

Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS



**OS ESQUECIDOS E
os negligenciados
NAS LITERATURAS
*das Américas***

ISSN 2179-4456

2022 | volume 2 | número 32

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

Ruberval Franco Maciel

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Mírcis Hermenegildo Salomão Conchalo

Flávia Cavancanti

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

CONSELHO EDITORIAL

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

Professor Doutor Andre Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – GT Relações Literárias Interamericanas/ANPOLL

Professora Doutora Raquel da Silva Ortega – Universidade Estadual de Santa Cruz – GT Relações Literárias Interamericanas/ANPOLL

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

Apresentação - os esquecidos e os negligenciados nas literaturas das Américas

Andre Rezende Benatti.....10

DOSSIÊ

A transitividade de textualidades Mbyá-Guarani em Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista

Débora Cota.....16

***O parque das irmãs magníficas* ou sobre uma poética do destrato**

Amanda Berchez.....32

A língua dos anjos caídos não se ouve no Brasil: uma leitura decolonial do conto “O moleque”, de Lima Barreto

Gabriel Chagas.....53

La resistencia femenina a través de la poética chicana en Gloria Anzaldúa y Raquel Sentíes

Ana Carolina Martins dos Santos

Lívia Santos de Souza.....79

Gênero e experiências exílicas em *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari

Giovanna de Oliveira Duarte Duarte.....103

“Pode a subalterna falar?”: um estudo de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão

Viviane da Silva Vieira.....123

Memórias, corpos e resistências: perspectivas decoloniais na literatura brasileira contemporânea

Ilse M. R. Vivian.....144

A fragmentação existencial da mulher mexicana no conto “Tina Reyez”, de Amparo Dávila

Mariana Borda

Cinara Antunes Ferreira.....164

Loreta Valadares e a violência de gênero na ditadura militar brasileira

Joelma de Araújo Silva Resende

Margareth Torres de Alencar Costa.....181

**Figurações da Exclusão: margem e marginalizados na produção literária
Capão Pecado, de Ferréz**

Igor Luid de Souza Oliveira

Wheriston Silva Neris.....202

O Cipoal entre o eu e o mundo

Milene Suzano de Almeida.....222

**Os vários cantos das Américas: reivindicação de voz na poesia de Langston
Hughes e Lolly Aires**

Ernani Silverio Hermes

Rosani Úrsula Ketzner Umbach.....241

Os desabrigados da História: para uma casa em *Torto Arado*

Lucas Pessin

Marlon Augusto Barbosa.....263

**Desvio das caatingas: um panorama da paisagem urbana na Primeira
República**

João Pedro de Carvalho.....289

Tonus à espera do lugar algum

Daniel de Oliveira Gomes.....309

Acerca del colonialismo y sus efectos: una revisión a propósito de las estrategias de resistencia del kreyòl ayisyen

Aylén Páez Ramos

Romina Grana

Magdalena González Almada.....320

Exclusão e ritos de afeto em *Se a rua Beale falasse*, de James Baldwin

Jose Ailson Lemos de Souza.....340

O cordel brasileiro como alteridade: da marginalização a uma poética universal

Edcarla Melissa Barboza

Cleyton Andrade.....360

A resistência pelo dengo: um olhar sobre o conto “Abraço do espelho”

Fabiane Cristine Rodrigues

Luiz Henrique Silva de Oliveira.....382

TEMA LIVRE

A relação entre arte e público ao longo da história: um olhar sobre a estética da recepção virtual

Jayne Silva de Sousa Borges

Naiara Sales Araújo.....406

A experiência no chão da escola: mobgrafia, uma narrativa digital política

Rafaela Chivalski de Oliveria.....429

O outsider nordestino na obra *O Cabeleira*, de Frank Távora

James Santos.....439

Scherbenpark de Alina Bronsky: Modos de participação entre vulnerabilidade e espaços protegidos

Dionei Mathias.....460

Envelhecimento, gênero e sexualidade na literatura: um estudo de *O Ateneu*, de Raul Pompéia

Márcia Maria de Medeiros

Rodrigo Domingos de Souza.....477

***Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago: da escrita ao reconhecimento do sujeito burguês**

Leila Aparecida Cardoso de Freitas.....496

A tragédia moderna em *The Demolition Downtown* e *Some Problems for the Moose Lodge*, de Tennessee Williams

Luis Marcio Arnaut de Toledo.....519

ENTREVISTA

“Soy Feminista antes que profesora de Filosofía (cronológicamente)”

Lola Aybar

Ana de Miguel.....547

APRESENTAÇÃO - OS ESQUECIDOS E OS NEGLIGENCIADOS NAS LITERATURAS DAS AMÉRICAS

O volume 2, número 32 da REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS, tem como proposta refletir sobre às várias formas de exclusão e sobre os sujeitos excluídos representados, ou como afirma Barthes em *Aula* (2013, p. 23), demonstrados na Literatura, assim como a ascensão, na contemporaneidade, da voz dos excluídos, dos marginalizados na Literatura como criadores da arte literária, assim nosso dossiê foi intitulado “Os esquecidos e os negligenciados nas literaturas das Américas”. O dossiê tem seu surgimento marcado a partir da proposta trabalho do biênio 2021-2023 do GT Relações Literárias Interamericanas da ANPOLL, que configura um espaço contínuo de discussões desde seu surgimento no ano 2000.

No ensaio "A escrita e os excluídos", presente em *Literatura e Resistência* (2002), Alfredo Bosi propõe que para compreendermos as relações estabelecidas entre a Literatura e os sujeitos excluídos ou que estão à margem da sociedade, os negligenciados precisamos percebê-los a partir de dois prismas distintos, porém relacionados. Primeiramente Bosi se refere aos historiadores da literatura que percebem os excluídos, os marginalizados ou negligenciados como objeto da escrita literária. São estes sujeitos, suas vivências e experiências empíricas que darão base para que os escritores construam suas personagens, seus enredos, as temáticas escolhidas por estes, dando a estes sujeitos, que por determinados motivos estão ou foram excluídos, marginalizados ou negligenciados pela sociedade como um todo, o protagonismo dos textos literários. Já a segunda relação apontada por Bosi entre o sujeito excluído e a escrita literária aponta para o homem sem letras, o

ensaísta versa sobre o excluído enquanto sujeito do processo simbólico. Assim, buscamos a atualidade dos debates nas diversas sociedades das Américas passa na problemática da exclusão, da marginalização, da negligência de determinados sujeitos, seja a problemática qual for, de gênero, racial, política, cultural, social, etc., provocada pelos mais variados fatores e manifestadas das mais variadas formas.

Abrindo o dossiê o artigo “A transitividade de textualidades mbyá-guarani em Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista”, de autoria da professora Débora Cota, da UNILA, “se debruça sobre trabalhos que exploram de forma tradutória e poética “textualidades Mbyá-Guarani”: o livro *Roça Barroca* (2012) e o videopoema *Nada está fora do lugar* (2017), de Josely Vianna Baptista e *Kosmofonia Mbyá-Guarani*, audiobook de Guillermo Sequera e Douglas Diegues, que possui uma primeira edição publicada em 2006 e uma segunda em 2021.”.

Já no segundo texto que compõe o dossiê, “*O parque das irmãs magníficas* ou sobre uma poética do destrato”, de autoria de Amanda Berchez, doutoranda da UNESP/Araraquara, nos traz uma leitura decolonial do romance de Camila Sosa Villada apontando para a violência que cerca a vida das travestis representada no texto da escritora argentina. Dando continuidade às representações de sujeitos invisibilizados socialmente, o terceiro artigo que compõe o dossiê “A língua dos anjos caídos não se ouve no brasil: uma leitura decolonial do conto “O Moleque”, de Lima Barreto” escrito por Gabriel Chagas “O objetivo do trabalho é desconstruir leituras que, tradicionalmente, inferiorizam o sujeito negro a uma posição de vítima inerte.”

O quarto artigo que compõe o dossiê, de autoria de Ana Carolina Martins dos Santos e Lívia Santos de Souza, se intitula “La resistencia femenina a través de la poética chicana en Gloria Anzaldúa e Raquel Sentíes, aborda as obras *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*, de Gloria Anzaldúa e *Soy como soy y qué*, de Raquel Valle Sentíes e analisa como a literatura se torna uma estratégia

para a resistência feminina. Dando sequência, o quinto artigo a compor o dossiê “Gênero e experiências exílicas em *Com Armas Sonolentas*, de Carola Saavedra”, Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari e Giovanna de Oliveira Duarte Duarte analisam a situação personagens femininas que vivem em situação de exílio e como esta situação contribui para sua subalternização e invisibilidade.

O artigo “Pode a subalterna falar?": um estudo de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, de autoria de Viviane da Silva Vieira, doutoranda da UNICAMP, busca uma interpretação do romance de Pagu “como uma tentativa inicial de dar voz às mulheres pobres e negras brasileiras dentro da literatura nacional”. Seguindo a ordem de apresentação do dossiê, temos a presença do artigo “Memórias, corpos e resistências: perspectivas decoloniais na narrativa brasileira contemporânea”, em que Ilse M. R. Vivian, coloca em diálogo as obras *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, analisando os textos pensando na perspectiva de Literatura como Resistência.

Já o artigo de Mariana Borda e Cinara Antunes Ferreira, intitulado “A fragmentação existencial da mulher mexicana no conto “Tina Reyez”, de Amparo Dávila”, as autoras se debruçam sobre a literatura da escritora mexicana ressaltando questões de gênero durante o Século XX. O novo artigo a complementar o dossiê, “Loreta Valadares e a violência de gênero na ditadura militar brasileira”, as pesquisadoras Joelma de Araújo Silva Resende e Margareth Torres de Alencar Costa, voltam seus olhares à violência de gênero representadas na literatura sobre a ditadura militar brasileira, ressaltando como as mulheres sofreram abusos extremos durante o período. Toda a reflexão se volta a partir da obra da ex-militante Loreta Valadares.

O décimo artigo a compor este robusto dossiê é “Figurações da exclusão: margem e marginalizados na produção literária *Capão Pecado*, de Ferréz”, que ao tomar como corpus de pesquisa a obra de Ferréz, Igor Luid de Souza Oliveira

e Wheriston Silva Neris, trazem a discussão da literatura marginal e da representação de sujeitos marginalizados. O romance de Ferréz se configura como um grande marco na literatura brasileira contemporânea. Já o artigo “O cipoal entre o eu e o mundo”, de Milene Suzano Almeida, nos coloca em um mundo, também marginalizado, esquecido pela crítica literária brasileira durante muito tempo. Em seguida, os pesquisadores Ernani Silverio Hermes e Rosani Úrsula Ketzner Umbach, discente e docente da UFSM, nos brindam com a pesquisa intitulada “Os vários cantos das Américas: reivindicação de voz na poesia de Langston Hughes e Lolly Aires”, analisam as relações entre três poemas: “I hear America singing”, de Walt Whitman, “I, too”, de Langston Hughes, e “Eu também canto a América”, de Lolly Aires, tendo em vista o comparativismo interamericano.

Como décimo segundo artigo, “Os desabrigados da história: para uma casa em *Torto Arado*”, de autoria de Lucas Pessin e Marlon Augusto Barbosa, explora um dos maiores fenômenos da literatura brasileira contemporânea do século XXI, *Torto Arado*, romance de Itamar Vieira Júnior. A leitura dos autores se volta para uma importante representação de sujeitos remanescente quilombolas que foram totalmente esquecidos pelo Brasil, que os próprios autores vão nomear “desabrigados da história”.

O artigo de João Pedro de Carvalho, intitulado “Desvio das caatingas: um panorama da paisagem urbana na primeira república”, “desenha um panorama da paisagem urbana brasileira ao final do Império e início da Primeira República, de modo a elucidar, a partir de uma análise social, política e econômica, a incorporação de figuras contraditórias na literatura.”, marcando uma posição sobre um obras importantíssimas para a historiografia brasileira.

Em caminho bastante distinto, mas não menos importante, Daniel de Oliveira Gomes traz no artigo “Tonus na espera do lugar algum”, aborda

questões relativas à migração trabalhada pelo autor brasileiro para Paris com tendo como *corpus* analítico a obra *Agora vai ser assim*.

Da Universidad Nacional de Córdoba, na Argentina, vem o décimo sexto artigo de nosso dossiê “Acerca del colonialismo y sus efectos: una revisión a propósito de las estrategias de resistencia del Kreyòl Ayisyen”, de autoria das pesquisadoras Aylén Páez Ramos, Romina Grana e Magdalena González Almada que se voltam para a ideia de que linguagem e identidade fazem parte de uma díade indissolúvel, este artigo tem como objetivo analisar Kreyòl em duas dimensões. Seguindo o dossiê e as análises sobre *corpus* que representem sujeitos excluídos e/ou negligenciados, de forma geral, temos o texto “Exclusão e ritos de afeto em *Se a rua Beale falasse*, de James Baldwin”, de Jose Ailson Lemos de Souza.

O décimo oitavo artigo do dossiê é intitulado “O cordel brasileiro como alteridade: da marginalização a uma poética universal” e é de autoria de Edcarla Melissa Barboza e Cleyton Andrade. No estudo os autores pretendem “discutir elementos que apontam o lugar subjugado sofrido pelo cordel no mundo literário, abordando a ligação íntima que esta poesia estabelece com o povo.”.

O último artigo a compor o dossiê, de autoria de Fabiane Cristine Rodrigues Luiz Henrique Silva de Oliveira, conta com um título absolutamente poético “A resistência pelo dengo: um olhar sobre o conto “Abraço do espelho”” e, de acordo com os autores, trazem “algumas reflexões sobre os modos como as diversas identidades assumidas pelos sujeitos textuais sofrem tensionamentos e são afetadas pelo racismo, bem como são estabelecidas dinâmicas de resistência e enfrentamento ao trauma que o racismo representa para a população negra.”.

O número 32 da REVELL ainda é complementado por artigos de grande qualidade e que se apresentam em temática livre e por uma entrevista com a

pesquisadora Ana de Miguel, uma das grandes referências espanholas dos Estudos Feministas.

Boa leitura!

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
GT Relações Literárias Interamericanas – ANPOLL

A TRANSITIVIDADE DE TEXTUALIDADES MBYÁ-GUARANI EM DOUGLAS DIEGUES E JOSELY VIANNA BAPTISTA¹

THE TRANSITIVITY OF MBYÁ-GUARANI TEXTUALITIES IN DOUGLAS
DIEGUES AND JOSELY VIANNA BAPTISTA

Débora Cota²

Resumo: O estudo se debruça sobre trabalhos que exploram de forma tradutória e poética “textualidades Mbyá-Guarani”: o livro *Roça Barroca* (2012) e o videopoema *Nada está fora do lugar* (2017), de Josely Vianna Baptista e *Kosmofonia Mbyá-Guarani*, audiobook de Guillermo Sequera e Douglas Diegues, que possui uma primeira edição publicada em 2006 e uma segunda em 2021. As obras apresentam traduções ao português de cantos da cultura Mbyá-Guarani, provenientes maiormente de comunidades do Paraguai. No entanto, a primeira se desdobra em uma segunda parte com poemas da autora/tradutora em diálogo com os cantos traduzidos e volta a aparecer, em parte, no videopoema no qual são exploradas sobreposições de sons, línguas e imagens. Já o *audiobook*, além de textos críticos de outros estudiosos e escritores sobre a cultura Mbyá-Guarani, apresenta áudios tanto dos cantos traduzidos como de outros sons fundamentais daquela cultura, como o de flauta, o de crianças brincando na água, etc. São trabalhos de grande complexidade e, neste estudo, eles são tomados como trabalhos transitivos. Mais especificamente, procura-se evidenciar como o trabalho desde as “textualidades Mbyá-Guarani” impõe certa transitividade, pensada como “etnopoésia”, como perspectiva “transcultural” e “translínguística” mas também, como o trânsito entre elementos fundamentais como poesia e música, oralidade e escrita. Desse modo, com estes trabalhos irrompem-se espaços antes inexistentes para estas fundamentais, mas pouco conhecidas “textualidades Mbyá-Guarani” e para os laços negligenciados entre Brasil e Paraguai.

Palavras-chave: textualidades guaranis; Josely Vianna Baptista; Douglas Diegues; relações Brasil-Paraguai.

