodes* and traces “the lines of a new order”. If, experienced in excess, love distorts reality, what is contemplated in reality allows forgiving love in excess. Theoretically supporting the analysis of body text in a reading by Deleuze and Guattari, Levinas and Nancy (among others), in addition to Rodrigues’ anthropological line, love will be treated as an inclination of the body interrupted by fractures: pain and death.

KEYWORDS: Body-Love; Death; Ache; Displaced; Release.

¹ Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade Nova de Lisboa – Portugal. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2445-1215>. E-mail: susanatvieira@gmail.com.

1 MUNDUS CORPUS — UM ENSAIO DA INTENÇÃO ALTERADA

Vem agora o mundus corpus, o mundo como povoamento proliferante dos lugares (do) corpo. (NANCY, 2000, p. 39)

Formulando uma hipótese de leitura acerca da concepção *inumana* do amor nos textos “A ave rara” (volume *Dores* de 1994) e “O furto” (volume *O lugar comum* de 1966), ambos de Maria Velho da Costa (doravante MVC; autora da experimentação, da inovação e da oposição ao instituído, no quadro da literatura contemporânea portuguesa), esboça-se, na presente análise, uma aproximação à problemática do *devir-animal* e da *circulação de afetos* entre heterogêneos, de Deleuze e Guattari. Em concreto, foi a partir do fragmento “é um grito de alarme ou uma mensagem de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 147) que surgiu a ideia de problematizar o amor como eixo que movimenta a existência e supera a finitude resistindo à tentativa de controlar a dor e a morte do/no corpo.

Por defeito, a sociedade é o corpo onde os sujeitos se relacionam, pressupondo um equipamento manipulador e vigilante. Por defeito também, cada sujeito é um sistema desnivelado de ausências e hesitações. Neste cenário, contudo, há sempre consciências que observam além do expectável, transgredindo a ideia de organização e de previsibilidade. Logo, se o sujeito em dúvida é um elemento desagregado, evidente na sua disfunção, no fomento da individuação torna-se um corpo desagregador. Rodrigues (1979) salienta, no entanto, que o conceito de transgressão desenha-se como responsabilidade dos constituidores do seu sentido repetido socialmente. Assim, mesmo o desvio é uma determinação da sociedade, não a sua escolha, mas uma determinação formada pela necessidade de categoria e por oposição ao funcional: a “patologia dominante é de natureza cultural. As formas de perturbação e desvio são função

de cada sociedade e do tipo de equilíbrio em que se fundamentam” (RODRIGUES, 1979, p. 38).

Já Kosik (1977) concordava que na disparidade entre a consciência do indivíduo e o modo como age, enquanto corpo substantivo no centro de uma sociedade, *nasce o que não se previra* antes — uma distorção do comum. Do texto de MVC nasce a disfunção de um amor *inumano*, sublinhado pela dor (ou consolo) da alteridade, pela necessidade da morte e pela evidência de que apenas dessa forma aporética se pudesse² ser ou iniciar a existir. O seu texto — como um corpo em excesso a partir do qual o amor, por si só, se torna razão da sua existência — reage contra a ideia de emenda do desvio (ou *defeito*), elemento que, embora marginal, é constitutivo da pluridimensionalidade do indivíduo; em seu devir ontológico, o indivíduo não chega a uma “razão” definitiva e convergente. Logo, o propósito de uma superação, não obstante um risco, torna-se algo mais do que ficção.

Reforçando o argumento de Kosik de que essa possibilidade se equilibra quando o indivíduo não pondera a sua existência como consequência irrevogável entre duas extremidades absolutas, um princípio e um fim, o “furto” acontece porque provoca a distopia e torna o seu início único, e a singularidade da “ave” motiva a morte como uma necessidade a evitar, porém, a dissolução. De qualquer um dos modos, projetando a própria existência como fundamento de um mundo significativo, consegue o indivíduo superar a inconstância da sua finitude, como uma argila em processo e denegação da forma. Uma ausência concertando-se na corporificação de uma presença desassossegada.

Em ambos os momentos vive-se o amor no limite — um amor que não é belo nem misterioso; que não é uma realidade transparente nem reflexiva. É antes uma distorção, sem existência numa *superestrutura* dominante e

² A opção pela forma verbal conjuntiva não é despicienda nem descriteriosa; é intencional o imperfeito enquanto manifesto verbal de uma imagem inacabada, bem como o conjuntivo, invocação de uma expectativa.

dominada pela forma de contornos perceptíveis e inequívocos. Disfuncional, o amor entendido assim problematiza o sistema e impõe-se como uma linha de fuga, ao explorar a invulgaridade. Quando na divergência os corpos se movimentam numa tensão de copulação, mesmo que apenas pressentida, o que expressam desmancha o limite clássico da linguagem referencial que, na imperceptibilidade dos corpos impuros que se foram adicionando ou negando em partes, faz sobressair essa “matéria intensa” *não corporal*. Nesse impulso, a linguagem obriga-se a perspetivar os próprios limites de reconhecimento, de modo a libertar-se e a permitir a ruína das formas (sem-forma) demoradas e pausadas. Quanto mais se distinguem, mais se pressupõem, convergindo na *matéria* de um corpo desterritorializado, sublinhado por intensidades e ameaçando o lugar comum.

Justamente pelas dissemelhanças logra-se uma linguagem concordante, o que equivale a uma correspondência entre indivíduos: a mulher e a ave, o corpo presente em fuga e o corpo ausente por-*vir*. Sendo o indivíduo nomeado por um devir ontológico, sofre no percurso vários atravessamentos, considerados a abjeção que desvia a sua seriação espaciotemporal. MVC formula um corpo-margem que, na sua interação *inumana*, qualquer que seja o atravessamento que o faça deslizar da superfície, revela a necessária linha de fuga. No sentido de uma *involução*, e pela desidentificação, nasce o novo corpo de uma correspondência de afetos que perturbam a sociedade: “As participações, as bodas contra natura, são a verdadeira Natureza que atravessa os reinos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 309). Deleuze e Guattari classificam esta posição de *anomal*, que, mais que violar a noção e a presença da norma, se decide como um fenómeno volúvel e infixio, *entre* uma linha de fuga e uma desterritorialização, “inspirando uniões ilícitas”. Quase uma sensação. Este interdito é uma figura sem-forma, que sempre se destaca no texto como provocação ao sistema opressor da individuação. Quase uma vibração. Trata-se aqui de uma experiência de refusão protagonizada pelo sujeito-indivíduo, ao

permitir precisamente a redefinição da sua condição antropologicamente humanal. Nesse deslocamento o indivíduo ganha novas faculdades, abrindo-se o momento de deslumbramento em que participamos. Como teremos oportunidade de observar adiante. Por outro lado, no resultado da alienação forçada em relação ao seu estágio genuíno e instintivo, o sujeito nada granjeia; inversamente, demora-se numa transformação *anómala*, ou seja, irregular e afastada da sua singularidade. Entenda-se, pois, que na linguagem de Deleuze e Guattari o *anomal* tanto deriva da progressão natural do ser-animal entretanto transviada, quanto o define no processo implicado e emaranhado do seu retorno.

2 ENTRE O FURTO E A AVE RARA, A INVOLUÇÃO DO CORPO

Na linguagem de Jean-Luc Nancy (2000), o texto *excreve* o corpo, que se encontra no limite, enquanto *túmulo* e expansão da consciência. As mesmas imagens especulam o seu reflexo nos contos em análise, porém com a diferença de que o corpo não está em, e não é sequer, um limite. Pelo contrário, transcendendo e apelando a/à necessidade de uma *borda* — margem que nos delimita entre o antes e o depois, o aqui e o ali, e se distingue como rumo orientador ou limite de um momento disperso — tocável e visível, é ele, quer na passividade da dor, quer na benevolência da morte, a figura da violação e a confirmação de ser “a nossa angústia posta a nu” (NANCY, 2000, p. 8). *Excrito*, o corpo emerge — duplamente: em aparição, desde um cenário toldado, e em emergência, sentimento guardado na sufocação do sujeito — evidente e tocável.