¹ O trabalho foi apresentado nas *XV Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Guatemala, através de participação *on line*. A pesquisa conta com o apoio da Pró-reitoria de Pós-Graduação da UNILA.

² Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. Realizou Estágio Pós-doutoral em Literatura Espanhola e Hispano-americana na University of California/Berkeley,, Estados Unidos. Professora Adjunta da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5920-6896>. E-mail: deboracota.lit@gmail.com

Abstract: The study focuses on works that translate and poetically explore “Mbyá-Guarani textualities”: the book *Roça Barroca* (2012) and the videopoem *Nada é Fora do Lugar* (2017), by Josely Vianna Baptista and Kosmofonia Mbyá-Guarani, an audiobook by Guillermo Sequera and Douglas Diegues, whose first edition was published in 2006 and a second in 2021. The works present translations into Portuguese of songs from the Mbyá-Guarani culture, mostly from communities in Paraguay. However, the first unfolds into a second part with poems by the author/translator in dialogue with the translated songs and appears again, in part, in the video poem in which overlaps of sounds, languages and images are explored. The audiobook, in addition to critical texts by other scholars and writers on the Mbyá-Guarani culture, presents audios of both translated songs and other fundamental sounds of that culture, such as the flute, children playing in the water, etc. They are works of great complexity and, in this study, they are taken as transitive works. More specifically, it seeks to show how the work from the “Mbyá-Guarani textualities” imposes a certain transitivity, thought of as “ethnopoetry”, as a “transcultural” and “translingual” perspective, but also as the transit between fundamental elements such as poetry and music, orality and writing. In this way, with these works, spaces that previously did not exist for these fundamental but little known “Mbyá-Guarani textualities” and for the neglected ties between Brazil and Paraguay are erupted.

Keywords: Mbyá-Guarani textualities; Josely Vianna Baptista; Douglas Diegues; relações Brasil-Paraguai.

“A base do verdadeiro diálogo entre os povos está,
sem dúvida, no passado que eles compartilham,
bem como no futuro que sonham.
E esse passado inclui os antigos relatos
da terra os mitos e mistérios.”
Augusto Roa Bastos

1. TEXTUALIDADES MBYÁ-GUARANI

As culturas ameríndias são culturas que colocam em questão muitas fronteiras como a que estabelece a distância entre homem e natureza e até mesmo as fronteiras geográficas nacionais. Na região da tríplice fronteira Brasil, Paraguai e Argentina a presença dos guaranis chama a atenção para o compartilhamento de muitos aspectos culturais entre estes países uma vez que estas comunidades indígenas se espalham por estes territórios desde muito antes do estabelecimento das fronteiras entre eles. Os livros *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2021) e *Roça Barroca* surgem destes compartilhamentos e vivências

culturais entre estes países, mais especificamente, entre Brasil e Paraguai pois são de onde maiormente provém os materiais, as textualidades desde as quais são compostos e de onde provém seus autores.

*Kosmofonia Mbyá-Guarani*³ é um audiobook elaborado pelo antropólogo e etnomusicólogo paraguaio Guillermo Sequera e pelo escritor brasileiro Douglas Diegues. Possui uma primeira edição impressa (com o acompanhamento de um CD) publicada em 2006 e uma segunda em 2021, disponível *on line*. O livro expõe certa complexidade já que está composto por: traduções ao português de cantos da cultura Mbyá-Guarani; áudios tanto dos cantos traduzidos como de outros sons fundamentais daquela cultura, como o de flauta, o de crianças brincando na água, etc.; textos sobre a cultura Mbyá como o do poeta Manoel de Barros e de estudiosos como Sergio Medeiros, além dos textos do próprio Diegues em português, de Sequera e de indígenas colaboradores. Entre os textos, o leitor pode encontrar retratos de indígenas e de seus instrumentos musicais, todos de autoria de Sequera.

Já *Roça Barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista, além de transpor ao português cantos Mbyá-Guarani, se desdobra em uma segunda parte com poemas da autora em diálogo com os cantos traduzidos. Apresenta também textos de outros autores e da própria autora sobre os cantos e a cultura guarani. Além disso, se desdobra em um vídeo poema intitulado *Nada está fora do lugar*⁴, apresentado na FLIP em 2017, que expõe entre sobreposições de imagens da

³ A primeira edição da obra foi publicada em São Paulo pela Mendonça & Provazi Editores em 2006. A segunda edição utilizada neste trabalho está disponível *on line*, ou seja, é gratuito e o acompanha um pedido de donativo à Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, www.apiboficial.org.

⁴ *Nada está fora do lugar* (2017): poemas, roteiro e pesquisa etnográfica de Josely Vianna Baptista; Direção e montagem de Yasmin Thayná; Trilha sonora de Waltel Branco; Acervo Mbyá-Guarani de som e imagem de Guillermo Sequera; Desenhos e roteiro de Francisco Faria; Direção musical e edição de som de Pedro Jerônimo Vaz de Faria e Jito Pereira; Versões e leituras: Chris Daniels (inglês), Cristino Bogado (guarani), Josely Vianna Baptista (português), e Reynaldo Jimenez (espanhol). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_lVc8iKhXSk. Acesso em 23 de agosto de 2022.

natureza e sons, passagens de *Roça Barroca* em português, espanhol, guarani e inglês.

Trata-se de trabalhos transitivos que ocorrem no limiar das culturas, das línguas e das artes ali implicadas, ou seja, das culturas, sobretudo, brasileira e paraguaia, indígena e não indígena, das textualidades escritas, orais e musicais, inclusive os sons da própria natureza, indissociáveis da cultura ameríndia, encontram-se neste trabalho. Assim, é também um trabalho no interstício de várias áreas de conhecimento como antropologia, literatura, tradução e música. Ou seja, pressupõe certa transitividade de seus elementos relacionada ao seu caráter multifacético e multissensorial e à sensibilidade no que diz respeito às relações culturais para além de suas fronteiras geográficas, linguísticas e artísticas.

Por outro lado, são trabalhos que se diferenciam das muitas literaturas indígenas brasileiras já que estão constituídos de materiais originários da cultura Mbyá-Guarani, chamados aqui de “textualidades Mbyá-Guarani”⁵, apesar de seus autores/organizadores não serem indígenas. Assim, não são apenas obras que leem a cultura indígena desde a cultura não indígena mas, trazem para suas obras materiais primordiais da cultura guarani. Estes materiais são passados ao registro escrito, no caso das canções de *Kosmofonia*. São traduzidos. E desmembram-se em outros produtos, isto no caso específico de Josely Vianna Baptista.

⁵ A expressão “textualidades Mbyá-Guarani” é uma reelaboração da expressão “textualidades indígenas” utilizada por Claudia Neiva de Matos no capítulo Textualidades indígenas no Brasil, do livro *Conceitos de Literatura e Cultura*, organizado por Eurídice de Figueiredo, em sua segunda edição de 2010. Com este termo a autora se refere especialmente aos textos indígenas orais brasileiros, enquanto que as textualidades Mbyá-Guarani dizem respeito às “textualidades” da cultura Mbyá-Guarani, que compreendem também sons da natureza, além dos orais e dizem respeito tanto ao território brasileiro como ao paraguaio.

2. ETNOPOÉTICA

Nos dois trabalhos, há, para começar, uma perspectiva etnopoética. Eles procuram evidenciar a indissociabilidade entre a matéria da linguagem indígena e seus modos de vida e a poesia. Douglas Diegues no prefácio à *Kosmofonia* enumera várias formas de vida guarani e de associação com a natureza demonstrando como são arte, música e poesia:

El habla selvagem de Ñande Chy, la xamana que vivía en Isla Filomena, es un poema que comprova que los Mbyá-Guarani ainda non conocen, não conhecem, a linguagem poética, porque los Mbyá-Guarani nunca conocieron otro lenguaje que non fosse linguagem poética. (2021, p. 8).

Já em *Roça Barroca*, Josely Vianna Baptista em suas notas introdutórias à obra, chama a atenção para a poeticidade da língua guarani dizendo que:

Essa configuração constelada, em que a língua opera por um sistema de justaposição e síntese, e sua arquitetura imagética e rítmico-sonora conferem ao guarani uma alta potencialidade poética, realizada nos mitos cosmogônicos *mbyá*, repletos de “palavras-montagem”, assonâncias, paranomásias, ritmos icônicos, metáforas e onomatopeias – mimetizando o mito *mbyá* de que houve, no início dos tempos, um *ruído* portador da sabedoria da natureza, um *som* do cosmos se engendrando por meio da “linguagem fundadora”. (2011, p. 10).

Ao mesmo tempo, Luis Dolhnikoff afirma que o mito cosmogônico dos Mbyá-Guarani traduzido por Vianna Baptista “se trata de uma estranha e estranhamente bela narrativa poética sintética sobre personagens de sabor arquetípico, que evocam tanto o tempo profundo do mito quanto a profundidade sensível da floresta brasileira.” (Contracapa de *Roça Barroca*) Desse modo, se refere ao trabalho ali realizado como um trabalho de etnopoesia que, segundo ele, não pode ser lido senão como poesia.

Tanto em *Roça Barroca* como em *Kosmofonia* há um destaque para esta fusão entre palavra e poesia. Baptista (2011, p. 19) diz que: “Alma e palavra são inseparáveis para os Guarani: o universo mítico está intimamente ligado ao

universo poético.” Ou seja, nestas produções é inequívoco o entendimento de que cantos, mitos, sons dos quais elas partem são materiais literários.

Esta reivindicação do status literário às textualidades indígenas se junta ao, cada vez mais recorrente, questionamento em torno da ausência das textualidades indígenas entre o que se considera literatura. Devair Fiorotti e Pedro Mandagará na apresentação ao dossiê Contemporaneidades ameríndias (2018), da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, esclarecem que esta ausência tem sido o caminho adotado pelos estudos de literatura em nosso país. Neste sentido, organizam uma importante discussão sobre a consideração das “artes verbais ameríndias” como literatura. O traçado considera a escolha da obra de Bob Dylan para o Prêmio Nobel de literatura por premiar um texto poético não livresco, mas também o fato de haver uma série de estilos de escritas reconhecidamente literárias comparáveis a textos ameríndios, como certos textos de Guimarães Rosa ou Manoel de Barros.

Neste sentido, *Roça Barroca* e *Kosmofonia Mbyá-Guarani* já antecipavam esta discussão ao recolherem estas artes verbais guaranis ou o que estamos chamando aqui de “textualidades Mbyá-Guarani” em livros, proporcionando a leitura/escuta deste material e reivindicando seu estatuto de literário. Os cantos sagrados recolhidos por Josely Vianna Baptista, assim como os cantos que aparecem em *Kosmofonia* são ainda entoados nas comunidades guaranis. Ainda que o primeiro tenha como fonte a publicação *Ayvu Rapyta* (1959) do antropólogo paraguaio Leon Cadogan, que recolhe os textos míticos dos Mbyá-Guarani do Guairá, no Paraguai e os traduz ao espanhol, um trabalho de campo no qual a autora pode ouvir os cantos entoados por um xamã guarani, também foi realizado. Já o segundo, no qual há a parceria de um escritor, Douglas Diegues, e de um etnomusicólogo, Guillermo Sequera, o material traduzido pelo escritor foi coletado pelo etnomusicólogo entre 1985 e 1990, em várias comunidades Mbyá no Paraguai e em Isla Filomena Grande, no Uruguai. São, portanto, trabalhos de etnopoésia fundamentais já que tomam tais registros

como literatura/poesia e contribuem para o estabelecimento de um lugar para este tipo de registro poético.

Kosmofonía Mbyá-Guarani é um audiobook, ou seja, um livro em formato híbrido que proporciona a leitura e ao mesmo tempo a escuta de sons da cultura guarani. De acordo com Sequera, quem organizou o Acervo Mbyá-Guarani de Som e Imagens, há um conceito Mbyá de som:

Os animais podem cantar (purahéi), falar (ñe'e), emitir sons (ombota), bufar (ovuha), rugir (okôrôro), uivar (oguahu). A percepção parte do silêncio (kiririri), até o estrondo do raio (ara sunu). A representação social se manifesta em uma variedade de formas e técnicas; estas vinculadas a rituais, danças, corais, e a uma apropriação Mbyá da experiência intercultural. É justo falar de uma Kosmofonia Mbyá-Guarani – Um ordenamento cultural de sons. (2021, p.15).

Desse modo, encontram-se reunidos tanto cantigas em forma de coral, canto infantil, como sons de instrumentos como flauta e ravê, de animais como anuros e aves, como ainda de danças rituais e crianças sorrindo e brincando na água. Algumas vezes são os sons dos próprios insetos do lugar e do momento da gravação que complementam a música. Aqui, no entanto, estes materiais encontram-se em suas formas de pesquisa. Não há tanta elaboração formal das letras, sons e ritmos quanto, por exemplo, no vídeopoema *Nada está fora do lugar*. Nele os sons são também os do acervo de Guillermo Sequera mas, no vídeo há um roteiro elaborado por Francisco Faria, quem também possui desenhos que aparecem na gravação. Ou seja, ainda que o áudiolivro de Diegues e Sequera não possa ser visto apenas como um registro de materiais antropológicos pois estes também passaram por uma seleção e há, inclusive, inserção de fotos e outros textos na obra, sem falar da deliberada apresentação que reivindica o status de poesia aos materiais e a participação fundamental de Douglas Diegues na elaboração, os materiais em si não desencadearam novos textos. Em *Roça Barroca*, após a tradução de alguns dos cantos míticos, o livro

apresenta poemas em diálogo com os cantos e a cultura Mbyá. E em *Nada está fora do lugar*, textos sons e imagens recebem encadeamentos a partir de um roteiro. Eles compartilharão a tela com imagens, a tradução a outras línguas e com outros sons seguindo um roteiro pré-definido. Sofrem, portanto, uma intervenção maior do que a retirada do contexto e a conformação em um livro ou vídeo.

3. LITERATURA ORAL

Por outro lado, um outro aspecto relevante, fruto da transitividade das textualidades indígenas presentes nestas produções, diz respeito à sobreposição de linguagens, sons, imagens e escrita. Ainda que este aspecto remeta a trabalhos contemporâneos de expansão da literatura conforme discute Florencia Garramuño, neste caso, estão mais relacionados à natural transitividade entre poesia e música, à recuperação dos aspectos primevos da literatura nos quais se encontram a oralidade e a música. Em Aristóteles, a ideia de poesia já abrigava a oralidade pois concebia no centro de sua teoria a ideia de mimesis levada a cabo por vários meios, entre eles pelo uso da voz ou de instrumentos musicais. De outro modo, para a etnopoesia, de acordo com Jerome Rothenberg:

O ocidente perdeu muito tempo com a discussão sobre “o que é poesia”, sempre enxergando-a como um braço dos ensinamentos gregos. Com isto, foi esquecido algo simples e óbvio para qualquer pessoa interessada nessa camada sutil que paira sobre as coisas sobre a qual deram o nome, repito, de “poesia”: que a poesia pode estar em qualquer coisa ou lugar.” (2006).

É a esta onipresença da poesia e a um apelo a seu estado natural, oral e musical que apontam estes trabalhos com estas textualidades. E é contra o

esquecimento e, portanto, apagamento de poéticas, principalmente, aquelas provenientes de performances orais que se lançam estas produções.

A crítica tem chamado de poesia oral o canto, a declamação, assim como o canto de mitos de sociedades tradicionais ou as canções comerciais de contextos urbanos. De acordo com Ruth Finnegan: “interpretações iniciais da “poesia oral” (um quase sinônimo de canção) apresentaram-na como as evocações intocadas de povos imersos em alguma “cultura oral” primeva antes da intrusão letrada e logocêntrica do colonialismo.” (2008, p.17) Já Claudia Neiva (2004, p. 231) nos lembra da primazia da linguagem escrita sobre a oral, pressuposto que, segundo a autora, informou a visão dos colonizadores ocidentais a respeito dos povos indígenas associando sua suposta falta de linguagem verbal ao seu (suposto) estatuto não exatamente humano. É neste sentido que Finnegan também observa que:

[...] é a linguagem em sua forma escrita que é concebida como veículo de modernidade, racionalidade e como valor do intelecto. Nessa ideologia, ainda tão evidentemente predominante, a linguagem escrita (especialmente na forma alfabética) representa o grau máximo de humanidade. (2008, p. 20).

Se em *Roça Barroca* o registro se limita ao escrito, à escrita dos cantos míticos e sua tradução e à escrita de poemas em diálogo com estes cantos, o vídeo poema *Nada está fora do lugar* parece buscar esta necessária expressão da oralidade e do trabalho com outros sentidos quando são explorados materiais como os cantos míticos, “as textualidades guaranis” desde as quais também se constitui o livro *Roça Barroca*. O vídeo, por exemplo, prima por uma estética muito próxima ao “tudoaomesmotempoagora” do concretismo brasileiro, a simultaneidade, pois cria uma performance poética através das sobreposições de ideias, escrita, línguas, sons, tempos e imagens da cultura Mbyá-Guarani.

Já o livro *Kosmofonía Mbyá-Guarani* optou por um formato não convencional, o *audiobook*, para dar conta da performance oral implicada nas textualidades as registrando na forma escrita, as traduzindo ao português, mas também, proporcionando a sua escuta. O acesso aos sons dos instrumentos musicais, dos risos de crianças, de água ou de animais são anunciados nos registros escritos dos cantos, mas, seriam inacessíveis em um livro em formato tradicional.

De qualquer forma, todos são trabalhos que remetem ao plano oral porque performam os sons de corpos, os sons de elementos, criam lugares de emanção, abertura a vozes e sons inadaptáveis à retórica. E assim, permitem o acesso ao desconhecido e pouco explorado universo poético destas performances orais.

4. TRANSCULTURAÇÃO E TRANSLINGUISMO

A transitividade dos materiais em questão neste estudo ainda nos leva há um movimento “translinguístico” e “transcultural” nestas obras, relacionados a seus caracteres tradutórios e multilinguísticos. Considera-se tais noções, principalmente a partir da coletânea organizada por Ana Maria Lisboa de Mello e Antonio Andrade⁶, *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*, mas, já adianto que nesta obra a discussão entre o translinguismo e as poéticas ameríndias não é expressiva. A coletânea se centra em literaturas relacionadas, principalmente, a processos migratórios. Contudo, não deixa de considerar autores que escrevem a partir da experiência de diglossia dentro de seus próprios países e textos que mobilizam reflexões em torno do translinguismo a

⁶ Antonio Andrade possui um artigo na revista *Alea* número 24, de 2022 dedicado às “Viagens translingues nas poéticas de Sousândrade, Haroldo de Campos, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista”. Considera, portanto, ali o translinguismo destas obras que se movem entre línguas indígenas e não indígenas, ainda que não seja o foco de seu estudo.

partir das práticas de leitura e tradução. Sendo, portanto, possível aproximar as literaturas em questão neste trabalho a esta perspectiva teórica.

A transculturalidade, longe de sua perspectiva quase estrutural de absorção de procedimentos técnicos constitutivos de textualidades em contato e mais próxima à ideia de transitividade de uma cultura a outra quando em contato, está aqui pensada como forjadora destas obras. A principal justificativa é o fato de que elas são resultantes dos contatos entre culturas indígenas e não indígenas que levam a passagens de uma cultura a outra, como por exemplo, da oralidade ou da música à escrita, ao formato livro, sem hierarquias. E, podemos complementar, procurando não tomá-las como blocos estanques e completamente sem nenhuma relação, a não ser a estabelecida na criação.

Kosmofonia Mbya e Roça Barroca, além do vídeo poema *Nada está fora do lugar* são também trabalhos tradutórios preocupados em trazer à língua portuguesa algo da língua originária, no caso, do guarani. Nos dois livros, a tradução aparece ao lado dos cantos em língua guarani. Josely Vianna Baptista, apesar de conhecer o guarani também se pauta na tradução ao espanhol elaborada por Leon Cadogan e Douglas Diegues conta com a colaboração de dois falantes da língua guarani: Ramon Barboza e Keruchu Para, além de não deixar de utilizar do portunhol para escrever seus textos presentes no livro. Já no vídeopoema, além da tradução de alguns versos ao português, encontram-se passagens, como já foi anotado, em guarani, espanhol e inglês. Assim, a tradução não parece ter apenas o objetivo de propiciar a versão dos cantos desta cultura à língua portuguesa, mas, quer chamar a atenção para o translinguismo, esta convivência das línguas e para certo *continuum* que se estabelece entre estas culturas.

Há que esclarecer que o guarani é uma língua que possui diversas variações e convive com o espanhol no Paraguai mesmo que não seja a língua que detém o maior status: Bartomeu Meliá (2019) diz que: “El guarani es el

español del Paraguay. O sea, es una lengua indígena pero hablada por no indígenas que no quieren ser indígenas.” E, apesar de nunca ser lembrado, o guarani também é uma das línguas faladas no Brasil, ou seja, convive com o português nestas regiões nas quais vivem os guaranis. Além disso, espanhol e português convivem nesta região de fronteira.

Em *Nada está fora do lugar* a temática parece mesmo ser a do *continuum*. O vídeo está feito de sobreposições de imagens, de línguas e de sons, da escrita e da oralidade. Ao mesmo tempo que escuto versos em espanhol podem estar sendo apresentados os mesmos versos escritos na tela em português; ou ao mesmo tempo que são apresentados sons da natureza, são encadeados a eles música instrumental. Há também no conteúdo de certos versos do vídeo a perspectiva de transitividade natural entre elementos: “rios e abismos não demarcam fronteiras, são caminhos, diz um dos versos; “no céu as constelações se movem como águias, onças pintadas, pássaros nômades”, diz outro. Até o título remete à possibilidade de que tudo ali está relacionado: *Nada está fora do lugar*.

Ana Maria Lisboa afirma que em culturas em contato, como as envolvidas nos processos migratórios geram-se experiências transculturais significativas entre estrangeiros e nativos, implicando transformações e reconhecimento do Outro e neste processo “a cultura não pode mais ser vislumbrada dentro de um quadro unificante, homogêneo, delimitado, mas concebida em perspectiva relacional, que melhor dá conta do algo grau de permeabilidade e complexidade interna das culturas contemporâneas” (2019, p. 58). É dentro desta perspectiva que parecem se impor as “textualidades Mbyá-guarani” dentro das obras, ainda que aqui não estejamos falando de contextos migratórios e sim de convivência de culturas. As “textualidades Mbyá-Guarani” em questão expõem culturas em relação: sejam os elementos que configuram as obras, imagens, sons, escrita, seja os conteúdos sobre os quais tematizam, ainda que abriguem tensão, são

abordados por suas interações já que são obras que se situam no trânsito entre línguas, culturas e espaços geográficos distintos.

Tal transitividade não parece ser imposta a estes materiais e sim impostas a partir deles, porque é apresentada como essencial para entendê-los. Um dos exemplos, neste sentido, é o fato de que, o repertório musical dos Mbyá é considerado também em conjunto com o repertório jesuíta. Conforme explica Ludovic Pin no livro *Kosmofonía*:

Efectivamente, si los Mbyá conservaron instrumentos y eventualmente algunas estructuras sonoras de experiencia jesuita, no por ello haya que pensar que interpretan hoy en día el repertorio musical enseñado por los jesuitas. De esta experiencia, los Mbyá conservaron los elementos que han adoptado pero creando formas propias y originales. Así, las construcciones sonoras de los Mbyá iluminan y valorizan los intercambios culturales y es evidente que es esta compleja idea del intercambio sobre la cual hay que investigar hoy. (2021, p. 67).

É do mesmo modo que Josely Vianna Baptista chama a atenção, através de seus poemas na segunda parte de *Roça Barroca*, para o fato de que há que considerar a história da colonização, da violência da colonização para tratar da cultura ameríndia hoje, ou seja, há que considerar a história do contato cultural e suas consequências que afetam o bem estar desta população até o momento atual, para conhecê-la. Um dos poemas paradigmáticos de *Roça Barroca* diz:

NENHUM GESTO
SEM PASSADO
NENHUM ROSTO
SEM O OUTRO
(2011, p. 109).

Mais do que buscar uma totalidade, uma harmonia resultante dos contatos, ou uma essência das culturas em questão, os trabalhos parecem

primar para a consideração de um processo transcultural e translinguístico que aponta para a complexidade de suas constituições, de suas relações e convivências, para a sua transitividade. Tal processo, como se vê, além de pressupor este necessário diálogo com o outro, quer estabelecer a necessária recuperação da história, do passado e assim evitar silenciamentos.

5. TRANSITIVIDADE

Para terminar, neste estudo introdutório das importantes questões que evidenciam as textualidades Mbyá-Guarani nas obras estudadas procurou-se destacar a transitividade como traço organizador e definidor da constituição deles. Mas, entre as camadas que se pode acessar neste jogo transitivo entre não-literatura e literatura, oralidade, música, escrita, entre cultura indígena e não-indígena, entre Brasil e Paraguai e entre línguas distintas, as mais profundas são aquelas menos óbvias, que implicam a convivência e a irrupção de espaços antes inexistentes para estas fundamentais, mas pouco conhecidas “textualidades Mbyá-Guarani”. Provenientes desta região dos confins do país, por vezes, negligenciada, estas obras lançam-se também contra a cultura imunitária brasileira que ignora seus laços com os territórios vizinhos.

É neste sentido que a passagem de Augusto Roa Bastos (2011, p.20-21) utilizada como epígrafe deste texto pode guardar o fim último destas obras. Se a base do verdadeiro diálogo entre os povos está no passado que eles compartilham, nos antigos relatos da terra, nos mitos e mistérios, e no futuro que sonham, é a estes relatos entre sons, palavras e imagens, entre culturas e distintos territórios, que as obras aqui estudadas expõem diálogos, transitividades. Buscam assim, ocupar espaços inexistentes, cessar silêncios e compartilhar o futuro que sonham.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Antonio. Viagens translíngues nas poéticas de Sousândrade, Haroldo de Campos, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista. *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 24/1, p. 187-202 | jan.-abr. 2022.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Nada está fora do lugar*. [Série: Fruto Estranho]. Paraty: Flip, 2017. 1 vídeo (13 min 37 seg). Publicado pelo canal Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_lvc8ikhxsk. Acesso em: 3 set. 2022.

DIEGUES, Douglas. SEQUERA, Guillermo. (Org.) *Kosmofonía Mbyá-Guarani*. Campo Grande: Ed. Dos Autores, 2021. Disponível em: <https://erratica.com.br/kmg/>. Acesso em 23 de agosto de 2022.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de estudos culturais*. Campo Grande, 2009, p. 101 – 111.

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. O encontro entre os cantos mbya guarani e o poeta e tradutor Douglas Diegues: cantemos sempre belas palavras. In: *Anais Eletrônicos do XIV Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455908042.pdf. Acesso em 30 de abril de 2022.

LISBOA, Ana Maria. Translinguismo e transculturalismo em Sergio Kokis. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. ANDRADE, Antonio. (Org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 57-76.

MATOS, Cláudia Neiva de. Textualidades indígenas no Brasil. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FINNEGANS, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música, ou a performance? Trad. Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, Cláudia Neiva de. TRAVASSOS, Elisabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FIOROTTI, Devair & MANDAGARÁ, Pedro. Contemporaneidades ameríndias: diante da voz e da letra. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília: Jan.-Abr. de 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10258>. Acesso em 18 de setembro de 2022.

MELIÀ, Bartomeu. In: *PlanetaM: retrato imaginado*. Youtube, 28 agos, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JyVyoXu4lgE&t=327s>. Acesso em 16 de setembro de 2022.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. ANDRADE, Antonio. (Org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

PIN, Ludovic. Ouvindo la música mbyá por primera vez. In: DIEGUES, Douglas. SEQUERA, Guillermo. (Org.) *Kosmofonía Mbyá-Guarani*. Campo Grande: Ed. Dos Autores, 2021, p. 64-67. Disponível em: <https://erratica.com.br/kmg/>. Acesso em 23 de agosto de 2022.

ROA BASTOS, Augusto. Catecismo da beleza. In: BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 17-21.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

Recebido em 19/09/2022.

Aceito em 17/11/2022.

O PARQUE DAS IRMÃS MAGNÍFICAS OU SOBRE UMA POÉTICA DO DESTRATO

O PARQUE DAS IRMÃS MAGNÍFICAS OR ON A POETICS OF MISTREAT

Amanda Berchez¹

Resumo: Nosso objetivo principal é desenvolver uma leitura decolonial de *O parque das irmãs magníficas* de Camila Sosa Villada a partir das cifras que dão ao conhecimento a periferia dos sujeitos representados e a marginalização de seus corpos. Dessas cifras, focaremos na violência em suas várias modulações – particularmente, contra travestis, ensejando o que é chamado pela autora de “destrato perpétuo”, mas também contra a mulher, a violência policial, médica *etc.* –, a mendicância, o vício, a (não opção senão à) prostituição, o suicídio. Já dentre as esferas em que elas serão averiguadas, enfatizaremos a sociopolítica, a linguística e a estética, não perdendo de vista o regime de indissociabilidade de forma e tema. Quanto a isto, sustentamos a forma rizomática do romance, sua concepção narrativa que quebra com paradigmas estruturais convencionais; quebra essa que reflete em tema o declínio sociopolítico aos processos de hierarquização e outremização pelos quais se urdiu a ficção (ou utopia) da Modernidade. Um basta: sem centro, sem margens.

Palavras-Chave: *O parque das irmãs magníficas*; Camila Sosa Villada; Literatura travesti; Leitura decolonial.

Abstract: Our main aim is developing a decolonial reading of Camila Sosa Villada's *O parque das irmãs magníficas* on the codes that communicate the periphery of represented subjects and the marginalization of their bodies. From these codes, we'll focus on the violence in its various modulations – particularly against transvestites, making room to what the author herself calls “perpetual mistreat”, but also against women, police and medical violence, *etc.* –, mendicancy, addiction, (no an option but to) prostitution, suicide. Among the spheres in which they will be investigated, we'll emphasize sociopolitics, linguistics and aesthetics, not losing sight of the regime of inseparability of form and theme. In this regard, we endorse the rhizomatic form of the novel, its narrative conception that breaks with conventional structural paradigms; this break reflects the sociopolitical decline related to the processes of hierarchization and

¹ Mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2137-8024>. E-mail: amandaberchez@gmail.com.

outremization through which the fiction (or utopia) of Modernity was woven. Enough: no center, no margins.

Keywords: *O parque das irmãs magníficas*; Camila Sosa Villada; Transvestite literature; Decolonial reading.

1. INTRODUÇÃO

As travestis se enforcam, as travestis abrem suas veias. As travestis padecem mais além da morte os olhares dos curiosos, os interrogatórios da polícia, os cochichos dos vizinhos, sobre o sangue ainda morno e cremoso que unta a cama.

— CAMILLA SOSA VILLADA

Encetemos na defesa de que verdades são criações. O que é tido por verdade se consolida mediante relações de poder, coloca e retira o holofote em valores específicos segundo cada cultura (isto é, aquilo que se cultiva) e, por isso mesmo, passa por diferentes regimes de visibilidade ao longo das épocas. Percebamos, neste sentido, que a construção de verdades não é senão incessante e multivetorialmente atravessada, quer pelos tempos, por individualidades, por acontecimentos políticos *etc.* Por muito tempo, eclipsou-se, por exemplo, que “Modernidade” configurou interpretação de cunho triunfalista e inventiva efetivada pelo Ocidente. Isto pois suas instituições, admitindo-se centrais e atuantes num presente universalizado, estearam-se na crença de incivilidade e, portanto, inferioridade de outros povos, suas extensões e formas de proceder por si mesmas *etc.*, para legitimar a imposição, o subjugo, o abuso, a obtenção de proveitos e outras circunstâncias de horror específicas que carregaram muito(s) dos países europeus a um suposto auge.