Alargando a análise num complexo associativo, podem os textos fundir-se num longo e infinito corpo *excrito*, que é já fora do texto regulamentar do mundo. Esse corpo, preexistindo ao sujeito, será o seu lugar de existência. O sujeito, em cedência, encontra-se abandonado no seu umbigo, uma *pele dobrada* que pluraliza e intensifica “a abertura, a sepultura ou a boca, uma na outra”

(NANCY, 2000, p. 16), pensando o seu sentimento de deslocado. Mas nesse lugar, que é simultaneamente um momento atravessado por sensações finitas, produz-se também o acontecimento do contacto (com o outro), e o corpo entra em rutura. O contacto faz-se sempre por uma *abertura* do corpo-sujeito: se, por um lado, essa espécie de invasão indicia um movimento de expropriação (ao transigir, o corpo é o *túmulo* que sepulta a consciência do ser), por outro, a contiguidade do eu e do outro expande a consciência e *desdobra a pele* no processo da individuação, concebendo um único corpo, sem os signos claros do princípio e do fim. A *abertura*, sendo a tentativa de um encontro (entre o ser com o ser, ou seja, consigo), é, por definição, um rompimento do corpo, que desfalece (subalterniza-se) ou ressuscita (recupera-se). A morte ou a dor — extremos, *aberturas*, sensações finitas do corpo.

Quando o eu-outro e o outro-eu se experimentam, *excrevem-se*, portanto, num único corpo, sempre atravessado e perplexo; na perturbação observam a insuficiência dos códigos vulgares e ensaiam a derruição das imagens saturadas, do mundo identificado, da linguagem igual, numa palavra, do idêntico. Expõem o corpo fraturado (*aberto*) e deslocado da estrutura sólida e fundacional do sentido. Cada um dos textos-deslocados de MVC não oferece soluções para a formação de um sentimento comum e significativo; antes, presta-se como lugar de existência para o sujeito divergindo que, no seu atravessamento (processo de individuação) e desejo de *desfazer* o mundo admissível, opõe-se ao identificável. Esta posição indica a descontinuidade do sujeito e o nascimento do indivíduo, o corpo dissemelhante, o único possível *ter-lugar* da existência. É este o momento em que o corpo, cômico da sua agma e da deformidade da sua matéria argilar, se torna um devir — uma extensão e uma expansão — libertado, por fim, do *túmulo*. Senão vejamos.

No texto “O furto” (exploração e reflexão sobre o que se destaca em sua despossessão), recuperando a posição crítica de Levinas (1988) sobre o *outro*, oculta-se uma “ordem comum” entre o indivíduo existente (a mulher-mãe) e o

ainda-por-vir, como um sopro fantasmático que se pressente, fundamentado por Walter Benjamin. Essa ordem, ainda suspeitada, consiste em o existente legar a sua posse do mundo ao ainda-por-vir, mas já a acontecer. Entendido assim, vendo “seu corpo segregar algo de inteiramente novo” (COSTA, 1966, p. 55), pode o amor assemelhar-se a uma pacífica renúncia da subjetividade. Nesse ato de desapego em existir para e no outro, infere-se toda a violência que o cerca pelos contornos interiores e, conseqüentemente, um gesto disfuncional de percepção. Em que medida?

O texto-corpo em suspeitada despossessão começa tão calmo como o “fluxo de água” que desce “com brandura do corpo” (COSTA, 1966, p. 55) sem dores e como uma “onda breve e quase muda, sem espuma e vagarosa” que nasce e logo de imediato sucumbe. Nessa brandura a mulher-mãe, “Menos que uma criança, sentia alojado em si um imenso sono” (COSTA, 1966, p. 56), protagonizando, assim, um demorado trabalho de parto onde “ninguém parecia notar que estava ali” (COSTA, 1966, p. 57). Despertando do sono morno e sem mistério, percebemos que “toda a segurança [...] se ia dela e o medo pulsava-lhe” (COSTA, 1966, p. 59) e que “seu parto [apenas] seu [...] [era] aonde a morte é apenas possível e a vida bem provável, essa hora e local de mulheres onde as fardas sem rosto são violação e furto” (COSTA, 1966, p. 59). A *violação* virá das mãos das enfermeiras “cujo objecto [de sua profissão], a carne pesada, desgraciosa, aberta, obviamente não estimava[m]” (COSTA, 1966, p. 60). À medida que o espertamento se revela audaz e forte, vem a “primeira dor” que a deixa “incrédula como se não fora em seu corpo” (COSTA, 1966, p. 61). A seu lado, o homem, na sua forma muda, figura como um dos “preservados da dor essa [...] agonia que não era a partilhar” (COSTA, 1966, p. 61-62).

Não obstante a dor, a mulher-mãe discernia com precisão a importância de não se desfazer da união com o seu corpo reconhecendo, igualmente, o valor da intocabilidade do contorno ou da divisão primorosa, tal como as “suas mãos, do sedoso de um corpo humano, do ovo que haviam

quebrado sem desfazer-lhe a divisão de amarelo e aquoso” (COSTA, 1966, p. 63). Nesse sentido, “Pensou na mansa água em seu corpo e deixou-se ser mansa, enquanto as mulheres iam e vinham pouco cuidando de estar ela ausente ou presente” (COSTA, 1966, p. 62). Com o “demais corpo esforçadamente pacificado e inerte perante a ilha de carne em pesado combate”, “era do sóbrio ar e sóbrio pensamento que retirava a força de cumprir-se sem gritos” (COSTA, 1966, p. 62). Mansamente, volveu os olhos “adentro de seu corpo, presos num ponto, cegos para aquele quarto mas devolvendo-lhe o que fora visto em fêmeas” (COSTA, 1966, p. 63).

A dor aumentava e descia e, no mesmo movimento, ela via a sua força como uma novidade e a sua perscrutação sobre a singularidade de cada objeto observado tornava-se aguda e áspera como se criasse o momento: “O telefone assente nas suas patas curtas, de borracha, silencioso e furtivo, tinha uma dedada sumida no bocal” (COSTA, 1966, p. 64); ou seja, “estava com suas forças tão novas a cada dor suportada com presença [qu]e com ela tudo era ali chamado muito mais” (COSTA, 1966, p. 64-65). A dor aproximava-a do mundo e, pela primeira vez, do sentido: “Não tanto as palavras, mas a justa adequação delas a tudo o que escolhia, ou se abandonava a considerar, ganhava uma qualidade de inteireza pesada, de revelação” (COSTA, 1966, p. 65). Ela caminhava na direção da “posse da sua dor que a alargava toda” (COSTA, 1966, p. 65), porque nesse percurso, testemunhando o mundo, “Já não desejava a cova funda da fêmea” (COSTA, 1966, p. 65), pois continuaria.

Revelado o mundo, a mulher-mãe invocaria o homem da sua “submissa ausência” (COSTA, 1966, p. 66) à presença do acontecimento, para que lhe pautasse o ritmo, porque “a dor era na pungência máxima e tudo tinha que estar fixo e silencioso, a não ser o ar como um vento leve que devia passar em ritmo curto e fresco na boca” (COSTA, 1966, p. 65). Ilusão, fantasia ou facto, ele

[...] sabia que ali nascia e era a mesma sanha que levanta as represas, que se consuma em líquidos ardentes lá onde começa o aço, a mesma seriedade suada que dilacera premindo um só botão a pedra onde a mina se abre, o mesmo alargar de pupila que se debruça no laboratório sobre a outrora invisível partícula de morte, a mesma surda paz do braço que se não move até que lhe seja reconhecida a dignidade do corpo erecto a que pertence (COSTA, 1966, p. 66).