2. SELEÇÃO NADA NATURAL; OU SOBRE OS CAMINHOS DE SANGUE DA “MODERNIDADE”

A Modernidade fabricou o normal e, por consequência, também o anormal. Ela se ergueu com o exercício de certos grupos de um poder sobre as vidas e os corpos de outros, de cujo fundamento de cesura se seguiu um processo de investimento em tecnologias para a manutenção entre quem podia/devia viver e morrer. Noutras palavras, segundo Foucault (2005), as sociedades se fizeram modernas pela dinâmica do *biopoder* e seu lema “faça viver ou deixe morrer”: isso significa que, para o Estado capitalista burguês poder investir nos estratos hegemônicos da população, foi preciso desinvestir em vidas-corpos social e politicamente não aliados a ideais normativos de/para pertencer à nação, economicamente não integráveis à sua lógica de produtividade. Conjugada a isso, também a organização da existência pelo privado: os homens foram delegados ao trabalho fora; os delinquentes, às prisões; “loucos”, ao manicômio; às mulheres, coube o doméstico. Mas e os desencaixes? Às margens. Um sistema cujo intuito foi afastar os desobedientes dos lugares de distinção e possível representação. Tudo isso em perspectiva, tiramos que: o gozo de plenos direitos e privilégios, a produção de conhecimento e o acesso a saberes, o estatuto de cidadão de uns se deram às custas da invisibilidade, quando não exatamente o cancelamento, enfim, da *marginalidade* (ou, se quisermos, da *marginalização*) de outros.

Ocorre que, mais que moldar a ocupação dos espaços em sociedade, essas esferas (o aparelho e a violência estatais, por exemplo) também conformam horizontes subjetivos e aspectos da subjetividade, como o acesso a si, as possibilidades de fala, o domínio dos desejos e o verdadeiro reconhecimento dos seres enquanto sujeitos. Junto a isso, e também considerando a gestão com vistas à continuidade de certas vidas e, por consequência, de políticas para tornar outras nulas, exterminadas, silenciadas,

entendemos que viver é um ato por completo político. Donde a escrita também o seja.

3. NEGATIVA AOS SILENCIAMENTOS; OU SOBRE OS PERIGOS DO SILÊNCIO

No caso de indivíduos em algum ou vários níveis marginalizados, como travestis, escrever sobre si, poder exercer a autonomia de uma primeira pessoa, tornar seu discurso legível, além de autoafirmação, tudo isso é contranormativo, antiopressivo, rebelião. Pois constitui superação da tradição do silêncio – ou do silenciamento –, é o resgate do que foi foco da repressão, do que se tentou suprimir: existências e sua legitimidade. Já bem disse Anzaldúa, mulher lésbica chicana, ávida confrontante da intransponibilidade de gêneros, raças, culturas, classes etc.: *“The meaning and worth of my writing is measured by how much I put myself on the line and how much nakedness I achieve.”* (1983, p. 172). Atenção para o *eu* ali destacado: se acessar e manifestar o trauma, a ferida, o estrago é empreitada perigosa, diria Moraga, parar antes disso o é ainda mais, diria Anzaldúa: *“I write because I’m scared of writing but I’m more scared of not writing.”* (1983, p. 170). Pois é sobre acessar e ter direito àquilo que se é: *“I write to record what others erase when I speak, to rewrite the stories others have miswritten about me, about you. To discover myself, to preserve myself, to make myself, to achieve self-autonomy.”* (1983, p. 170).

4. A CENA LITERÁRIA COMPARTILHADA ENTRE IRMÃS; OU SOBRE “A FESTA DE SER TRAVESTI”

Camila Sosa Villada: travesti que não abriu mão desse seu lugar de singularização, do relato nas fronteiras da norma, de uma *“organic writing”* nos termos de Anzaldúa. Em consonância, ela declara em entrevista²: “De fato, eu

² Disponível em: [youtube.com/watch?v=gkYNxzsCES8](https://www.youtube.com/watch?v=gkYNxzsCES8); acesso em 24/04/2022.

sempre escrevo para mim mesma”; já sobre suas motivações para escrever *para si e sobre si*, em especial quanto à violência a ela (e a outras em condição similar) desferida por ser travesti e pobre na América Latina, ela assinala a imprescindibilidade da escrita, associando-a à premência e à concomitante dificuldade de narrar o trauma: “Às vezes, eu sinto que gostaria de não [o fazer]. Porque é uma pulsão que amiúde eu preferiria não ter. No entanto, em outras ocasiões, sinto que é a única forma de existir que há no mundo, pelo menos, para mim.” (grifo nosso). Em *O parque das irmãs magníficas*, ela utiliza de seu espaço narrativo e emprega sua voz como narradora para não só trazer a história de si, mas também as daquelas travestis que não o puderam fazer. Em sendo indissociáveis tema e forma, a estruturação que faz desta última é plural, como que e porque reflexa de sua empatia: se intercalam mais cenas, mais atores, mais corpos marcados, mais bocas, mais ouvidos. Ela declara a nós: “A dor de uma era a dor de todas.” (VILLADA, 2021, p. 105). Seu palco não é somente seu, mas isso é parte de sua proposta, a qual acreditamos poder formalizada ser na seguinte equação e devidos termos: elogio à interseccionalidade, à interação com o diverso; necessidade de ampliação na inteligibilidade dos modos de ser e atuar no mundo (a saber, em sociedade e natureza); e conseqüente declínio de imposições normativas e asfixiantes sobre esses modos.

Assim, já é nós possível sustentar a rizomorfia do romance (isto é, sua organização rizomórfica), dentro da concepção deleuziana-guattariana segundo a qual “qualquer ponto [...] pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” (1995, p. 15). Como sugerimos, em Villada, não há uma ordem fixada. Em termos de forma, sua primeira pessoa (e mesmo a ânsia de usá-la, segundo visto, que a autora diz efetivar um “egoísmo”) não arquiteta ou contempla só o relato de si. Tanto o é que ela só se manifesta uma vez introduzido o grupo de travestis do Parque Sarmiento e a ocorrência do amparo (primeiro, por Encarna) ao bebê chamado “O Brilho dos Olhos”: “*Eu vou morta de medo. Caminho atrás delas*

quase correndo”, pois “ah!, é preciso ser travesti e levar um recém-nascido ensanguentado dentro de uma bolsa para saber o que é o medo.” (2021, pp. 20-21, grifo nosso). A isso, contribui a construção sintática siléptica, de modo que a narradora faz questão de reforçar a noção de um “nós”: “*éramos* pessoas amorosas castigadas pelo sistema, a sorrir na fila do supermercado, a dizer sempre obrigada e por favor, o tempo todo. E [...] muitas desculpas, que é o que as pessoas gostam de escutar de putas *como a gente*.” (VILLADA, 2021, p. 29, grifo nosso).

Uma forma rizomática pressupõe o contato com o outro e a admissão de relações múltiplas, por consequência, também o ensejo e a acolhida a novas formas de existência. Estas, Villada maneja em vários níveis. Um exemplo é o gênero. Primeiramente, temos a questão do gênero em termos biológicos, cujas barreiras convencionais (i. e., a binaridade que não foge/exclusivamente reconhece masculino e feminino) a obra rompe com lances como aquele em que Encarna “[...] desnuda seu peito siliconado e aproxima o bebê dele”, numa inclinação que naturalmente lhe surgiu a amamentá-lo dada a impiedosa fome do recém-nascido: “O menino fareja a teta dura e gigante e a abocanha com tranquilidade.” (VILLADA, 2021, pp. 22-23). Ato a que se recusou sua genitora ao abandoná-lo, seu pai tampouco providenciando-lhe abrigo e cuidados.

O outro sentido do rompimento com o gênero é referente ao campo literário. Essa obra pode ser lida, sim, por autobiográfica, testificado em entrevista o esforço de Villada de contar o que aconteceu com ela, a despeito da confissão de não ter conseguido fazê-lo como o gostaria. Isso nos remonta à necessária comunicabilidade do trauma (de recorrer à memória para o narrar), escoltada da insuficiência da linguagem³. Trata-se da *tensão do indizível* perante as atrocidades experienciadas. Vejamos:

³ Para melhor entendimento da sentença, trazemos o testemunho de Robert Antelme sobre sua experiência nos campos nazistas: “E desde os primeiros dias, no entanto, *parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência*

O desprezo com que nos olhavam. A maneira como nos xingavam. As pedradas. As perseguições. O policial que tinha urinado na cara de María, a Muda, de pistola na mão, dizendo que, se ela não dissesse o nome dele, descarregaria todo o tambor na cabeça dela e na de todas as que servíamos de testemunha. Cada uma das porradas que eram somadas às que nos deram nossos pais para nos reverter, para nos trazer de volta ao mundo dos normais, os corretos, os que formam famílias e têm filhos e amam a Deus e cuidam do seu trabalho e tornam o patrão rico e envelhecem ao lado de suas esposas. A fúria contra o silêncio e a cumplicidade de nossas mães com o desprezo sistemático de nossa existência. (VILLADA, 2021, p. 131).

Uma autobiografia esteia-se na ideia de *verdade* (ainda que a vida em jogo seja ficcional, caso de *Jane Eyre*, por exemplo), pretende que os eventos expostos sejam recebidos como *de facto* decorridos. Sendo *também* neste quadro que vislumbramos *O parque das irmãs magníficas*, devemos dizer que a insuficiência supradita (de contar uma vida talhada por traumas), conforme nos parece, foi burlada pela autora por recursos que extrapolam uma abordagem tão somente realista de si e demais histórias. Constituintes do romance como a transformação de María⁴ em pássaro e a de Natalí⁵ em “lobiscate” (não era, com efeito, *lobisomem*), ou até a – talvez metafórica – alusão aos 168 anos de Encarna⁶, nos levam a pensar na convivência do tido “natural” com aquilo que o excede. Tangente ao genérico, é plausível mesmo a referência ao fantástico em seu formato contemporâneo, que “postula a transgressão do código realista ao propor a analogia a uma realidade não só que admite como de que provém o

que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. [...] Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida.” (1957, p. 3 apud SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 70, grifo nosso).

⁴ “María finalmente cedeu, me chamou ao seu lado e ergueu a blusa toda banhada em lágrimas, [...], mostrando as costelas do lado esquerdo, de onde brotavam umas penas minúsculas de cor cinzenta, parecidas às de uma galinha pintada.” (VILLADA, 2019, p. 73)

⁵ “Acontecia que Natalí era a sétima filha homem de sua família e, nas noites de lua cheia, se convertia em lobiscate.” (VILLADA, 2019, p. 88)

⁶ “Tia Encarna tinha cento e setenta e oito anos. Tia Encarna tinha cicatrizes de todo tipo, feitas por ela mesma na cadeia (porque é sempre melhor estar na enfermaria que no coração da violência) e também fruto de brigas de rua, clientes miseráveis e ataques de surpresa. Tinha até uma cicatriz na bochecha esquerda que lhe dava um ar malévolos e misterioso.” (VILLADA, 2019, p. 25)

sobrenatural”, mostrando “a inconsistência dos contornos, cultural e ideologicamente falando, do mundo em que [se] vive” (BERCHEZ, 2020, p. 83). O que conectamos com a fala de um expoente brasileiro do fantástico contemporâneo, Murilo Rubião, sobre seus heróis: “A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos julgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida [...]” (SCHWARTZ, 1981, p. 116). Como em Rubião, a incursão de Villada pelo fantástico parece corroborar formalmente com o propósito de abordar a desumanização de vidas marginalizadas, no caso, as vidas travestis.

Um comentário oportuno: ainda que Villada, na condição de autora e narradora, assim como as personagens-irmãs cuja participação ela inscreve em seu relato, possa ser compreendida na categoria trans (termo guarda-chuva usado mais amplamente para referir àqueles que não se identificaram com o gênero com que nasceram), ela confessa decidir, em entrevista, permanecer sob a égide travesti:

Me chamo de travesti porque é a palavra mais coberta de detalhes que fizeram para nossa história: sêmen, sangue, sujeita, golpes, cuspe, álcool, cocaína, pílulas, saliva, pedras, fome, dinheiro, beleza, assombro, espanto. As denominações “mulheres trans” e “trans”, sobretudo, me parecem que lavam essa sujeira para nos assimilar.

5. COMUNICAÇÃO DE UMA LEITURA TAMBÉM RIZOMÁTICA

Feitas essas considerações incipientes, nosso próximo passo é desenvolver uma leitura de *O parque das irmãs magníficas* a partir das cifras que comunicam a *periferia* des sujeites e a *marginalização* de seus corpos. São precisamente as duas últimas chaves, mormente em termos de gênero (pois consiste em uma obra de uma autora travesti cuja protagonista homônima é travesti) e geografia (pois a autora é argentina e a narrativa é localizada em Córdoba), que nos fazem adentrar a área dos estudos decoloniais, de cujos métodos nos valem para investigar o romance. A concepção que orienta este

projeto é a mesma expressa por Laclau e Mouffe, isto é, de que existem formas de ser coagentes e coagidas, numa lógica segundo a qual “*the presence of the ‘Other’ prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution.*” (2001, p. 125). Dessas cifras, destacaremos a violência em suas várias modulações – sobretudo, contra travestis, ensejando o que Villada (2021, p. 102) chama de “destrato perpétuo”, mas também contra a mulher, a violência policial, médica *etc.* –, a mendicidade, o vício, a (não opção senão à) prostituição, o suicídio. Já dentre as esferas em que elas serão averiguadas, enfatizaremos a sociopolítica, a linguística e a estética, as pensando no regime de indissociabilidade de forma e tema.

Vale também dizer que nossa empreitada de ler decolonialmente esteia-se no juízo de que a constituição do sistema-mundo⁷ (termo remetente à abordagem desenvolvida por Wallerstein [2011, p. 662] e definido como sistema social com limites, estruturas, grupos, regras de legitimação e coerência) tal como o (re)conhecemos hoje, dada a partir do século XVI, e suas relações de poder fixadas mediante exploração, dominação e conflito teve e tem três principais pilares: a raça, o gênero e o trabalho⁸. A permanência dessas relações na contemporaneidade significa que, embora o colonialismo tenha se desenrolado com os processos de independência, “[a]s zonas periféricas mantêm-se numa situação colonial”, cuja referência é europeia/euro-norte-americana/ moderna/capitalista/colonial/patriarcal (GROSGOUEL, 2008, p. 126; 113). Este fenômeno foi formalizado neste campo como *Colonialidade do poder*, com controle, para além do âmbito econômico e da autoridade, também sobre o conhecimento e a subjetividade, nisto abarcados justamente os níveis de gênero e da sexualidade. Para Ballestrin (2013, p. 102), citando Grosfoguel

⁷ Articulador dos “lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do Terceiro Mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais” (GROSGOUEL, 2008, p. 126).

⁸ “A raça tem sido um parâmetro de diferenciação constante, assim como a riqueza, a classe e o gênero, todos relacionados ao poder e à necessidade de controle.” (MORRISON, 2019, pp. 13-14)

(2008, p. 113), “às Américas chegou o homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista europeu’ e, com ele, a reprodução dos padrões hierárquicos globais já existentes”. cremos ser procedente dizer que as cifras que objetivamos examinar, senão consequências exatas dessa reprodução, dialogam diretamente com tais valores para cá transladados. Inclusive, entendemos o “destrato” denunciado por Villada numa lógica semelhante à aventada por Kilomba (2019), isto é, como efeito da projeção dos sujeitos portadores-reprodutores dos “valores hierárquicos” supracitados sobre o *outro* por eles criado porque deles destoante, com o qual eles não querem dialogar, quem eles não querem ser, tampouco parecer. Tanto mais marginalizado quanto mais opressões somar, esse *outro* é sentido enquanto ameaça, é “o perigo, o violento, o excitante, e também o sujo, mas desejável” (KILOMBA, 2019, p. 37).

6. A EXISTÊNCIA DE SANGUE DAS SUBJETIVIDADES MARGINALIZADAS

A existência integral das travestis, relata a autora (2021, p. 222), “era um delito”. Tal concepção, associada ao complexo de relações que asseguram a *Colonialidade do ser* (isto é, relações em que o *outro* é inferiorizado, principalmente em sendo levadas em conta sua orientação sexual, sua identidade e sua expressão de gênero), vimos que Villada burla com seu protagonismo: autora travesti, voz travesti sobre heroína(s) travesti(s). Na obra, notamos tais relações ganhando forma a partir de categorias como tempo, subjetividade e espaço. Quanto à primeira, observamos pelo exemplo de Encarna e a menção aos seus 168 anos a indicação de que o tempo na vida travesti decorre aceleradamente: “um ano nosso equivale a sete anos humanos” (VILLADA, 2021, p. 89), informa a narradora. O que nos ajuda a entender a celeridade de muitas histórias trazidas à cena, que reporta à dimensão do *trabalho*, ponto que soma forças ao de gênero, e, juntos, envolvem a

Colonialidade do poder. São os corpos infratores do cis-heteropatriarcado os *condenados* ao esgotamento [também] pelo trabalho, posto que “mantidos abaixo das dinâmicas usuais de acumulação e exploração” a quem cabe apenas “aspirar ascender na estrutura de poder pelos modos de assimilação que nunca são inteiramente exitosos” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 51), para a sustentação do regimento colonial. O que se agrava no caso dos seres, como as irmãs do Sarmiento, para os quais a prostituição parece a única opção de trabalho com vistas à sobrevivência – e, não, ao viver em dignidade – possível. A este entendimento, apontam as constatações da narradora de seu “envelhecimento precoce” e do fato de que “[...] acabava muito cansada depois do trabalho. Sentia que estava gastando o corpo numa velocidade tremenda.” (VILLADA, 2021, p. 89).

A precariedade da existência, também em termos de condições de trabalho (isto é, em função amiúde deste mesmo), tinha por tangentes, como lemos da travestilidade nessa obra, a dependência química e o suicídio, afóra a vizinhança com a mendicância (em suas várias modulações). Escapes para a exaustão que comentávamos dos corpos condenados – em questão, os das travestis e “preço miserável” colocado sobre eles (VILLADA, 2021, p. 102) –, a narradora, como suas irmãs, encontrava nos vícios: “Estávamos acostumadas ao [...] uísque barato, à genebra, ao rum, ao anis, todos misturados com clonazepam ou cocaína, ou com refrigerante, se não havia outra coisa.” (VILLADA, 2021, p. 90). O peso dos fardos carregados, muitas vezes, não pôde ser atenuado mediante esses artifícios para subsistência. É onde entra o suicídio, que prismamos em juízo semelhante ao “testemunho integral” a que se referiram Primo Levi em *I sommersi e i salvati* e Jorge Semprún em *La escritura o la vida*, ambos sobreviventes ao *Lager*; a saber, aquele que provou da barbárie em sua completude e não mais pôde dela emergir. Levi, inclusive, não aguentou a culpa de ter ficado (de ter sido um “testemunho parcial”, já que conseguiu escapar dos abismos de horror enquanto muitos não o fizeram) e, em abril de

1967, cometeu suicídio. Nosso ponto é o de que experiências desumanizantes podem catalisar o caminho ao inorgânico, à descontinuação da vida. Não à toa a narradora revela o “desejo de morrer” com que se entende desde “muito criança”, mas também o suicídio de Sandra, “consequência da mais pura tristeza” (VILLADA, 2021, p. 79 e 170); inclusive, as irmãs eram sentidas por ela – e atenção novamente à silepse integradora – como “aquelas que éramos mais próximas do suicídio”.

A marginalidade, no romance, faz aproximar as irmãs travestis e uma mendiga de nome Silvia. Este parêntesis se presta apenas como registro sobre os nada novos costumes da contemporaneidade, posto, por exemplo, que, em determinado momento da história, as únicas a se compadecer e tomar providências quanto ao estado crítico de saúde em que se encontrava a indigente foram aquelas para as quais a sociedade deu e dá as costas. Não fosse por Sandra, a que suicidou, ela teria perdido sua vida nas ruas mesmo, sem qualquer assistência. Também é preciso destacar que essa mesma personagem, Silvia, ainda que em situação de miséria, mal tendo para suprir a si, não deixou de se importar com os animais abandonados, conforme seu rogo: “[...] pediu por suas cachorras, disse às enfermeiras que nos avisassem. Que guardássemos aquele lugar para elas. Que instalássemos uma cama quente e deixássemos água e comida todos os dias para elas.” (VILLADA, 2021, p. 98). Isso, em arranjo com outros argumentos expostos, nos leva a crer que a *humanidade* tem estado vinda, emanado daqueles para os quais ela menos se manifestou, este tópico sendo validado pela educação (não pautada pela violência e, portanto, de essência decolonial) que Encarna dá para O Brilho no intuito de que ele não absorva e padeça demonstrações homofóbicas sobre seu núcleo familiar não tradicional. Nas palavras de Encarna: “Quero que ele aprenda a devolver flores mesmo que receba merda” (VILLADA, 2021, p. 161). A promessa para seu Éden é de receber “toda a bondade que este mundo mesquinho lhes negou” (VILLADA, 2021, p. 162). Não nos esqueçamos de que, analogamente às irmãs,

Brilho também foi enjeitado, ele é produto de e estorvo para uma sociedade marcada por aprisionamentos normativos e binários. E talvez isso até nos ajude na inteligibilidade do porquê da escolha de uma personagem do gênero masculino: ele é ressignificação, respiro poético para nós que o lemos, alívio para as vidas manchadas de sangue que lemos; em paráfrase a Encarna, é “a flor que *nasce* da merda”. De tão hereticamente aperfeiçoada, sucumbiu à hostilidade do *cistema*. De qualquer modo, a lição ensinada por Brilho, pelas irmãs, por Villada é a de que, mesmo no enjeitamento, na marginalização, e apesar disso, continua havendo vida, possibilidade; há dor, mas há festa também. Dura resiliência.

No respeitante às duas últimas categorias inventariadas (as quais: subjetividade e espaço), dizemos que podemos tomá-las em conjunto pela fórmula expressa na obra: não se permite que as travestis existam em plenitude como são [e] onde estão: “Partir de todos os lugares. Isso é ser travesti.” (VILLADA, 2021, p. 138). Ou sofrem de uma política de nebulosidade, ou sobre elas é jorrada uma luz cegante, sendo elencadas como aberrações⁹ num palco cujo público se serve de seus supostos desvios para reforçar a própria imagem de benignidade, mantendo para com elas relações ora de desejo, luxúria, libido (pulsão de vida), ora de ódio, anseio por sua destruição, extermínio (pulsão de morte). De qualquer modo, negavam-lhes o *ser-aí-no-mundo* (como o *Dasein* heideggeriano), desconsiderados espaços específicos e à margem em que refugiam seu desterro, como o casarão rosado, a funcionar como sua terra natal, um dos poucos lugares onde estão seguras:

María, a Muda, estava proibida em todos os lugares. Não a deixavam entrar nem nos bares, nem em restaurantes, nem nas igrejas, nem nos imundos escritórios do poder público. Quando ia ao supermercado, pediam que se retirasse; se ia à quitanda, a expulsavam com escárnio. (VILLADA, 2021, p. 134).

⁹ “Desejar homens que me rechaçavam por ser como era. Não poder admitir que me prostituía porque ser puta travesti era a pior aberração concebível.” (VILLADA, 2019, p. 109)

É significativa, nesta linha de raciocínio, a passagem de despedida à travesti Angie, que a narradora aproveita para revelar a fala de um policial outrora a ela, relativa à ambiência hospitalar, numa retórica que trabalha a ameaça, a tensão da morte: “‘É o único lugar a que vocês pertencem’, me disse uma vez um policial que quis me levar presa. ‘Vocês vão acabar lá’, falou, apontando o Rawson, o hotel de nosso desamparo.” (VILLADA, 2021, p. 130, grifo nosso). Já que tratávamos da marginalidade, complementemos dizendo que a vemos se cumprir nas vidas travestis do romance também no concernente a atendimentos médicos, mesmo em constituindo elas um dos grupos que mais deles precisava, dadas as calamidades a que estavam sujeitas: “os médicos sempre tratavam mal as travestis, faziam com que se sentissem culpadas por todos os males que as afligiam.” (VILLADA, 2021, pp. 68-69). Ilustremos isto com a personagem de Patricia, que respondia por “A Manca, A Noia ou O Louco”, mas “nunca foi levada a um oculista, [nem] atendida por causa de sua coxeira,” (VILLADA, 2021, p. 142). Donde percebamos, pela e a despeito da trágica associação de pertencimento das travestis a um meio que é, por essência, o do patológico, as incongruências delegadas aos contornos de sua existência, conforme falávamos. Não deixemos de ressaltar o sentido que esse meio adquiriu para as travestis: “espécie de hotel emergencial para nós todas, *antessala de nossa morte*” (VILLADA, 2021, p. 130, grifo nosso).

E, em consistindo a Colonialidade do ser no estabelecimento de uma realidade que inferioriza pelo modo de existir, podemos dizer, então, que isto enxergamos na revelação da narradora de que as irmãs do Parque Sarmiento eram apreendidas como “baratas”. Por esta escolha, anuncia-se o julgamento comum tido sobre as travestis e a forma como elas ocupam os lugares em sociedade. A entrada do verbete “barata” na caixa de dicionário¹⁰ do Google,

¹⁰ Disponível em: bit.ly/3MZqi0Q; acesso em 10/5/2022.

com definições de Oxford, atesta o vínculo (inclusive, estético) feito com um mórbido imaginário de contaminação, pragas, do que deve ser exterminado. Por falar em estética, a *imagem* é estipulada por Morrison (2019, p. 35), juntamente à linguagem e à experiência, como fonte para acesso ao outro, com potencial de transformar e acometer o conhecimento e os afetos. Levando isso em conta, parece-nos válido estender ao contexto travesti a análise de Kilomba (2019) sobre as *fantasias coloniais* que impactam a presença des sujeitos nos espaços. A transgressão das travestis à cisnormatividade, que arquetipou o padrão de beleza branco e com traços europeus¹¹, as coloca em condição ambígua, que inclui formas de controle: trata-se de um *estrangeirismo seduzente*, um *entreterras* que as torna foco de olhares curiosos e questionamentos invasivos¹², que as dispõe como alvos marginais dos quais se pode extrair o prazer, passíveis de serem, portanto, genuinamente infringidos. A lógica é a do outro “com quem não quero me associar, mas que eu quero que, às margens mesmo e sem que delas ele saia, me satisfaça”:

Os homens solitários olham para mim, os casais cochicham. Fazem isso com descaramento, não se importam que eu os perceba me escrutinando como se fosse uma oferta na vitrine. Não há reparos para sua indiscrição, mas há, sim, para a minha indiscrição no vestir. Não podem olhar outra coisa. É isso que conseguimos, as travestis: atrair todos os olhares do mundo. Ninguém resiste ao feitiço de um homem vestido de mulher, esses maricas que ousam ir tão longe, esses degenerados que capturam as atenções. (VILLADA, 2021, p. 148).

Observamos o reforço da marginalidade com a invalidação desses sujeitos e seus corpos mediante o uso (não) consciente da língua, estando um

¹¹ Não à toa se tenta, mesmo no romance, neste modelo (sobretudo, do que deve ser uma mulher, do que se espera que seja uma mulher – nos termos da narradora, “a supremacia da [...] vagina”) encaixar: “A luta pela beleza nos deixara todas no puro osso, mas sabíamos que, se nos descuidássemos, não sobreviveríamos ali no Parque. Todo dia era preciso tapar a barba, depilar o bigode com cera, passar horas alisando o cabelo com o ferro de passar roupa, caminhar sobre aqueles sapatos impossíveis [...]” (VILLADA, 2019, p. 140).

¹² Lembramos do excerto das travestis com O Brilho: “É uma imagem perturbadora para as pessoas na rua.” (VILLADA, 2019, p. 99).

exemplo disso na passagem em que, além da própria agressão verbal à personagem de Tia Encarna, a ela o vizinho se refere no masculino: “Degenerado! Ladrão de crianças!” (VILLADA, 2021, p. 132). Mas também quando Encarna e as irmãs, mesmo dentro de casa, lugar que em tese se associa a abrigo e deveria significar proteção, ouvem pelas paredes: “Aidéticos! Arrombados!” (VILLADA, 2021, p. 132). Ponto em que novamente é confirmado – ou, pelo menos, se tentou determinar – o não pertencimento dessas personagens. Isto pois: “[...] a língua [...] tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. (KILOMBA, 2019, p. 14). Em paráfrase a esta última autora, a língua, no caso desses empregos vistos no romance, serve para a comunicação da anormalidade, da defesa de que não são aqueles sujeitos-corpos a representar a verdadeira condição humana. “No dia seguinte, picharam de vermelho em nossa parede a palavra VEADOS, do tamanho de uma calamidade. [...] o que significava que o bairro todo estava contra nós.” (VILLADA, 2019, p. 132). O que nos reporta à tendência dos humanos de que falava Morrison a “separar aqueles que não pertencem ao nosso clã e julgá-los como inimigos, como vulneráveis e deficientes que necessitam ser controlados” (2019, p. 13).

Esta linha linguística de argumento nos fazer lembrar de Butler (2015) quando ela sustenta que o sujeito não é produto necessariamente objetivo daquilo que conformou as condições inaugurais de seu *estar-aí* no mundo, embora há como isso ser desprezado. A norma afeta sua reflexividade e também é afetada por tal sujeito ao passo que a modifica e afirma seu próprio campo de existência por seu incessante ato de (re)criar. Sujeito, aqui, transita entre efeito da injunção e autoria de si, dimensões essas que não se distinguem e, sim, acontecem dialeticamente em conjunto. É uma luta contínua (nem completamente determinada, nem a cabo livre) contra o que não se pôde escolher, mas também contra o que, de um modo ou outro, se é impedido de ser.

Articulando com o romance, percebemos que, apesar da [orientação à] outremização travesti (uma vez estabelecido que os corpos delas poderiam ser, sem qualquer preço de consciência, invadidos sem consentimento¹³, maltratados¹⁴, violados¹⁵ *etc.* e, às últimas consequências, impunemente mortos¹⁶), apesar da tentativa de mutar as irmãs da obra e outras tantas factuais, a linguagem de Camila (e, aqui, falamos tanto da narradora-protagonista quanto da autora), extensão da *resistência* que o seu ser no mundo e(m) seu corpo representa(m), não é passível de ser enclausurada, tampouco seu discurso¹⁷, fechado, limitado.

A linguagem é minha. É meu direito, uma parte dela me pertence. Veio a mim, eu não a procurei; portanto, é minha. Minha mãe a herdou, meu pai a desperdiçou. Vou destruí-la, adoecê-la, confundí-la, perturbá-la, vou despedaçá-la e fazê-la renascer tantas vezes quantas forem necessárias, um renascimento a cada coisa bem feita neste mundo. (VILLADA, 2021, p. 147).

¹³ Recordamos do episódio em que Camila foi intoxicada por dois clientes, teve uma garrafa nela enfiada, e ainda toda a cena foi gravada e lançada às redes: “Em seguida vejo a mim mesma na tela, com uma garrafa de cerveja saindo da minha raba e a cara de um deles apoiada na minha anca. Lindo retrato para enviar como cartão de Natal. [...] Não consigo ouvir o que dizem. Estou fraca demais.” (VILLADA, 2019, p. 153).

¹⁴ De exemplo, as balas que atravessaram o joelho de Tia Encarna e nele deixaram duas grandes cicatrizes: “[...] assim como entraram, saíram, e nos dias de chuva era frequente vê-la mancar até a cozinha atrás de um copo d’água para tomar analgésico, porque a dor lhe dava tremedeiras.” (VILLADA, 2019, p. 26).

¹⁵ Não pudemos senão nos lembrar do fatídico episódio em que Camila se viu forçada a relações por ameaça policial de revelação de seu aparecimento público na condição de travesti: “Fiz sexo com eles por terror do castigo do meu pai. Preferi perder a virgindade, se é que se supõe nisso uma perda, a enfrentar a raiva paterna de saber que seu filho saía para rebolar vestido de mulher.” (VILLADA, 2019, p. 61).

¹⁶ “Numa noite, encontramos uma companheira morta, enrolada num saco de lixo preto [...]. [...] jogamo-nos na vala, ficamos imóveis como cadáveres e ali somos surpreendidas pelo mau cheiro e pelas moscas. Tia Encarna arranca o saco preto com as unhas e topa com o rosto desfigurado de sua amiga, já invadido por uma população de larvas que a devoram.” (VILLADA, 2019, p. 94)

¹⁷ A aceção de discurso pretendida assemelha-se à de Pinto e Mignolo (2015, p. 383) por transcender “[...] a simples ideia de pronunciamento oral ou escrito para referir-se a todo um conjunto de percepções de si e do mundo que as diferentes comunidades de sujeitos elaboram interativamente”.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Modernidade devida à Colonialidade ensejou a Marginalidade. Arrematamos a favor da assunção de caminhos decoloniais em vários e interligados sentidos: epistêmico, teórico, cultural, econômico, sociopolítico *etc.*, como pudemos ver a partir da análise de *O parque das irmãs magníficas*, mas sempre prático-pragmático, mesmo porque, dentro do pensamento deleuziano, um conceito interessa, com efeito, tanto quanto conseguir se provar ferramenta. Trata-se do comprometimento para com o outro e da validação de sua subjetividade tal como ela, em sua liberdade, se apresentar, movimentos esses que acabam nos impulsionando à revisão e, por consequência, ao descentramento (é o *deseurocentrar* metafórico) da heteronormatividade, à disrupção estrutural das linearidades pivotantes, à aceitação e ao redesenho das possibilidades de existência. Tirando a referência do centro, não haverá periferia, não haverá margem.