Contudo, sobrevém novamente o “retorno da separação e da vergonha” (COSTA, 1966, p. 68) e a mulher-mãe é encaminhada, sob “Sinais de ameaça” (COSTA, 1966, p. 69), para a sala do médico, um corpo inconstante “que não entende dor, nem sabe mortes, das mãos tão ligeiras que a carne se intimida de existir não como ar” (COSTA, 1966, p. 70). Embora insistindo que não a sedassem, “Calou-se ela fiel à dor que descia funda e orientada agora para arrancar de si o que lhe parecia ser um acrescentado troço de alma” (COSTA, 1966, p. 71). Assim o “sanguíneo tão claro do interior de suas pálpebras era povoado de rostos entumecidos em esgares, suspensos numa infundável e concertada rotação e todo o imenso ruído era um só e abafado, continuado gemido cavo” (COSTA, 1966, p. 73). A contragosto, era-lhe oferecida “a plácida ausência e mais não acontecera que perder ela sua dor viva para tornar-se presa [...] de uma dor outra [...] como se fora parcela do início do que existe” (COSTA, 1966, p. 74). Ausente e dentro do seu corpo adormentado, sabia-se derrotada e confinada a uma dor ainda sem nome, porém secular, a da inexistência, que (a) perpetuaria e que

[...] nem resgate era, apenas interminável visita à agonia intacta e inteira, que o resgate não o é sem morada, sem acordada pele, sem local de saber-se. Não sabia que retorno, se retorno teria para seu filho [...] Da obreira confiada que se quisera, tudo lhe havia sido furtado (COSTA, 1966, p. 75).

Do outro lado da sala e do tempo, as mulheres da família recuavam “às trevas esquecidas e amargosas de seus partos [...] caseiros, gritados, morosos, singularíssimos” (COSTA, 1966, p. 76), comocionadas com a que jamais saberia

do medo, do sangue, do “desgarrador grito único logo seguido do vagido vibrante” (COSTA, 1966, p. 76).

Em todo o momento que precede a chegada do ainda-por-vir, antevê-se que o parto fará o corte entre os dois, causará a desunião. Momento de rutura que sublinha a linha “entre” algo em que ambos se encontram desde sempre. A mulher-mãe vai abrindo a consciência para aceitar o outro e entender a própria alteridade — pois será também um outro —, até à dissolução, *in-corporada* na rendição à desigualdade constitutiva da desidentificação, condição de todo o indivíduo. Torna-se perceptível a relação de desumanidade que protege cada um em seu casulo, *i. e.*, a aceitação do outro não se satisfaz como amor, mas como dolorosa necessidade. Nesse sentido, ao não determinar um destino que pressupõe uma ligação a um início, liberta-se. Se não há pressuposição, o outro constitui-se igualmente como uma possibilidade de si, confirmando que “a fecundidade não é causa nem dominação” (LEVINAS, 1988, p. 256). Sob este aspeto, o indivíduo “produz-se como múltiplo e cindido em Mesmo e em Outro” (LEVINAS, 1988, p. 247), transcendendo-se e ao limite da sua natureza, e alcançando finalmente a verdade da existência e a própria liberdade. Assim, mais que uma cessação, está no outro — corpo em condição imperceptível, ainda — a sua fuga: “os olhos [...] volvidos adentro de seu corpo, [...] cegos [...] mas devolvendo-lhe o que fora visto [...] Olhos para ver ainda o jamais visto, o suspeitado mundo do lado de dentro da pele de imensos líquidos” (COSTA, 1966, p. 74).

Tal como a ave exerce o seu domínio sobre a mulher, pela insubordinação, o filho tem o mesmo efeito sobre a mãe, no confronto com o próprio eu que é um estranho a si-mesmo, não sendo possível nesse reconhecimento o regresso. Quem espera observa o próprio corpo num movimento de *involução*, enrolando-se para dentro de si e tocando-se num estado de pura percepção da sua natureza: “perder ela sua dor viva para tornar-se presa [...] de uma dor outra [...] [(insistimos)] como se fora parcela do início

do que existe [...] nada do que era seu lhe ficara senão aquele peso do testemunho e da reflexão” (COSTA, 1966, p. 74).

No evento imoral do nascimento, em que o corpo ainda-por-vir se apresenta *imundo, i. e.*, sem lugar na senha do mundo, a nomeação destina-se primeiramente “a promover a sua transição do estado de Natureza para o estado de Cultura” (RODRIGUES, 1979, p. 85). Porém, também se dá uma promoção de outra ordem, o de edificação da mulher-mãe, o criador-criatura, corpo deslocado fazendo nascer outros corpos, que funciona “como perturbador dos sistemas sociais de classificação, uma vez que é um ser da Cultura [...] submetido a processos naturais que escapam aos esforços que o aparelho cultural dispense para controlá-los” (RODRIGUES, 1979, p. 86), não obstante o congoçamento se assinar pela punição que a si mesma acomete. O corpo *imundo* torna-se um possível porque o criador-criatura, o “ser da Cultura”, existe para expulsá-lo. Há, nessa deslocação, o anúncio de uma maior vulnerabilidade: a impotência de uma *superestrutura* habituada a alimentar corpos comuns e dirigidos. Impotência, porquanto, num mundo de “condenados à não identidade, à explosão e à dissolução no múltiplo” (COSTA, 1994, p. 63-64) em que a dissonância é a arma forte do ser, o testemunho da individuação legitima-se e compensa-se numa suspensão e num espaço a-referencial e atemporal, “onde o buraco tudo absorve até aos seus próprios bordos” (NANCY, 2000, p. 74).

Não esqueçamos, no entanto, o quase desdém alimentado pelas mulheres da família ante a que não *desgarrou* o grito. Esse *não-saber* seria para sempre a “culpa maior” (COSTA, 1966, p. 75) que a levaria a remoer “a mágoa de não haver estado com ele desde o início” (COSTA, 1966, p. 77), ele — o filho, o

Corpo de lãs e panos leves, peso de ninho cheio e cálido, punhos vermelhos de unhas como escamas de peixe vivo junto ao queixo

redondo como a polpa do polegar dum homem terno. Penugenta a cara tão pequena, as fendas dos olhos túrgidos e a boca firme em seu diminuto aperto, e o todo de um tenaz amuo, mais sóbrio que risível, mais sereno e determinado, que indefeso ou expectante. «Um ser humano, um ser humano» e a água vinha-lhe agora quente dos olhos (COSTA, 1966, p. 76-77).

Por seu lado, n'“A ave rara”, a ordem, determinada pela semelhança, será um passo natural a justificar a emergência de um *devir-animal*. Na sua causa está precisamente a *superestrutura* que impede a correspondência entre heterogêneos, logo o processo de individuação. No mesmo sentido, obstaculiza a “circulação de afetos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007) — linha de fuga desejada.

Apresenta-se ess'“A ave rara” como um texto-espaco conduzido, também ritmadamente, pelas ligações frustradas que a mulher (“alguém que nunca fora, nunca seria, nada na vida” (COSTA, 1994, p. 28)) tenta com a mãe e com o homem. Se com a progenitora, promotora da sua insuficiência, vive um relacionamento de “extorsão, regime do ódio” (COSTA, 1994, p. 28), sem “nenhum cordão de umbigo, antes a fita métrica de uma trela extensível” (COSTA, 1994, p. 29), com o homem partilha “o assédio do luto, do inexorável, que já não poderiam erigir: prazeres, arranjos comuns, casas” (COSTA, 1994, p. 27).

Entre todos, na espera demorada e suplicante de um telefonema (de uma voz), o tempo aperta o corpo devagar, mas sofrivelmente, como um garrote. São agora todos velhos (ou quase, como um caminho desarrumado) que “brincam às bonecas de nós, de novo” (COSTA, 1994, p. 28), vestindo e despindo o corpo, fartando “essa fome de si no corpo outrora expelido” (COSTA, 1994, p. 28), enquanto “outros sorririam com enlevo a uma tal apropriação tadia das manifestações do seu corpo” (COSTA, 1994, p. 28).

A insatisfação das expectativas e os relacionamentos humanos fracassados (antes “Morressem ambas sós como um cão. Cães, cãs, a asseverarem uma à outra a terribilidade do tempo” (COSTA, 1994, p. 28))

empurram-na a comprar o pássaro azul, uma espécie “sordidificada, apática à proximidade de gatos enjaulados e esterco de outros animais, luz de néon, vozear” (COSTA, 1994, p. 30), que “também era verde-água, musgo, turquesa, vermelho-vivo, roxo, púrpura, ocre, rosa-cíclame” (COSTA, 1994, p. 30). Inebriada pela alegria da *adoção*, janta com a mãe na noite em que “Não parecia haver rancor, nem luto (COSTA, 1994, p. 31), e sabendo que “A beleza tremenda e delicada do animal esperava-a” (COSTA, 1994, p. 31).