Só pode haver giro decolonial, sabemos, quando e se questionado o poder. Villada, com sua *escrevivência* (conceito de Conceição Evaristo para o entrelaçamento de língua, experiência, vida e autoria) é produtora de conhecimento, nos (re)submete ao processo de letramento para existir, reexistir, *resistir*. Com o próprio nome em jogo, ela dá a conhecer a “festa que é ser travesti”, que narra e da qual não é senão uma de suas personagens. Ela nos põe sempre a par e desvela lugares (e suas perspectivas) de marginalidade a partir dos quais se deu sua existência e a de suas irmãs, a partir dos quais se construiu sua fala de si e sobre elas. Com isso, ela também vence a *Colonialidade do saber*; em suas palavras, ela trouxe o que ficou, por muito tempo, turvo e flutuante para outra forma: a forma da arte. É polivalência, é semente, é efeito: de onde esperavam um enterro, ela fez uma árvore de mais galhos, com ainda mais frutos e, assim, mais sementes. Rede de iluminação mútua. Pois não olvidemos que designações e operações retórico-discursivas são também éticas.

Em Villada, não obstante, os valores daqueles lotados às margens fazem por reaver sua força. Ela entende e transmite a urgência de novos arranjos, noutras palavras, de uma nova epistemologia. Seu projeto vai além do biográfico porque não se restringe a si, vai além do realismo pelo sobrenatural. Das investidas visando à submissão, o saldo é uma subversão, repleta de reivindicações, o que também concorre para reforçar a identidade de uma classe, a *sua* classe. Sua escrita é política porque recupera e transmite histórias-objeto de silenciamento. Ela pode ser lida pela lente do decolonial porque nos ensina a (co)existir em interação respeitosa, em fala, mas também (e sobretudo) em escuta, no relativo tanto àquelas cujas posturas devem ser superadas (quem marginaliza) quanto àqueles feridos, outremizados, portadores de traumas, cuja existência-resistência em negativo serviu para tornar positivo o *estar-aí* hegemônico de alguém. A voz combativa de Villada convoca outras vozes (inclusive, as nossas, na condição de leitores ativos, a fim de que avancemos em seu legado, sua luta contra a inferiorização, a opressão, a violência, e concretizemos tão necessárias mudanças sociais), sempre garantindo que todos os nomes venham à baila, e cria um corpo coletivo, cuja envergadura plural acolhe e, não, marginaliza. Rizoma.

“Estamos cansadas da morte.”

— CAMILLA SOSA VILLADA

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, pp. 89-117, 2013. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069. Acessado em 5/3/2022.

BERCHEZ, Amanda. *Murilo Rubião, leitor*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2020.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Autêntica, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia (I)*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (II)*. Volume 3, 2ª edição. São Paulo: editora 34, 2012.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2008.

FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, pp. 115-147, 2008. Disponível em: journals.openedition.org/rccs/697. Acessado em: 8/3/2022.

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

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony & socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Verso, 2001.

MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (Ed.). *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. New York: Kitchen Table (Women of Color Press), 1983.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Companhia das letras, 2019.

PINTO, Júlio Roberto de Souza; MIGNOLO, Walter. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. *Civitas*, v. 15, pp. 381-402, 2015. Disponível em: doi.org/10.15448/1984-7289.2015.3.20580. Acessado em: 7/4/2022.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A poética do urobora*. São Paulo: Ática, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, pp. 65-82, 2008. Disponível em: doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005. Acesso em: 1/5/2022.

VILLADA, Camila Sosa. *O Parque das Irmãs Magníficas*. Tusquets, 2021.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System I*. University of California Press, 2011.

Recebido em 09/06/2022.

Aceito em 11/10/2022.

A LÍNGUA DOS ANJOS CAÍDOS NÃO SE OUVE NO BRASIL: UMA LEITURA DECOLONIAL DO CONTO “O MOLEQUE”, DE LIMA BARRETO

NOBODY LISTENS TO THE LANGUAGE OF FALLEN ANGELS IN BRAZIL: A DECOLONIAL READING OF THE SHORT STORY “O MOLEQUE”, BY LIMA BARRETO

Gabriel Chagas¹

Resumo: Este artigo argumenta que o conto “O moleque”, de Lima Barreto (1881 – 1922), representa um projeto nacional brasileiro de criminalizar cidadãos pobres e, sobretudo, negros periféricos. A análise enfoca as estratégias do protagonista Zeca para elaborar uma linguagem própria, bem como a simbologia da fantasia de diabo, que o personagem veste como uma reação anticolonial. O objetivo do trabalho é desconstruir leituras que, tradicionalmente, inferiorizam o sujeito negro a uma posição de vítima inerte. Nesse sentido, a sustentação teórica almeja causar uma “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008) e, por isso, parte de autores da tradição pós-colonial e decolonial, como Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Angela Davis, Achille Mbembe e Grada Kilomba, além de Lélia Gonzalez, Silvio Almeida e Sueli Carneiro no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Lima Barreto; Decolonialidade; Modernidade.

Abstract: This paper argues that the short story “O moleque”, by Lima Barreto (1881 – 1922), represents the Brazilian national project of criminalizing poor citizens and, above all, peripheral black people. The reading focuses on the strategies of the protagonist Zeca to elaborate his own language, as well as the symbolism of the devil costume used as a decolonial reaction. This work attempts to deconstruct readings that limit the black subject to a position of inert victim. In this sense, the theoretical background intends to cause an “epistemic disobedience” (MIGNOLO, 2008). Hence, it is based on authors of the post-colonial and decolonial tradition, such as Frantz

¹ Mestre em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutorando em em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutorando em Literary, Cultural and Linguistic Studies na University of Miami - Estados Unidos. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1681-8347>. E-mail: gabriel.chagas19@gmail.com

Fanon, Gayatri Spivak, Angela Davis, Achille Mbembe, and Grada Kilomba, as well as Lélia Gonzalez, Silvio Almeida, and Sueli Carneiro in the Brazilian context.

Keywords: Brazilian Literature; Lima Barreto; Decoloniality; Modernity.

*Alexandre no presídio, eu pensando em suicídio
Aos oito anos, moça
De onde cê tirava força?*

(...)

*Em tudo eu via a voz de minha mãe
Em tudo eu via nós
A sós nesse mundo incerto*

Peço um anjo que me acompanhe

— Mãe, Emicida

1. INTRODUÇÃO

Pensando as relações do capitalismo industrial durante o século XIX, a teoria marxista refletiu sobre uma noção fundamental para compreender seu tempo histórico: a criminalização da pobreza. Ainda hoje, talvez seja essa uma das mais urgentes questões para compreender as profundas desigualdades e violências presentes nos no Brasil. O historiador Sidney Chalhoub, por exemplo, em seus estudos sobre a demolição de cortiços no Rio de Janeiro, chama atenção para o fato de que tais políticas embaralhavam, propositalmente, as noções de “classes pobres” e “classes perigosas”, conceito utilizado pela primeira vez no começo dos 1800 e importado para o Brasil na virada do século XIX para o XX.

[...] os pobres carregam vícios, os vícios produzem os malfeitores, os malfeitores são perigosos à sociedade; juntando os extremos da cadeia, temos a noção de que os pobres são, por definição, perigosos. [...] Assim é que a noção de que a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor em potencial teve enormes consequências para a história subsequente do nosso país. (CHALHOUB, 2017, p. 26).

Com isso em mente, pretendo neste artigo explorar o tema da criminalização da pobreza e, de forma mais específica, do corpo negro no

contexto da Primeira República no Brasil (1889 – 1930). Para tanto, parto do conto “O moleque”, publicado na obra *Histórias e Sonhos* em 1920 pelo escritor negro carioca Lima Barreto (1881 – 1922). Trata-se, como se sabe, de um contexto de recente abolição da escravatura, cujo desdobramento foi um projeto de segregação da população negra.

O enredo do conto é simples. Zeca, uma criança negra nos subúrbios de Inhaúma, vive em um barracão com sua mãe, D. Felismina. Certo dia, ao receber de presente uma fantasia de diabo, o menino decide vesti-la para assustar os garotos que o ofendiam com xingamentos racistas. Sua mãe, no entanto, ao vê-lo com a roupa carnavalesca em casa, repreende Zeca, assumindo que ele havia roubado o traje, o que deixa o menino assustado e sem reação ao final da história.

Essa trama nos serve para pensar que, assim como a ideologia burguesa dos séculos XVIII e XIX associou o homem branco ao trabalho e à sustentação da família, o homem negro, destituído da posição de “trabalhador honesto” e enquadrado como “classe perigosa”, não poderia ter para si um lar que se pretende burguês. Por esse motivo, o homem negro é posto em um papel social ambíguo, pois, se de um lado tem os privilégios de uma sociedade patriarcal, feita por homens para homens, precisa também conviver com os dispositivos racistas presentes em sociedades de base colonial. Logo, como bem define a filósofa Sueli Carneiro, “a recuperação da condição de provedor familiar é, para o homem negro, historicamente também fenômeno recente” (CARNEIRO, 2020, p. 50).

Em consequência disso, se o homem branco foi construído pelo discurso ocidental como provedor, ao homem negro restou o espaço de criminoso, aproveitador e “malandro”. Forma-se, então, uma série de dicotomias até hoje vigentes no senso comum, como preguiça x disposição, honestidade x corrupção e inocência x culpa.

É o que se vê no conto “O moleque”, uma vez que a mãe do menino o acusa de um crime que não havia cometido. Em lugar do afeto de uma casa, portanto, encontra-se o trauma. Nesse movimento elaborado na escrita de Lima Barreto, pretendo pensar a casa de Zeca como uma metonímia do Brasil, um país que, no tempo do autor e ainda hoje, sistematicamente expulsa os corpos negros de seu projeto de nação. Em consequência disso, observaremos também quais são as potenciais formas de reação contra esse enquadramento e como surgem no texto de Lima Barreto, sempre à luz de um horizonte teórico decolonial.

2. SOBREVIVER À GUERRA: TRAUMA, MATERNIDADE E SUICÍDIO

Como não houve no Brasil um código legal assumidamente racista como no caso dos códigos negros norte-americanos ou o *apartheid* sul-africano, o senso comum perpetua a falsa ideia de que o racismo brasileiro é mais leve — como se racismo e leveza não fossem, por si só, ideias paradoxais. Nessa perspectiva, o sociólogo Jessé Souza, no livro *A elite do atraso*, ressalta a importância de entendermos a escravidão como força criadora dos abismos brasileiros e das hierarquias que nos formam até hoje. Para o teórico, esse histórico fez com que ocorresse no Brasil uma naturalização das relações de poder.

Nós nunca refletimos acerca dessas hierarquias, assim como não refletimos sobre o ato de respirar. É isto que as faz tão poderosas: elas se tornam naturalizadas. Esquecemos que tudo que foi criado por seres humanos também pode ser refeito por nós.

Como não percebemos essas hierarquias, elas mandam em nós todos de modo absoluto e silencioso. (SOUZA, 2019, p. 23).

Essa é a percepção do intelectual Silvio Almeida ao frisar que não se pode limitar a discussão sobre o racismo a um critério moral, pois ele se inscreve como prática, linguagem e estrutura no Brasil. Afirma, nessa discussão, que

nosso país “não experimentou desenvolvimento ao longo de sua história, mas somente crescimento econômico. A industrialização não resultou em distribuição de renda e bem-estar para a população” (ALMEIDA, 2019, p. 192). Sob esse prisma, naturalizou-se o racismo estrutural brasileiro, presente no tempo de Lima Barreto, mas até hoje perceptível no genocídio da juventude periférica, na violência policial e no encarceramento em massa.

Em sua interpretação do conto “O moleque”, a biógrafa Lilia Moritz Schwarcz afirma que “é fácil notar a sombra de um Lima menino” (SCHWARCZ, 2017, p. 60). De fato, ao contrastarmos Zeca com o pequeno Afonso Henriques de Lima Barreto, é incontornável uma trágica convergência que muito nos interessa: a acusação de roubo que aponta para uma certa criminalização da negritude masculina ou, em termos em voga na época, a perseguição das “classes perigosas”. É o que podemos ler na passagem de seu diário íntimo.

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas coisas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante. (BARRETO, s/d, p. 59).

A angústia do próprio Lima Barreto e sua “mania de suicídio” confessada no diário muito se aproximam ao choque de Zeca ao ser acusado pela própria mãe. No enredo de “O moleque”, constrói-se, então, uma subversão do discurso materno, cuja formação dentro do princípio do lar burguês branco vitoriano foi associada ao zelo e à proteção ao longo do século XIX. Não quero com isso insinuar que a mãe de Zeca foi negligente ou cruel. Com efeito, são evidentes a preocupação, o amor e o cuidado de d. Felismina ao se afirmar, por exemplo, que o menino andava com uma “carapinha sempre aparada pelos cuidados da mãe, e também com as roupas sempre limpas, graças também aos cuidados dela” (BARRETO, 2010a, p. 146).

Todavia, a reação abrupta da mulher aponta para a impossibilidade de acolher o menino, que se vê desamparado, assim como esteve o próprio ficcionista, razão pela qual leio nesse barracão uma metonímia do Brasil. Animado com o presente que recebera, Zeca volta para casa e é violentamente atingido pelo golpe moral da acusação de crime quando ia “pelo barracão adentro” (BARRETO, 2010a, p. 150). Ainda que haja casa, não há, portanto, lar.

Nessa perspectiva, conforme ressalta a teórica norte-americana Angela Davis ao investigar as consequências do sistema escravocrata nas Américas, a casa para a população negra no pós-abolição é “o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos” (DAVIS, 2016, p. 29). Em última instância, então, a perda da possibilidade do abrigo é um trauma que aprofunda o regime discursivo do Ocidente cujas estratégias destituem a negritude de sua humanidade.

No conto, surge essa mesma questão, a qual aponta para “um tema central ao período pós-abolição: a ‘felicidade’ que sentia ‘a gente de cor’ de ter, afinal, uma propriedade” (SCHWARCZ, 2017, p. 379). Não à toa, o narrador de “O moleque” dedica parte considerável do conto ao espaço do “barracão” e sua descrição. Lima Barreto estava ciente de que era preciso frisar a importância da casa na vida daqueles sujeitos.

Numa das ruas desse humilde arrebalde, antes trilho que mesmo rua, em que as águas cavaram sulcos caprichosos, todo ele bordado de maricás que, quando floriam, tocavam-se de flocos brancos, morava em um barracão dona Felismina.

O “barracão” é uma espécie arquitetônica muito curiosa e muito especial àquelas paragens da cidade. Não é a nossa conhecida choupana de sapê e de paredes “a sopapos”. É menos e é mais. É menos, porque em geral é menor, com muito menos acomodações; e mais, porque a cobertura é mais civilizada; é de zinco ou de telhas. Há duas espécies. Em uma, as paredes são feitas de tábuas; às vezes, verdadeiramente tábuas; em outras, de pedaços de caixões. A espécie, mais aparentada com o nosso “rancho” roceiro, possui as paredes como este: são de taipa. Estes últimos são mais baixos e a vegetação das bordas das ruas e caminhos os dissimula, aos olhos dos transeuntes; mas aqueles têm mais porte e não se envergonham de ser vistos. Há alguns com dois aposentos; mas quase sempre,

tanto os de uma como de outra espécie, só possuem um. A cozinha é feita fora, sob um telheiro tosco, um puxado no telhado da edificação, para aproveitar o abrigo de uma das paredes da barraca; e tudo cercado do mais desolador abandono. (BARRETO, 2010a, p. 144).