Nessa mesma noite, em que nada menos que exaltação se esperava, ao pássaro, também velho que “nem fora amado” (COSTA, 1994, p. 31), quis a mulher que experimentasse o prazer das asas livres. Mas o pássaro, magoado e não aquiescendo às tentativas profanadoras que o lançavam no projeto do voo, procurou defender-se até ambos se cansarem do jogo desigual. Em cada tentativa, a mulher “Celebrava o interregno da crueldade da mãe, da indiferença, de tudo” (COSTA, 1994, p. 31). De olhar desconfiado e “bico aberto a gestos dela” (COSTA, 1994, p. 32), o pássaro “Manquejava para longe da expectativa do mal daquelas mãos” (COSTA, 1994, p. 32), até que foi cedendo à dor e ao fechamento das suas asas pela mulher (“A fadiga não é a confiança” (COSTA, 1994, p. 32)) que, dentro da sua dor, o embalou e decepou a sua cabeça. Com a pequena cabeça do animal na sua mão esquerda, como se segurasse emocionada um grande olho azul ou o sentido da alvura verdadeiramente real, ligou ao homem e disse-lhe que não mais o veria porque estava cega.

O *devir-animal* resulta em deslumbramento e aflição, pela impossibilidade do desejo, projetando a imagem de declínio que provoca o indivíduo na linha estriada da fuga. A mulher e a ave são um único e mesmo corpo pressupondo a raridade do acontecimento simbiótico. Antes de “ver o pássaro e ser vista dele” (COSTA, 1994, p. 30), “dormia dentro do corpo” (COSTA, 1994, p. 29) “uma tristeza destruída [...] a de já não poder cumprir tarefas que alegrem. [...] O ser dela tinha ficado destituído dessa qualidade que vibra, a curiosidade” (COSTA, 1994, p. 27).

A *involução* dissolve os corpos até se tornarem uma matéria impalpável, apreendida apenas na “circulação dos afetos”. Na tentativa de se libertar encontra-se prisioneira dessa circulação: “o próprio amor é uma máquina de guerra dotada de poderes estranhos e quase aterradores” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 354). Como solução segura, resgata a ideia de se situar na linha envolvente, *entre* o centro e o espaço de fora esvaziado: “Ficou a ver o pássaro”; “A beleza tremenda e delicada do animal esperava-a”; “Olhava-a com curiosidade fria, despudorada agora, mas aguardando pudor [...] Desistia de alguém” (COSTA, 1994, p. 31). Libertando-se dos pontos de sustentação maioritária, liberta-se justamente do plano canônico de representação do mundo formado, onde “«Não existo»” (COSTA, 1994, p. 31), e torna-se uma linha “mutante” numa *superestrutura* de dominação. Tão depressa assistimos a uma inversão de planos: a *infraestrutura* abala essa *superestrutura*, lançando-se, em processo disfuncional, numa atitude que vai dominando o já dominante —

Os elementos, que provêm [...] de ideologias antagônicas ou que, devido ao seu valor gnoseológico intrínseco se identificam com elas e são [...] irredutíveis à ideologia dominante ou às normas que ela impõe, não podem manifestar-se abertamente, mas unicamente por uma distorção significativa das normas em vigor (VERNIER, 1977, p. 130-131).

Assim, ela

[...] quis fazê-lo voar [...] lançou-o ao ar, uma [...] e outra vez [...] a uma velocidade de vertigem [...] O pássaro levantava-se lançado, caía, arquejava. E começou a defender-se [...] bicava-a e coxeava já. Caiu-lhe arfando no peito, as asas inermes [...] Ensimesmado na dor. Toda a sua beleza estava por terra. [...] olhava e estremecia se ela se aproximava, e chorou. Pensando [...] que só se chora assim, sem termo, quando se tem a quem (COSTA, 1994, p. 31-32).

A “circulação dos afetos” é interrompida quando a mulher põe as mãos, segmento de si, na morte do animal: “Uma torção e a cabeça ficou decepada. O corpo estremeceu [...]. Muito pouco sangue. [...] as duas peças do pequeno cadáver nas mãos. A cabeça, o corpo” (COSTA, 1994, p. 33). Não se realizando a fuga, o tensionamento percebe como provável a linha se desviar na direção da morte. Esta, operando uma metamorfose, estabilizaria as superfícies do corpo e recuperaria os seus limites, vicissitude impossível pelas inclinações e aspirações conscientes do indivíduo: “Decapitada, a ave era ainda de uma beleza [...] exultante [...] abriu as mãos que só retinham duas fracções do caos da sua vida [...] [e] disse alto [...] que o rancor de Deus pelas suas criaturas é de morte” (COSTA, 1994, p. 34).

Se o corpo é “o mais natural, o mais concreto [...] patrimônio que o homem possui” (RODRIGUES, 1979, p. 47), o assassinato da ave compromete a mulher numa abordagem explícita daquilo que intimamente não quereria revelar. Do mesmo modo que o nascimento, a morte funciona como um fenómeno ectópico, deslocando o corpo da sua responsabilidade de apropriador. A interrupção desagrega o corpo de um domínio e, novamente, torna-o *imundo*, fora do mundo. Rodrigues discutiria antropologicamente este outro extremo constituinte do corpo como símbolo de uma ameaça às bases da sociedade, ao desnudar a sua falha — a sua finitude.

Numa perspectiva pontyiana, o eu e o outro implicam-se num mesmo pensamento, como se de cada um fossem o prolongamento ou extensão na relação com o mundo. Quando tal não é possível, porque o ser recua nesse sistema e recusa o outro (corpo de si estranho), o corpo igualmente se retrai, sentindo que a recuperação só ganha vantagem no desejo de morte por esse outro — no fundo, por si mesmo, em piedade. Reconhece, pois, que as suas intenções não estão no outro, não podendo refazer uma imagem de reconciliação. Mas, em vez de controlar a imagem do corpo fragmentado, a morte (tal como o nascimento) acentua a dependência do outro no resgate de si

como sujeito estável e portador de identidade. Apesar de provocar a cisão — e sobretudo por isso — a discórdia gera o reconhecimento dos corpos e, muito especialmente, a ideia de conforto que o outro transfere, por se sinalizar enquanto objeto de referência. Questões que a sua natureza argilar, disfuncional, deslocada denega, mas, continuamente, renova. O corpo é sempre uma *abertura*.

Recuperando a epígrafe (“o mundo como povoamento proliferante dos lugares (do) corpo” (NANCY, 2000, p. 39)), pelo comentário presente, depressa se conclui que ambos os textos amparam o argumento de uma mundialização dos corpos sempre em partida, *abertos*. O imaginário do corpo densifica e torna consistente o discurso do sobrevivente — aquele que, quer pela dor, quer pela morte, na abordagem textual, longe de se materializar, imune ao que decorre além desse espaço, se infringe, significando uma nova consciência, e desse modo se situando, pela desfixação, no abismo da realidade — momento fino do corte com a saturação dos significados —, abrindo passagem ao desvão, lugar do real sentido. Mas se a imagem converge numa réplica garantidora ou orientadora de pontos ilusoriamente esparsos, no momento da fenda fraturante e da desfixação, o vocábulo *imaginário* perde o seu valor, a sua justificação, porquanto não é de grupo, ou de um atravessamento em grupo que se trata, mas de uma ectopia ou deslocação de lugar no, e do, próprio corpo que o sujeito agencia. Talvez que pela cedência, nos extremos aqui tratados, o corpo exceda a condição finita e reste pensamento sobre o que fica, mas não está.

O corpo, removido de um princípio normativo (e normalizante) afeto a uma estruturação consistente, não está mais destinado e distribuído a um lugar no mundo. O seu lugar é apenas recitado e nessa anunciação expõe-se um corpo extenso (que cresce e aumenta) e expansivo (que se dissemina) vindo à presença de si e no qual se dá o acontecimento da sua existência, uma existência que “nunca acaba [...] é [...] ritmo dos corpos nascendo, morrendo, abertos, fechados, fruindo, sofrendo, tocando-se, afastando-se” (NANCY, 2000, p. 63),

por outras palavras, “um corpo [que] não tem antes nem depois, nem fundação nem superestrutura” (NANCY, 2000, p. 95), a consistir em tocar em outras substâncias.

3 ALGO DE INTEIRAMENTE NOVO — A LIBERTAÇÃO DO CORPO-INDIVÍDUO

Ambos os textos são uma indagação sobre o indivíduo. No processo de individuação, decorrente de o sujeito se libertar da sua condição de semelhança ou subordinação, percebe-se uma intensidade que, na perturbação de se deixar afetar, evolui a partir de outras intensidades para resultar no corpo informe e não finito. Apenas dessa forma relacional e imprevista se define o corpo-indivíduo. Porém, e tal como Deleuze e Guattari assinalam, não será demais lembrar que se trata de uma *involução*, em que os indivíduos, resistindo à dissolução total do seu evento acontecimental, tornam possível uma linha de fuga que os salve, porquanto o amor faz o indivíduo perceber que apenas pervertendo o comum se completa.

A linguagem de MVC, sendo “lugar e meio de transformação e não [...] meio transparente” (VERNIER, 1977, p. 103), formula a estética do amor como um fenómeno de contravenção, que infringe a regra, permitindo a sua experimentação no excesso e distorcendo a realidade. Porém, o que se contempla da realidade permite perdoar o amor em excesso e, como um sistema que pacifica o lugar onde a distorção pode ser devida, fundamenta esse mesmo desvio. O amor pode ser vivido como uma intenção alterada, suportando para o efeito signos manipulados — a dor ou a morte, nomeadamente. A morte corrige e justifica o recalçamento; o corte que provoca a dor desloca a razão.

Ambos distinguem pelas extremidades corpos (quando “Roubados os limites de sua carne” (COSTA, 1994, p. 74)). E ambos revelam o *in-comum* desses corpos

Tanto queria ser com seu corpo, não aceitar essa dor que se desconhece [...] que abandona o lugar que habita para [...] ser [...] o protesto dos condenados à não identidade, à explosão e à dissolução no múltiplo, esse travo insípido da morte que é ser apenas [...] a única chaga do mundo (COSTA, 1994, p. 63-64).

Será o amor, vivido na sua inclinação disfuncional, a regenerar o radical existente, no caminho da libertação do indivíduo e dessa forma, *inteiramente nova*, a exceder a sua finitude. Assim, pela análise se percebe que nesses dois momentos, ou duas formas de amar, traveste-se a figura que o classicismo idolatrava, *i. e.*, ao invés de se resistir à dor e à morte, resiste-se à tentativa de controlar a dor e a morte. Os textos vivem uma experiência de corpo e a “Experiência não é saber, nem não-saber. Experiência é travessia, transbordo, transporte incessante de um bordo ao outro acompanhando o traçado que desdobra e limita uma arealidade” (NANCY, 2000, p. 110). Se é lugar de existência onde a dor e a morte se pasmam — e se tocam numa *involução* —, pode o texto ser o corpo não finito. O movimento mais inesperado que nos desloca. A nossa superação. Sem esquecer que o ser é, no corpo do mundo, “a única chaga” (COSTA, 1994, p. 64), aporia exausta e sempre aberta.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Maria Velho da. *O lugar comum*. Lisboa: Morais Editora, 1966.
- COSTA, Maria Velho da. COELHO, Teresa Dias. *Dores*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- DELEUZE, Giles. GUATTARI, Félix. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- KOSIK, Karel. *Dialéctica do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. Lisboa: Dinalivro, 1977.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

VERNIER, France. *A escrita e os textos: ensaio sobre o fenómeno literário*. Trad. Lucília Maria Almeida e Noémia Ariztía. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

Recebido em 13/07/2020.

Aceito em 13/11/2020.

REFLEXÕES SOBRE AUTORIA E CORPOREIDADE EM *LAERTE-SE*

REFLECTIONS ON AUTHORSHIP AND CORPOREALITY IN *LAERTE-SE*

Lucas Piter Alves Costa¹

Jean Carlos Duarte Pinto Coelho²

RESUMO: A função-autor, como trazida por Foucault (2009), não necessita da pessoa física do autor; para funcionar no interior de uma sociedade produtora de textos, a função-autor ancora-se em um nome próprio de autor. No entanto, sobretudo com o advento das mídias audiovisuais, a figura do autor em *carne e osso* tem sido cada vez mais relevante para compor os efeitos de sentido do fenômeno da autoria. Tendo isso em vista, este trabalho objetiva discutir a relação entre autoria e corporeidade, tomando como ponto de partida os posicionamentos da cartunista Laerte no documentário *Laerte-se*, de 2017. Para isso, são mobilizados conceitos e pressupostos de Foucault (2009) sobre o fenômeno da autoria; de Maingueneau (2009, 2010) sobre a imagem de Autor; de Bourdieu (1989, 2008, 2011), Boltanski (1975) e Costa (2016) sobre o campo quadrinístico; de Bento (2006, 2012), Butler (2010), Bourdieu (2019), Foucault (1999, 2006) e Sartre (1987, 2015) sobre identidade transgênera e corporeidade.

PALAVRAS-CHAVE: Corporalidade; Função autor; Laerte; Transgênero; Nome de autor.

ABSTRACT: The author function, as brought by Foucault (2009), does not need the author's physical person; to function within a texts-producing society, the author function is anchored in a proper name of author. However, especially with the advent of audiovisual medias, the figure of the author in flesh and blood has been increasingly relevant to compose the meaning effects of the phenomenon of authorship. With this in mind, this paper aims to discuss the relationship between authorship and corporeality, taking as a starting point the positions of the cartoonist Laerte in documentary "Laerte-se", in 2017. For this, concepts and assumptions of Foucault (2009) about the authorship phenomenon; of Maingueneau (2009, 2010) on the image of the Author; of Bourdieu (1989, 2008, 2011), Boltanski (1975) and Costa (2016) on the comics field; of Bento (2006), Butler (2010), Bourdieu (2019), Foucault (1999, 2006) and Sartre (1987, 2015) on transgeneric identity and corporeality.

¹ Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil, com período sanduíche em Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne - França. Realizou estágio pós-doutoral em Linguística na Universidade Federal de Santa Maria - Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Linguística na Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil. Bolsista CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3139-9424>. E-mail: alvescosta.lp@gmail.com.

² Mestrando em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: carlosjeanduarte@hotmail.com.

KEYWORDS: Corporality; Author function; Laerte; Transgender; Author's name.

1 INTRODUÇÃO

Laerte-se, o documentário biográfico sob direção de Lygia Barbosa da Silva e Eliane Brum, traz como protagonista a cartunista Laerte Coutinho, que fala de sua vida, de sua carreira e de sua trajetória de autoaceitação como mulher transexual. Há, no documentário, diversas aproximações entre Vida e Obra da autora, fazendo crer que o estado atual da obra seria um espelho de sua vida.

Reflexões sobre o corpo, sobre a transexualidade e sobre a atuação profissional estão presentes no documentário, de modo que se acentua a relação entre o *Ser físico* e o *Ser discursivo*, ou seja, entre o indivíduo transgênero e o indivíduo autor, ambos ocupantes de posições-sujeito diferentes que se convergem no campo quadrinístico para criar uma *imagem de Autor*³, no sentido empregado por Maingueneau (2009, 2010). Essa relação pode ser analisada como uma tensão existente entre corpo e autoria, ou melhor, entre corporeidade e autorialidade, estando o corpo, tal como a obra, como uma materialidade discursiva da autoria.