Como se observa, Lima Barreto está preocupado em situar o espaço doméstico e seu “desolador abandono” com atenção, descrevendo as nuances, características e detalhes desse território. Por meio desse recurso, registra também a sociabilidade suburbana, ressaltando a importância que a casa própria tem para a população negra. Constrói-se, por consequência, a ideia de que ter uma casa é um ato de resistência, pois trata-se de negar o princípio mais basilar da escravidão negra no mundo ocidental: aqueles que eram meras propriedades sem autonomia passam a ser proprietários de algo e, assim, mais humanos.

No caso do século XIX brasileiro, isso me faz pensar na simbólica relação de trauma e retorno para casa no caso dos negros que regressavam da Guerra do Paraguai. Travada na década de 1860, o combate talvez seja, até hoje, um dos mais sangrentos e famosos episódios das relações internacionais brasileiras e um responsável por abalar as estruturas relativamente pacatas que até então se observavam no Segundo Reinado.

No ano de 1866, com o acirramento do conflito que, embora se pretendesse curto, estendeu-se por meia década, o governo imperial decretou obrigatório o envio de 1% de cada província aos campos de batalha. Proprietários de homens negros escravizados, então, passaram a enviá-los para a guerra na tentativa de escaparem da indesejada convocação. A mudança de aparência das frentes brasileiras fez, a propósito, os jornais paraguaios da época apelidarem os soldados de “*los macaquitos*”.²

2 Sobre a Guerra do Paraguai, suas causas e consequências, recomendamos a leitura de *Maldita Guerra*, do historiador Francisco Doratioto (2002), além do capítulo 12 da obra *Brasil: uma biografia*, escrita pelas historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018), intitulado “Ela

O que me interessa nesse episódio, contudo, não é o conflito em si, mas o retorno. Como se sabe, ao final da Guerra do Paraguai, ainda estava distante a abolição oficial da escravidão no Brasil e, portanto, aqueles que voltavam para casa após a “defesa da pátria” eram obrigados a enfrentar mais violências de diversos tipos. Dessa maneira, se por um lado a guerra em questão foi responsável por cunhar heróis nacionais até hoje conhecidos, tais quais Osório e Caxias; por outro, os negros combatentes foram deixados à margem mais uma vez, tanto literal quanto simbolicamente, relegados à violência física do cárcere e à violação epistêmica do anonimato. Dessa forma, como explicam Schwarcz e Starling na análise desse conflito, “anônimos, muitos se viam reconduzidos ao cativeiro, até porque no Brasil dessa época a liberdade de um negro era troféu difícil de guardar” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 298).

Quero, com isso, borrar propositalmente as linhas da realidade e da ficção, dado que a busca por uma casa é a insistente vontade do sujeito negro de retirar-se do local de objeto. No caso do conto “O moleque”, o narrador barretiano chama a atenção para a importância que teria a casa na realidade de d. Felismina e das demais pessoas negras de seu tempo.

Titubeou a rapariga e o velho funcionário compreendeu, pois desde há muito já tinha compreendido, na gente de cor, especialmente nas negras, esse amor, esse apego à casa própria, à sua choupana, ao seu rancho, ao seu barracão — uma espécie de Protesto de Posse contra a dependência da escravidão que sofreram durante séculos. (BARRETO, 2010a, p. 149).

No diário de Lima, aliás, encontramos também essa ambígua relação com a casa, a qual pode ser abrigo, mas, ao mesmo tempo, revive no sujeito o desencanto. Isso porque, depois do surto de neurastenia do pai, o jovem escritor torna-se arrimo de família e, morando nos subúrbios, confessa a frustração que causava em si a situação à qual estava fadado. No começo de 1904, desabafa em seu diário: “Dolorosa vida a minha! Empreguei-me há 6 meses e vou exercendo

vai cair: o fim da monarquia no Brasil”.

as minhas funções. Minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh'alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice" (BARRETO, s/d, p. 7).

Já em janeiro de 1905, diante desse "mosaico tétrico", reafirma que se sente mal dentro de casa e, portanto, não há possibilidade dessa morada tornar-se um lar: "Como a casa me aborrecesse, não unicamente pela tristonha moléstia de meu pai, mas por ela em si, com quem nunca me acomodei, resolvi dar uma volta" (BARRETO, s/d, p. 24). Poucos dias depois, admite mais uma vez: "a minha casa continua a aborrecer-me sobremodo" (BARRETO, s/d, p. 28).

Quase uma década depois, o tema ainda persegue o escritor, que em página de abril de 1914 confessa: "A minha casa me aborrece. O meu pai delira constantemente e o seu delírio tem a ironia dos loucos de Shakespeare. Meus irmãos, egoístas como eles, queriam que eu lhes desse tudo o que ganho e me curvasse à Secretaria da Guerra" (BARRETO, s/d, p. 80).

Três anos depois, já em 1917, os delírios de seu pai e a insatisfação com a casa reiteram o lado incômodo dessa morada: "Voltei para casa, muito a contragosto, pois o estado de meu pai, os seus incômodos, junto aos meus desregramentos, tornam-me a estada em casa impossível. Voltei, porque não tinha outro remédio" (*DI*, p. 92). Portanto, assim como Zeca ou os retornados da guerra, Lima Barreto também não teve, em muitas situações, o direito de regresso a um lar que o acolhesse. Sobrou, por isso, a Literatura, sobre a qual tentou erigir um abrigo que pudesse chamar de seu.

3. A INSISTÊNCIA DA LINGUAGEM DE ZECA

Ter uma casa é possibilidade íntima de humanização, mas o menino Zeca, protagonista de "O moleque", perde o abrigo do lar, uma vez que, ofendido, "parecia ter chorado e muito" (BARRETO, 2010a, p. 149). Depois dos

xingamentos racistas de que fora vítima, o bondoso coronel Castro, na tentativa de consolá-lo, presenteia a criança com a fantasia de diabo para o Carnaval que se aproximava. Animado, o garoto aceita a oferta, mas sua felicidade é bruscamente interrompida pela reação da mãe.

— Zeca, que é isso?

Uma visão dolorosa lhe chegou aos olhos, da casa de detenção, das suas grades, dos seus muros altos... Ah! Meu Deus! Antes uma boa morte!... E repetiu ainda mais severamente:

— Que é isso, Zeca? Onde você arranhou isso?

— Não... mamãe... não...

— Você roubou, meu filho?... Zeca, meu filho! Pobre, sim; mas ladrão, não! Ah! Meu Deus!... Onde você arranhou isso, Zeca?

A pobre mulher quase chorava e o pequeno, transido de medo e com a comoção diante da dor da mãe, balbuciava, titubeava e as palavras não lhe vinham. Afinal, disse:

— Mas... mamãe... não foi assim... (BARRETO, 2010a, p. 150).

Cabe perceber, no trecho de discurso indireto livre, que, ao ecoar o pensamento de d. Felismina, a narração prefere uma “boa morte” à criminalidade. Resgata-se aqui a noção da morte honrada ou da “bela morte”, presente na tradição literária ocidental desde a epopeia clássica grega, como nos casos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Ou seja, morrer com nobreza e ser lembrado é mais honrado do que viver de forma anônima, pois, para os gregos, morrer não é perder a vida, mas sim ser esquecido.

Ironicamente, uma das violências centrais do racismo estrutural, institucional e epistêmico é, justamente, o apagamento de pessoas negras e de seus legados. Portanto, a mãe de Zeca sabia que, diante da trôpega possibilidade de ser respeitado como sujeito negro na sociedade brasileira pós-abolição, a “honra” de seu filho estaria constantemente em perigo, de modo que morrer honrado seria uma forma — talvez a única — de assegurar imaculada a sua memória.

Na passagem final do conto, é interessante perceber que Lima Barreto emprega repetidas reticências na fala de Zeca. Esse recurso pode ser lido como um desmoroamento da linguagem dessa criança que se vê exposta a uma violência simbólica contra a qual não consegue se posicionar. Sendo assim, na interpretação do conto, é possível dizer que, “incriminado, Zeca carece de linguagem, e, em sua fala reticente, percebemos fissurada a tentativa de construir um discurso próprio” (CHAGAS, 2019, p. 140).

Mantendo essa linha de raciocínio, o intelectual caribenho Frantz Fanon (2008) ressalta a força armazenada no domínio da linguagem, dedicando, inclusive, um capítulo inteiro do clássico *Pele negra, máscaras brancas* a essa discussão, no qual chega a afirmar que na linguagem reside uma extraordinária potência. A fala reticente da criança, por conseguinte, demonstra sua incapacidade de falar e, portanto, uma certa destituição de sua potência.

Por isso, enxergo na derradeira cena do conto de Lima Barreto um momento em que Zeca, na tentativa de tornar-se sujeito, é violentamente deslocado para a posição de objeto, pois não há mais linguagem possível diante do trauma do linchamento moral. Para elaborar essa leitura entre sujeito e objeto, tenho em mente os escritos da filósofa indiana Gayatri Spivak (2010) a respeito da subalternidade, além da noção postulada pelo teórico camaronês Achille Mbembe (2014), segundo o qual o Negro é uma criação da Europa, pensamento que o objetifica no contexto da modernidade.

Enfim, d. Felismina, que tanto buscou a própria casa para humanizar-se, acaba, de forma não intencional, catalisando a anulação de Zeca como sujeito, tendo em vista que, devido à sua reação, o menino vê esfacelada a própria linguagem. A esse respeito, contudo, é possível virar certas chaves de leitura. Para tanto, busco nos escritos da intelectual portuguesa Grada Kilomba uma reflexão sobre as conclusões de Spivak, cuja famosa pergunta *Pode o subalterno falar?* é até hoje muito repetida.

Ao argumentar que a subalterna não pode falar, ela não está se referindo ao ato de falar em si; não significa que nós não conseguimos articular a fala ou que não podemos falar em nosso próprio nome. A teórica, em vez disso, refere-se à dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo. (...)

O posicionamento de Spivak acerca da *subalterna silenciosa* é, entretanto, problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o *sujeito negro* não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais. (KILOMBA, 2019, p. 48).

Partindo da perspectiva elaborada por Kilomba, concordo que a noção de subalternidade silenciosa, ainda que imprescindível na discussão pós-colonial/decolonial, precisa ser entendida com parcimônia e, sobretudo, não deve ser aplicada arbitrariamente em todos os contextos em que haja uma dicotomia colonial. Sendo assim, da mesma forma que Grada Kilomba chama atenção para a capacidade de questionar o discurso colonial, enxergo em “O moleque” uma tentativa de sobrevivência diante da fala que, colonialmente, enquadra o sujeito.

Em outras palavras, o golpe moral recebido inesperadamente não é capaz de anular o menino. Na impossibilidade de falar, Zeca almeja combater a violência que o atinge, fazendo uso da horrenda fantasia de diabo. Por esse motivo, ainda que sua linguagem desmorone, há um indício de resistência na resposta potente do menino contra seus agressores nas últimas linhas do conto.

— Mas, mamãe, eu aceitei, porque precisava.

— Disto! Ninguém precisa disto! Precisa-se de roupa e comida... Isto são tolices!

— Eu precisava, sim senhora.

— Como, você precisava?

— Não lhe contei que há meses, diversas vezes, quando passava, para ir à casa de dona Ludovina, diante do portão do capitão Albuquerque, os meninos gritavam: ó moleque! — ó moleque! — ó negro! — ó gíbi!? Não lhe contei?

— Contou-me; e daí?

— Por isso que quando o coronel me prometeu a fantasia, eu aceitei.

— Que tem uma coisa a ver com a outra?

— Queria amanhã passar por lá e meter medo aos meninos que me vaiaram. (BARRETO, 2010a, p. 151).

É importante perceber, afinal, que Zeca utiliza o verbo “precisar”, diante do qual sua mãe responde que “precisa-se de roupa e comida”, ou seja, enquanto a mulher enxerga nas necessidades básicas e imediatas aquilo que realmente importa, o menino quer requisitar o direito de ser. Tão importante quanto alimentar-se, é ter a dignidade de um sujeito autônomo e, pensando em consonância à teórica norte-americana Judith Butler (2017), tentar romper os enquadramentos de uma vida precária.

Na última fala, o verbo passa a ser o “querer”, o que aponta agora para a vontade profunda de um sujeito periférico. Desumanizado, enfim, o desejo é a forma que Zeca encontra de ser quem é, visto que aos objetos não é permitida a autonomia das vontades próprias. Dessa maneira, são os apelidos racistas de “moleque” e “gibi” dados pelos outros meninos que despertam em Zeca a vontade de reação. Assim, cabe pensar, com especial atenção, no título escolhido por Lima Barreto, pois “moleque” é o significante que sintetiza a violência simbólica contra a qual Zeca precisa se posicionar.

A esse respeito, quando Mbembe afirma que a raça é uma “ficção útil” (MBEMBE, 2014, p. 27), chama atenção para o fato de que é, sobretudo, uma construção que projeta certo viés ideológico, ressaltando seu caráter de fantasia. Essa noção, conforme também aponta Kilomba, produz sentidos do mundo que circulam e rotulam certos sujeitos. Nessa perspectiva, a teórica portuguesa destaca o regime discursivo que constrói o racismo por intermédio de “uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes: africano – África – selva – selvagem – primitivo – inferior – animal – macaco” (KILOMBA, 2019, p. 130). À mesma cadeia, portanto, acrescentaria, nesse caso, a palavra “moleque”, termo que, aliás, entrou no português brasileiro

por meio de africanismos.

Nesse sentido, o título escolhido por Lima Barreto inaugura, textualmente, a atmosfera de segregação contida no próprio vocábulo, sobretudo na época do autor, de modo que a fantasia de Zeca, como se vê, é uma tentativa de sobreviver a essa segregação. Se o escritor confessa no diário a vontade de suicídio quando criança, entrega a seu personagem a potência de sobreviver, numa tentativa de contornar o cárcere de uma forma outra.

Funcionando alegoricamente como uma violência, ser chamado de “moleque” é o retorno a uma condição que Zeca não mais aceita. Diante da barbárie, trata-se da insistente vontade de ser. Quero frisar aqui, a propósito, que Lima Barreto nasceu no dia 13 de Maio de 1881, exatos sete anos antes da abolição da escravidão, tendo, por esse motivo, crescido em um contexto no qual o cárcere era uma espécie de fantasma horrendo espreitando sempre de muito perto. Nesse contexto, ser chamado de “moleque” pode significar a ameaça de um sistema que não havia desaparecido por completo.

Ademais, quando admite a Castro que havia sido xingado pelos meninos, a narrativa deixa a confissão na voz da criança, de modo que o leitor apenas sabe o que se passou ao final do conto, quando Zeca decide contar à mãe. Dessa maneira, o desabafo ao coronel permanece em silêncio, pois, tanto o narrador, quanto Castro, não falam sobre o golpe moral do racismo. Na autonomia do personagem, com uma linguagem que pudesse chamar finalmente de sua, o episódio traumático apenas poderia se materializar em seu próprio ato discursivo. Castro “nada diz a ninguém”, de modo que à criança negra é associada uma força de enunciação.

A atitude do pequeno, a sua recusa em confessar o motivo do seu choro e o seu todo de desalento fizeram que o velho funcionário, já por ternura natural, já por bondosa curiosidade, procurasse a causa da dor que feria tão profundamente aquela criança tão pobre, tão humilde, tão desgraçada, quase miserável.

— Dize, Zeca. Dize que eu te darei uma vestimenta de “diabinho” no

Carnaval que está aí.

O pretinho levantou a cabeça e olhou com um grande e brusco olhar de agradecimento, de comovido agradecimento àquele velho de tão belos cabelos brancos.

Confessou; e Castro nada disse a ninguém da humilde e ingênua confissão do pretinho Zeca. (BARRETO, 2010a, p. 149 – 150).

Outro argumento que observo nesse sentido é a independência de Zeca, como se estivéssemos diante de um pequeno monarca suburbano, que conhece sua gente, sua região, seus hábitos e, dentre eles, consegue inscrever sua presença de forma sutil, embora potente e autônoma. Com a mãe, o menino representa uma força inusitada para uma criança tão pequena, o que pode apontar, mais uma vez, para seu desejo de sobrevivência, a força de ter uma linguagem que lhe fosse própria, expressa pelo grito que dá na venda de sua vizinhança. Em outras palavras, um salto de esperança em frente ao desabrigo.

Era-lhe este seu filho o seu braço direito, o seu único esteio, o arrimo de sua vida com os seus nove ou dez anos de idade. (...)