Na aproximação da materialidade do corpo com a discursividade do fenômeno da autoria, subjaz a pergunta: a função-autor precisa de um corpo físico? Este trabalho busca refletir sobre essa questão, partindo, sobretudo, de apontamentos de Foucault (2009) para o fenômeno da autoria; de Maingueneau (2009, 2010) para a imagem de Autor; de Bourdieu (1989, 2008, 2011), Boltanski (1975) e Costa (2016) para o campo quadrinístico; de Bento (2006),

³ A grafia em maiúscula remete ao quadro teórico desenvolvido por Costa (2016) a partir de Maingueneau (2010), que distingue três dimensões da noção de Autor, a saber: o autor-responsável, que é um *autor de [qualquer coisa]*; o autor-ator, que é um autor de textos profissionalmente, como escritor, literato, quadrinista, etc.; o *Auctor*, que é correlato da *Opus* (Autor e Obra; “*l’homme-et-l’oeuvre*”, em Foucault (2009)). Assim, a grafia com maiúscula remete ao *Auctor*, onde se encontra a função-autor.

Butler (2010), Bourdieu (2019), Foucault (1999, 2006) e Sartre (1987, 2015) para identidade transgênica e corporeidade.

2 A FUNÇÃO-AUTOR

De acordo com Foucault (2009), a função-autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274). Isso quer dizer que há, ainda segundo o filósofo, certas produções textuais que são passíveis da função-autor, enquanto outras não o são. “Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor.” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Costa (2016) chamou de *discursos autoriais* esses discursos que se fundamentam pela função-autor, uma vez que a autorialidade é institucionalmente formada por agentes, práticas e materialidades próprias do campo em questão, tal como seria nos campos quadrinístico, literário, musical, artístico, etc. A autoria, assim, nos moldes pensados por Foucault (2009) e abordada por Costa (2016), não seria um fenômeno fortuito, que bastasse ligar um texto a uma origem nomeada. Ela seria um fenômeno sistemático de valores simbólicos envolvendo autores, obras e público, e que culminasse na construção coletiva de um nome para abrigar uma rede específica de discursos cuja materialidade teria o estatuto de obra. Assim, nem toda produção *autoral* seria, de fato, *autorial*, pois não teria o estatuto de obra, tampouco a função-autor.

Sob a ótica dos discursos autoriais – tais como a Literatura, as Artes Plásticas, a Música, o Cinema, os Quadrinhos –, a questão da corporeidade do autor importa por ela se situar entre um paradoxo: de um lado, a função-autor não necessita de *quem fala*, ou seja, não necessita de uma pessoa física para funcionar. Necessita apenas de um nome próprio. Por outro lado, as

performances do sujeito no campo discursivo, no nosso caso, o campo quadrinístico, contribuem diretamente para a imagem que se cria do Autor, logo, para o funcionamento de seu nome. O nome próprio de Autor se torna cada vez mais proeminente à medida que Autor e Obra são tomados como objetos de interesse do público, sobretudo da parcela especializada, a crítica (seja ela amadora, entusiasta ou profissional). Assim, as performances da *persona* do autor, seu *habitus*, ajudam a dar visibilidade à obra, a si, e, portanto, ao seu nome de Autor, gerando também sua imagem de Autor.

Querendo ou não, o escritor constrói uma apresentação de si através de seus comportamentos verbais ou não verbais, que mostram o que é ser escritor, de acordo com representações coletivas, modelos estereotipados que circulam numa época e num local determinados. Mas o autor produz inevitavelmente esses sinais ao levar em conta a imagem de sua pessoa e de sua obra elaborada por terceiros mediante seus discursos. (MAINGUENEAU, 2010, p. 147).

Uma vez que um indivíduo seja reconhecido como Autor, portanto, mobilize uma posição-sujeito autor em um campo, aspectos de sua vida privada passam a ser lidos sob a lógica da função-autor. Em outros termos, uma vez que um nome ordinário galgue o estatuto de nome de Autor, a vida comum do indivíduo, quando feita objeto de estudo, de observação, de curiosidade ou de admiração, passa a compor a rede de sentidos evocada pelo seu nome. O estado de autoria atingido por um sujeito pode tornar seu cotidiano algo de interesse para o entendimento – ou preenchimento – da significância da Obra. Não se trata, portanto, da abordagem da vida autorial de um sujeito ordinário, mas sim da abordagem da vida ordinária de um sujeito *já autor*, de um sujeito que adquiriu tamanha centralidade no campo que seu cotidiano assume importância para a interpretação da obra.

Segundo Bourdieu (2019, p. 26), o “mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão

sexualizantes”. Mas para a função-autor *funcionar*, não importa se a condição cívica e fenotípica da persona de Laerte se alteraram. Dizer *o Laerte/a Laerte* não altera o funcionamento do nome de Autor. Ainda assim, há duas possibilidades visíveis de apreensão de sua Obra: a primeira, abordar sua Obra como uma totalidade dividida em duas grandes fases; a fase *masculina* (onde imperaria o discurso cômico e político) e a fase *feminina* (onde imperaria o discurso político e existencialista), ressaltando que essa divisão seria arbitrária e puramente metodológica. A segunda abordagem, considerar as duas fases como Obras autônomas, de modo que a crítica poderia trabalhar isoladamente com dois Autores; o Laerte e a Laerte. As duas abordagens são igualmente válidas, e a função-autor funcionaria em ambas. A primeira coloca em segundo plano a transgenericidade; a segunda faz dela o fundamento da leitura. As duas, no entanto, ecoam-se mutuamente.

No caso da cartunista Laerte, ela parece se situar em um conflito entre uma forma institucionalizada, ancorada em certos parâmetros médicos, de se entender a questão transgênero, e uma perspectiva *identitária*, não limitada pela dicotomia normal-patológico, mas amparada tão somente em certo(s) modo(s) de ser, de se comportar, de se expressar. A perspectiva identitária (que envolve, fundamentalmente, a lida com esse conflito) estaria, dentro de nossa proposta, associada também à imagem de Autor construída no campo quadrinístico, colocando no mesmo plano um *habitus* de quadrinista e uma vida privada/íntima.

Eu tô me descobrindo, descobrindo novas formas de expressão, vestidos novos [...] É evidente que isso ocupa uma centralidade no meu modo de ser e também no meu trabalho. Este tipo de trabalho, que é um trabalho expressivo, tem muito vínculo com o modo como a pessoa é. Eu sou isso, isso é eu. (COUTINHO, 2017, transcrição da legenda).

Como se vê, algumas passagens do documentário mostram a tensão entre as diversas posições-sujeito que falam através de Laerte, tais como a posição de pai, avô (no documentário, Laerte explica que optou por continuar sendo avô, do contrário, seu neto só teria avós), mulher trans, homem, quadrinista, militante LGBT, etc. É notável que essas diversas posições suscitem modos distintos de ser, e, portanto, de expressão corporal. Interessa-nos particularmente a relação entre as posições-sujeito quadrinista e mulher trans. Para a cartunista, as duas posições são indissociáveis.

3 UM CORPO PARA A AUTORIA

Não desconsiderando o amplo debate acerca das nomeações identitárias, seria possível definir as pessoas transgêneras como aquelas que não se identificam ao gênero que lhes é atribuído socialmente, em sua vinculação ao corpo biológico, e reivindicam outra identidade. Laerte, durante a maior parte de sua vida, foi classificada e se assumia como homem; há alguns anos, porém, passou a contestar essa identidade, se definindo como uma mulher trans ou transgênero.

Em *O verdadeiro sexo*, Foucault (2006) aponta para um movimento, iniciado no século XVIII, de demarcação dos corpos sexuados. Ao médico caberia despir o corpo biológico do hermafrodita, encontrando por trás de seu “aspecto enganador”, o sexo verdadeiro. Embora nos séculos XIX e XX se passe a aceitar, com bastante dificuldade, um sexo que não seja o biológico, perdura uma relação entre verdade e sexo, em oposição a “erros”, quimeras a serem extintas, enquanto perturbadoras das relações estritas entre o masculino e o feminino. Como exposto em *História da sexualidade* (1999), esse movimento marca uma passagem do “sexual”, de uma esfera religiosa, em termos de pecado e culpa, para uma esfera médica, em termos de patologia e cura.

No século XXI, esse mesmo processo parece conferir a identidades trans um caráter ininteligível, na medida em que desconformes a referenciais binários: desejar “ser mulher” ou “ser homem” implicaria corpos específicos. Nesse sentido, é curiosa uma passagem do documentário *Laerte-se* (2017) em que a protagonista reflete sobre colocar ou não silicones:

[...] em relação com o peito eu estou me debatendo com quatro verbos: o querer, o poder, o precisar e o dever. Eu sei que não preciso... Eu não preciso, eu existo sem peito. Agora, eu quero. Mais recentemente, eu posso. Eu tenho meios para isso. Muito bem e o devo? O devo é uma questão muito perturbadora porque ela diz respeito ao olhar dos outros. Eu sempre ouço quando penso nesse verbo, sempre ouço a filha da puta da fascistóide lá enfiando o dedo na minha cara e perguntando “e o seu peito, quando é que você vai por?”. Por que? Porque isso é um documento, né? E é mesmo. (COUTINHO, 2017, transcrição da legenda).

Esse trecho permite explorar inúmeros aspectos, entre os quais os conflitos envolvidos na constituição das identidades e na relação destes com os corpos. Embora queira os seios, Laerte se mostra crítica a seu aspecto “documental”. Berenice Bento (2006) chama atenção para a constituição, nos discursos médico, jurídico e também popular, de uma “transexualidade⁴ oficial”: entre os aspectos essenciais dos/das transexuais estaria a realização de tratamentos hormonais e/ou procedimentos cirúrgicos, como a transgenitalização, a mastectomia ou o implante de silicones, quando na verdade são muitos os casos em que não se almejam essas transformações orgânicas, mas apenas mudanças como a do nome social. Somente em 2018, a transexualidade deixou de ser entendida como uma patologia pela OMS (Organização Mundial da Saúde), mas ainda figurando no CID (Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde) como uma

⁴ É possível entender a transexualidade como um tipo de identidade trans.

“incongruência de gênero”⁵. Se, por um lado, como argumenta a instituição, a classificação garantiria a assistência médica necessária àqueles que desejam acompanhamento endocrinológico ou cirurgias plásticas, por outro, a ideia de “incongruência” resvala na busca pelo “verdadeiro sexo”.

Judith Butler (2010), apoiada nas reflexões de Foucault, ressalta o caráter essencialista das relações e identidades de gênero; uma heteronormatividade instaura como gêneros inteligíveis apenas aqueles que estabelecem uma continuidade entre sexo, gênero, e desejos e práticas sexuais. Nesse sentido, prevalece uma distinção entre corpos naturais e práticas culturais, nomeados como masculinos e femininos; em comum, a orientação heterossexual. Entretanto,

A univocidade para o sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária para o sexo e o gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista. (BUTLER, 2010, p. 59).

A concepção de um corpo sexuado, natural, não seria mais que uma construção cultural, logo, gênero. As estruturas estanques que regulam todo esse complexo heteronormativo não passam, na verdade, de performances constantemente reproduzidas, que vão dando aos corpos contornos de tipos essenciais, cristalizados. Assim, o corpo ressurgue como um texto, socialmente constituído. “Antes de nascer, o corpo já está inscrito em um campo discursivo” (BENTO, 2012, p. 36), ou, em outros termos, já preexiste uma posição-sujeito que normatiza o corpo que está a vir. Atrelada à questão inicial norteadora deste trabalho, haveria outra: se, para a função-autor, não importa quem fala, logo,

⁵ CID-11: a incongruência de gênero passou a figurar em capítulo sobre saúde sexual (e não mais saúde mental).

não importa o corpo que fala, que relação existiria, então, entre o corpo trans de Laerte com seu estado de autoria?

Experiências gays, travestis, transexuais, entre outras colocam em cheque todas essas estruturas preconcebidas sobre a corporeidade, resignificando suas performances e constituindo diversas identidades. Laerte é materialidade discursiva enquanto transgênero. Tal como o nome de Autor, que sofre leituras e comentários mesmo quando o autor em carne e osso já não existe (o que Costa (2016) chamou de “enunciado complexo”), o corpo de Autor, se assim podemos dizer, também é submetido a leituras e comentários, uma vez que a privacidade tende a se apagar proporcionalmente à notoriedade adquirida.

Na nossa sociedade, o corpo é o suporte de uma construção identitária realizada pela estrutura social sobre a pessoa, construção da qual o próprio indivíduo não é inteiramente o sujeito: qual o condenado de uma colônia penal a sentença a ser escrita sobre nossa pele não nos é dada a conhecer. (MONTAGNER, 2006, p. 518)

O surgimento da polêmica dos corpos e das identidades trans, inclusive com uma possível normatividade subjacente a essas questões, como diz Laerte no documentário, permite-nos pensar em um *habitus* trans que legitimaria os sujeitos como mais ou menos trans.

4 UMA AUTORIA PARA O CORPO

Antes de Foucault e Butler, Jean-Paul Sartre apresentara importantes análises sobre a corporeidade. Em *O ser e o nada* (1943), o filósofo discorre sobre o que seriam modos de ser ou níveis ontológicos do corpo, entre os quais o para-si (ou facticidade) e o para-outro.

O Para-si deve ser todo inteiro corpo e todo inteiro consciência: não poderia ser unido a um corpo. Similarmente, o ser-Para-outro é todo inteiro corpo; não há aqui “fenômenos psíquicos” a serem unidos a um corpo; nada há detrás do corpo. Mas o corpo é todo inteiro “psíquico”. (SARTRE, 2015, p. 388).

Sartre procura defender uma perspectiva não dualista, identificando corpo e consciência, e corpo e psique. Mas as experiências corpóreas não podem ser reduzidas a apenas um tipo. De um lado, vive-se enquanto corpo, ele é condição de ação e percepção; de outro, ele é objeto, o modo como capto o outro.

Para o pensador, o para-si é a relação com o mundo, isto é, consciência *de* alguma coisa, intencionalidade (herança da fenomenologia husserliana). E é exatamente como corpo que a consciência refere-se a apenas determinados objetos do mundo; logo, simultaneamente, ela é transcendência (movimento para fora de si) e facticidade (situação, relação específica). Como tal, o corpo é sempre o transcendido, que só pode ser captado de forma lateral e retrospectiva, ou a título de indicação abstrata pelo próprio mundo. Ele é pura vivência, movimento de percepção, emoção, ação. É também o que permite haver escolhas, já que as coisas não são dadas de uma só vez.

Mas este não é o modo como o corpo do outro é captado. Este é uma mescla de facticidade e objetividade; é como objeto que uma facticidade aparece à alteridade. Assim, o corpo é também o vivido, o experimentado, o agido. Mas isso não o iguala a um cadáver, matéria inerte, substância extensa (Descartes), pois é, simultaneamente, vivência, ação, percepção, etc. Nesse sentido, é possível conhecê-lo, como objeto, mas continua impossível conhecê-lo enquanto relação com o mundo.

Há ainda outro modo de ser, que é dado na captação de si como corpo-objeto para o outro. Trata-se de um corpo alienado, já que é impossível acessar as múltiplas perspectivas do outro. Mas somente assim pode-se ter algum conhecimento de si como corpo, a partir de uma relação analógica, dada por

meio da linguagem, entre o outro percebido como corpo e o próprio corpo percebido pelo outro; desse modo se torna possível afirmar que “estas são minhas mãos” ou “estes são meus seios”.

Na citação acima, ao abordar o “dever” associado a realizar ou não o implante de seios, Laerte aponta para o “olhar dos outros”: o incômodo que esse olhar causa ao se conectar à noção de dever. Dá-se um conflito entre atender ou não a expectativas do outro, em relação ao próprio corpo. Espera-se do outro a atribuição de significados a esse corpo, que acabam por balizar o seu caráter significante, para o próprio sujeito e para os outros: é assim que Laerte teme as reações da “fascistóide” e a “fascistóide” reage. Partindo das reflexões sartrianas, a constituição das identidades seria dada nas relações de significação entre o corpo que vive, que é vivido e que se vive como vivido; em suma, numa dialética complexa entre a experiência e o outro. Relações que se dão a Laerte.

As abordagens *queer*, de Butler e Bento, e existencial, de Sartre, embora em seu todo apresentem importantes diferenças, revelam, em comum, os corpos enquanto instâncias passivas de significações, isto é, como signos, portadores de significados e significantes. Essa interpretação contribui para o entendimento sobre a constituição das identidades de gênero, dadas no conflito entre olhares dos outros e as performances esperadas, e os olhares e performances que se manifestam efetivamente ou se vise manifestar.

A identidade de um autor, como sujeito-corpo que possibilitou uma obra, parece se constituir de forma análoga, a partir de seu caráter significante, revelado pela obra, e dos significados que lhe são atribuídos como criador, por seus leitores. E todo esse complexo de significações se conecta a outro, mais amplo, que permeia a vida desse Autor. Laerte parece ser um exemplo de como há relações de interdependência aqui envolvidas. Os movimentos de sua trajetória, mais especificamente, em torno de questões ligadas a seu gênero,

passam a figurar em sua obra, por meio de seus personagens – o que é assumido pela própria autora no documentário. Não parece absurdo afirmar que “Hugo”, personagem criado por Laerte, e que, mais tarde, assume-se como a mulher trans Muriel, enfrenta os conflitos de sua própria criadora, o que se torna ainda mais evidente pela assunção de Laerte como mulher trans.

[...] quando eu falei: “Chega, vou virar mulher, vou entrar nessa viagem”, se passaram coisas deste tipo assim, deixar a barba crescer, mudar meu trabalho de forma radical, abandonar os personagens, né? Eu digo abandonar porque é uma força de expressão. Deixar de lado, né, o uso de personagens, deixar de lado o uso da construção de discurso cômico, como eu fazia. (COUTINHO, 2017, transcrição da legenda).



FIGURA 1: HUGO SE TRANSFORMA EM MURIEL. LAERTE COUTINHO.

As ponderações de Maingueneau (2009) sobre como o conteúdo da obra elaboram a imagem de Autor no discurso literário podem ser tomadas para o discurso quadrinístico (COSTA, 2016), uma vez que há similaridades entre tais campos:

Se podemos desenvolver hoje uma reflexão sobre a imagem de autor, é porque a encenação discursiva do escritor não é mais apreendida como um conjunto de atividades que permanecem no exterior do recinto sagrado do Texto, mas como uma dimensão inteirada ao mesmo tempo à comunicação [quadrinística] como coenunciação e

ao discurso [quadrinístico] como uma atividade dentro de um determinado espaço social. Encontra-se a um nível de complexidade superior o princípio mesmo de uma “cena de enunciação” de obras [...]: enunciar em [histórias em quadrinhos] não é somente configurar um mundo ficcional, é também configurar a cena de fala que é ao mesmo tempo a condição e o produto dessa fala.⁶ (MAINGUENEAU, 2009, p. 3, tradução nossa).

As questões de gênero que permeiam a obra de Laerte e que apontam para traços de seu corpo-de-autor constituem um movimento duplo, em que a identidade do sujeito trans é construída simultaneamente à do sujeito autor, remetendo a corpos significantes e significados pelos outros. “Eu tenho aprendido que é possível ser mulher com a minha genitália, sim. O que é se sentir mulher? É algo que eu me sinto. É algo que eu tenho me sentido cada vez mais” (COUTINHO, 2017, transcrição da legenda). A identidade como uma construção, como reflete a autora, vai de encontro à teoria *queer*, ao defender a fluidez identitária, sua sempre possível protelação, e associar discursos “essencializados” como formas de oprimir o discordante. Parece ser o que Laerte chama de “documento” exigido pela “fascistóide”, apoiada em uma perspectiva normalizadora. Ser mulher seria, necessariamente, ter seios. Na análise sartreana, “a existência precede a essência” (SARTRE, 1987, p. 4): ao contrário de outros seres, humanos são criadores de sua própria existência, sempre aberta a novas definições. Assim, também a autoria pode remeter à criação de si ou à liberdade.

⁶ Si l'on peut développer aujourd'hui une réflexion sur l'image d'auteur, c'est que la mise en scène discursive de l'écrivain n'est plus appréhendée comme un ensemble d'activités qui demeurerait à l'extérieur de l'enceinte sacrée du Texte, mais comme une dimension à part entière à la fois de la communication littéraire comme co-énonciation et du discours littéraire comme activité dans un espace social déterminé. On retrouve à un niveau de complexité supérieur le principe même d'une « scène d'énonciation » des œuvres [...] : énoncer en littérature, ce n'est pas seulement configurer un monde fictionnel, c'est aussi configurer la scène de parole qui est à la fois la condition et le produit de cette parole.

5 À GUIA DE FECHAMENTO

No âmbito dos discursos autoriais, o fenômeno da autoria parece culminar no apagamento, ou melhor, na transmutação da vida privada da persona do autor, fazendo com que ela também seja lida pelo prisma da obra. É nesse sentido que Costa (2016) interpreta a correlação posta por Foucault (2009) entre Autor e Obra, *l'homme-et-l'oeuvre*: a maior obra de um autor é o seu nome próprio, que deixa de ser um nome comum para ser um nome extraordinário, em sentido estrito, que compila toda a extensão de suas produções e sua notoriedade no campo. É outro paradoxo que permeia a relação entre o Ser físico e o Ser discursivo: quanto mais o Ser físico atua de modo a se tornar conhecido, mais desaparece, cedendo lugar ao Ser discursivo sobre o qual falará a posteridade.

A relação corporeidade e autorialidade se mostra de complementação na trajetória pessoal e profissional de Laerte, pois, assim como a identidade trans, a identidade enunciativa de autor é um processo, não um ponto de chegada. É *travessia*, para usar da poética roseana. O sujeito trans convive com o porvir de sua identidade, assim como o sujeito autor que lega uma obra para a posteridade. A despeito de qualquer satisfação pessoal, que não caberia aqui como análise, os campos correlatos parecem nunca encerrar a discussão sobre corpo e/ou obra: ambos figuram como *obras abertas*, submetidos ao olhar do outro, do público, da crítica, mas também à própria ação. Não haveria, por fim, fechamento dos sentidos acerca do corpo trans e do corpo de autor.

REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOLTANSKI, Luc. La constitution du champ de la bande dessinée. ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES. Vol. 1, nº1, 1975, p. 37-59. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448. Acesso em: 13/06/2015.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Trad. Sergio Miceli *et al.* São Paulo: Edusp, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. 11ª. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAFÉ FILOSÓFICO. Gênero e Sexualidade - Além do Rótulo. Laerte Coutinho e Benilton Bezerra Jr. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f8ktBCM_KDI. Acesso: 13/07/2020.

COSTA, Lucas Piter Alves. *Uma análise do discurso quadrinístico: práticas institucionais e interdiscurso*. 2016. 223 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas* (Coleção Os Pensadores). Trad. Bento Prado Junior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. O verdadeiro sexo. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

GOV.BR. OMS retira transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais. Junho, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/junho/organizacao-mundial-da-saude-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-e-disturbios-mentais>. Acesso: 13/07/2020.

LAERTE-SE (2017). Direção: Lygia Barbosa da Silvia e Eliane Brum. Distribuição: Netflix.

MAINGUENEAU, Dominique. Auteur et image d’auteur en analyse du discours. *Argumentation et Analyse du Discours* [On line], 3, 2009, p. 1-14. Disponível em: <http://aad.revues.org/660>. Acesso em: 01/12/2012.

MAINGUENEAU, Dominique. Imagem de autor: não há autor sem imagem. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et alii.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 139-156.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Pierre Bourdieu, o corpo e a saúde: algumas possibilidades teóricas. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro. vol. 11 n.2: 515-526, 2006.

OMS (ONU). Classificação Internacional de Doenças. Disponível em: <https://icd.who.int/browse11/l-m/en>. Acesso: 09/07/2020.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 09/12/2020.