Na venda, entre todo aquele pessoal tão especial e curioso das vendas suburbanas: carroceiros, verdureiros, carvoeiros, de passagens; habitués do parati, como os há na cidade de chope; conversadores da vizinhança, gente sem ter que fazer que não se sabe como vive, mas que vive honestamente; um ou outro degradado da sua condição anterior ou nascimento — entre toda essa gente, *Zeca era mais imperioso e gritava*. (grifo meu) (BARRETO, 2010a, p. 147).

Gritar, portanto, é ter linguagem. Assim, diante de um subúrbio de excluídos e indesejados da República ou, como definido em *Clara dos Anjos*, um “refúgio de infelizes” (BARRETO, 2012, p. 188), Zeca precisa se impôr contra a violenta corrente do “progresso” que o arrasta. Não se pode esquecer de que é essa a época das brutais reformas urbanas que reconfiguraram o centro do Rio de Janeiro no intuito de aburguesá-lo e, conseqüentemente, embranquecê-lo.

Nesse sentido, lembremos que, segundo o francês Roland Barthes, a língua é uma expressão obrigatória da linguagem e, como tal, é “esse objeto em

que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana” (BARTHES, 2013, p. 12). Com essas reflexões, em um construto teórico que requisita Barthes, mas enfatiza uma episteme decolonial com Fanon, Spivak, Mbembe e Kilomba, quero traduzir em potência o poder que, por séculos, tem sido retirado da população afrodiaspórica. Se Zeca decide gritar e é “mais imperioso”, podemos nele ler uma possibilidade de ânimo contra a barbárie, a exclusão e, em última instância, contra a Necropolítica.

Colaborando para a construção desse argumento, está a versão preliminar do conto, em manuscritos reunidos na coletânea *Contos completos de Lima Barreto* (2010), por Lilia Moritz Schwarcz. Como se pode observar no texto original, intitulado de “A vingança (história de Carnaval)”, o caráter de reação por parte de Zeca parece, de fato, ser a base da narrativa empreendida por Lima Barreto, uma vez que, nos rascunhos, nota-se o título claramente combativo diante da ofensa racista, além de frisar, assim como na versão final, o desejo de resposta do menino.

Importante notar também que a ofensa “moleque”, que acabou se tornando título do conto publicado, era preliminarmente “mouco, macaco”, o que ilustra o quão pejorativo era o termo no tempo de Lima. Outra diferença é que, na primeira história, Zeca compra a fantasia, tendo recebido de presente apenas a máscara, enfatizando o desejo de vingança do menino, ou seja, a vontade de rebelar-se, mesmo que sacrificando suas exíguas finanças.

Além disso, percebe-se que a palavra “tolo” foi retirada do conto em sua publicação, embora apareça no primeiro manuscrito de forma resignada na mãe de Zeca, aquela que não acredita mais em possibilidades de resposta diante do trauma.

- Por isso juntei dinheiro, arranjei a máscara...
- E o que você vai fazer agora?
- Passar por lá, pela casa do doutor.
- Para quê?

— Para meter medo nos meninos.

— Tolo — fez dona Francelina continuando muito resignadamente a arrumar a roupa de várias famílias conceituadas. (BARRETO, 2010a, p. 579).

A cena, nessa primeira versão, faz vir à mente a página final do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, na qual o protagonista é também chamado de “tolo”. Acredito, por isso, que valha contrastar ambas as narrativas para levantar algumas hipóteses sobre o desfecho delineado por Lima Barreto no conto. Em *Recordações*, parece não haver espaço para qualquer tipo de resposta, uma vez que o livro é encerrado com a uma linguagem externa que enquadra o protagonista na posição de “tolo”.

(...) Encontrei Loberant:

— Então? perguntou maliciosamente.

— Deixei-a em casa.

— Pois se eu me tinha separado de vocês de propósito... Tolo! Vamos tomar cerveja

Antes de entrar, olhei ainda o céu muito negro, muito estrelado, esquecido de que a nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos. As cogitações não me passaram... Loberant, sorrindo e olhando-me com complacência, ainda repetiu:

— Tolo! (BARRETO, 2010b, p. 301).

Dessa forma, levanto a hipótese de que Lima Barreto construiu para Zeca um terreno de vida, agência e sobrevivência que anos antes não havia oferecido a seu alterego Isaías Caminha. A propósito, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de 1909, foi o primeiro romance publicado pelo ficcionista carioca, ao passo que “O moleque” compôs sua última publicação em vida, na coletânea de 1920. Ao mudar os manuscritos e entregar, na versão final do conto, uma frase saída da boca do próprio Zeca, o menino não mais seria “tolo”, mas sim uma criança esperançosa que, a despeito da violência, veste-se como quer para combater seus algozes.

4. COMO UM ANJO CAÍDO DO PARAÍSO

Após refletir sobre a agência contida na linguagem de Zeca, quero pensar sobre o significado de sua fantasia. Não me parece gratuito o fato de que Zeca recebe uma fantasia de diabo, a imagem daquele que caiu do paraíso. Afinal, o Brasil, desde sua gênese como parte do sistema Ocidental, foi referenciado como um *paraíso tropical*.

Ainda no século XVI, na carta de Caminha, são recorrentes as imagens do deslumbramento europeu diante do “exotismo” edênico daqueles que andavam com as “vergonhas” à mostra. Essa ideia, de uma maneira geral, manteve-se em relação ao “paraíso selvagem” do “Novo mundo” durante todo o período colonial. Inclusive, fazendo uso da mesma imagem, o jesuíta italiano Antonil chegou a escrever, no começo do século XVIII, que o Brasil é “um paraíso para os mulatos” (ANTONIL *apud* DAMATTA, 2004, p. 22). Com efeito, pouco mudou entre 1500 e o final dos 1700 no que diz respeito à fantasia mítica, edênica e paradisíaca do Brasil.

Já no XIX, após a independência, a arte romântica apoiada pelo Império durante o Segundo Reinado (1840 – 1889) investiu num indianismo abstrato e idealizado como forma de tecer discursivamente aquele país que surgia. É o momento de uma arte que, apesar do genocídio que se fazia — e se faz — contra as populações indígenas, priorizou a figura do índio na construção de um país que, apesar de novo na condição de nação, perpetuava a imagem da fauna exótica e da flora exuberante a comporem um “paraíso”. Estratégia que, não por acaso, exclui a representação de negros escravizados nesse projeto de país “livre” e “independente” que se pretendia criar, corpos que só ganhariam visibilidade em obras revolucionárias, como a de Maria Firmina dos Reis e, mais tarde, a poesia de Castro Alves. Nessa conjuntura, Lilia Schwarcz afirma, ao interpretar o romance *Iracema*, que “a violência e o massacre dos índios são

escamoteados a partir dessa visão de fundo eurocêntrico, que procura fazer da história política um mero exercício do idílio” (SCHWARCZ, 2019, p. 165).

Em momentos mais recentes, refletindo agora sobre o século XX, o projeto de país observado no Estado Novo de Vargas (1937 – 1945) investiu na formação de símbolos “tipicamente brasileiros” na gastronomia, na música e nas manifestações culturais ufanistas em geral. Isso também acontece, é claro, na Ditadura Militar (1964 – 1985), durante a qual, não por acaso, cultivou-se o lema “ame-o ou deixe-o”, surgiram símbolos esportivos nacionais, como Pelé na Copa de 1970, e foram compostas canções idealizantes, dentre as quais *País tropical*, lançada em 1969 por Wilson Simonal, seja talvez o melhor exemplo.

Na mesma época, não por acaso, o governo militar removeu do CENSO de 1970 o quesito cor e o de 1980 o teve apenas como amostra. Diante dessa falta de dados, a antropóloga Lélia Gonzalez percebeu que se almejava “escamotear as informações a respeito da chamada população ‘de cor’ de nosso país, assim como a miséria e o desamparo em que a mesma se encontra. E isso ocultado pelo interesse de aparentar a existência de uma grande harmonia (e igualdade) racial no Brasil” (GONZALEZ, 2018, p. 43).

Não é novidade, portanto, a tradição pseudoparadisíaca sobre o Brasil, que em nossa geração buscou investir nessa imagem durante as propagandas internacionais de divulgação da Copa do Mundo (2014) e das Olimpíadas do Rio de Janeiro (2016). Já na segunda década do século XXI, diante de um governo autoritário e negacionista, ainda se faz uso da premissa “Brasil acima de tudo” numa falaciosa tentativa ufanista de legitimar-se diante da catástrofe que tem sido a experiência brasileira na recém-iniciada década de 2020, assolada pela fome, pela corrupção e pela doença. Por esse motivo, a despeito dos atuais esforços do governo Bolsonaro em negar o óbvio, prefiro concordar com o pensador e líder indígena Ailton Krenak ao afirmar que “o que vemos nesse homem é um exercício da necropolítica, uma decisão de morte” (KRENAK, 2020,

p. 80).

Naturalmente, essa brevíssima linha do tempo é precária no que diz respeito a pensar a História do Brasil e seus desdobramentos. Almejo apenas frisar o fato de que a motivação paradisíaca contorna o que se entende como Brasil nos discursos “oficiais”, desde a carta de Caminha até a recente máquina de propaganda do Governo Federal. Com isso em mente, a força simbólica da fantasia de diabo faz de Zeca um anjo caído em um paraíso que não lhe pertence. A respeito desse “paraíso”, a reflexão do psicanalista italiano Contardo Calligaris define bem a forma como o marcador social da raça tem sido interpretado no Brasil.

Em meus primeiros contatos com a cultura brasileira, acreditei inevitavelmente ter encontrado o paraíso de uma democracia racial. Não era o primeiro, como se sabe, a confundir o Brasil como um paraíso terrestre. (...) Mas essa sensação inicial não demorou muito tempo, pois logo tive tempo de analisar alguns pacientes negros. Bastou para descobrir imediatamente que minha impressão de uma paradisíaca democracia racial devia ser perfeitamente unilateral. (...) Qual é a origem desse mito? A resposta não é difícil: o mito da democracia racial é fundado em uma sensação unilateral e branca. (CALLIGARIS *apud* CARNEIRO, 2020, p. 292 – 293).

Perante essa longa herança, portanto, o que nos interessa é demonstrar que o país em que vivia Lima Barreto já estava inscrito, há algum tempo, no imaginário de um “paraíso tropical”. Diante desse regime discursivo, o autor seleciona, não de forma ingênua, a imagem do diabo para disfarçar seu protagonista. Reafirma-se, então, a tensa dicotomia de resistência e opressão à qual Zeca está exposto, pois, embora tenha força de sobreviver e tentar “falar” a partir de sua subalternidade, o menino está fadado ao estigma de um anjo caído. Em um país de recente abolição da escravatura, o suburbano escritor sabia que a assinatura da Lei Áurea não daria aos tantos “moleques” da nação acesso ao paraíso que se prometia.

É sobre isso, inclusive, que Lima escreve no conto “O pecado”. Em apenas uma página e meia, com tom de anedota, a narrativa ilustra alegoricamente a

falta de integração que essa população sofreria nas primeiras décadas do século XX. No enredo, vendo a alma de um homem honrado, bondoso e muito honesto, São Pedro pensa que ele deveria passar a eternidade no paraíso, mas, no momento em que faria a decisão, dá-se conta de que é um homem negro: “— Esquecia-me... Houve engano. É! Foi bom você falar. Essa alma é a de um negro. Vai para o purgatório” (BARRETO, 2010a, p. 547).

Como se vê, Zeca estaria também fadado ao purgatório do racismo, mas a força presente no conto “O moleque” reside justamente no fato de que o menino se apropria do estigma de um anjo caído e, com ele, consegue traçar mecanismos de resistência. No início da narrativa, inclusive, o narrador já aponta para essa exclusão ao fazer menção ao extermínio da memória indígena, considerada “demoníaca”: “quando uma turma de trabalhadores, em escavações de qualquer natureza, encontra uma igaçaba, logo se apressam em parti-la, em destruí-la como coisa demoníaca ou indigna de ficar entre os de hoje” (BARRETO, 2010a, p. 142).

Essa menção ao demônio acontece também na obra de Lima Barreto nos contos “A nova Califórnia” (1915), cujo título original era “A última de Satanás”, e “Um que vendeu sua alma” (1913). Ambas as narrativas lidam com essa imagem, seja em alusão à ganância assassina existente no conto de 1915, no qual os personagens matam uns aos outros na tentativa obcecada de transformar ossos em ouro; seja na história de 1913, em que se retrata a venda da alma para o diabo, numa espécie de abrasileiramento do mito de Fausto. Como se percebe, em ambos os casos a força diabólica é externa ao sujeito, uma influência que surge estimulada pela tentação da ganância.

Em “O moleque”, no entanto, Zeca é o próprio diabinho, como se o narrador nos lembrasse de que certos corpos podem ser tentados por aquilo que é nefasto, ao passo que corpos negros (na “cor do pecado”) estão fadados ao enquadramento de serem eles próprios tratados como demônios. Com a

fantasia, então, Zeca pretendia assustar aqueles que o atacavam e, portanto, faz simbolicamente com que o estigma racial seja utilizado a seu favor.

Não à toa, como em vários momentos da prosa barretiana, o narrador chama a atenção para as variações de cor das personagens da trama ao afirmar, por exemplo, que Dona Emerenciana era “preta como Felismina” (BARRETO, 2010a, p. 145) e descrever Antônia como “uma rapariga branca” (BARRETO, 2010a, p. 145). Nesse caso em especial, é interessante perceber que o autor subverte jocosamente o jogo colonial dos enquadramentos, visto que a mulher negra é definida como honesta, ao passo que Antônia tem filhos “sempre sujos e rotos” (BARRETO, 2010a, p. 145), morando numa casa mais simples que as demais. Com isso, uma tradição de cinco séculos que associa a negritude à corrupção, à violência e à selvageria é subvertida por Lima Barreto, o qual, inclusive, define Felismina por sua “honra e virtude” (BARRETO, 2010a, p. 146).

De tão respeitada, a mulher é consultada pelos vizinhos como referência para solucionar enfermidades ou dar conselhos. No contexto de virada do século, no qual havia uma hipervalorização das respostas científicas sob a luz do positivismo, o narrador barretiano compara as indicações de Felismina às de um “doutor”, sugerindo, talvez, que os encaminhamentos previstos pela “modernidade”, pelo “progresso” e pelo discurso médico advindo da Europa não fossem o suficiente para alcançar a experiência daqueles sujeitos de várias formas periféricos. Afinal, como explica o intelectual Abdias Nascimento ao pesquisar a eugenia, “na década de 1920, quando o Brasil estimulava através de leis a imigração de brancos europeus (...), ‘científicos’ endossos a esta política e seus objetivos se encontravam amplamente disponíveis” (NASCIMENTO, 2016, p. 87).

Dona Felismina, porém, ficava mais próximo da vida de toda aquela gente da rua. Os seus conselhos eram ouvidos e procurados, e os seus remédios eram aceitos como se partissem da prescrição de um doutor. Ninguém como ela sabia dar um chá conveniente, nem aconselhar em casos de dissídias domésticas. (BARRETO, 2010a, p. 146).

A propósito de Felismina, também é precisa a descrição racial de uma “preta de meia-idade” (BARRETO, 2010a, p. 145), assim como seu filho Zeca, um “pretinho de pele de veludo” (BARRETO, 2010a, p. 146). É interessante perceber que, assim como acontece com Margarida, personagem do romance *Clara dos Anjos*, a condição de viúva da mulher é ressaltada como indício de autonomia: “Além de lavar para fora, tinha uma pequena pensão que lhe deixara o marido, guarda-freios da Central morto em um desastre” (BARRETO, 2010a, 145).

Sendo arrimo de família, traço hoje tão comum nas famílias brasileiras chefiadas por mulheres, Felismina estava, no entanto, duplamente estigmatizada, pois, além de mulher viúva, era também negra: “Era uma preta de meia-idade, mas já sem atrativo algum. Tudo nela era dependurado e todas as suas carnes, flácidas. Lavava todo o dia e todo o dia vivia preocupada com o seu humilde mister” (BARRETO, 2010a, p. 145).

Nesse panorama, o conto também ressalta como a cor social é relativa, um marcador social da diferença repleto de instabilidades, pois Baiana é uma mulher negra que, sendo mais rica que as demais, adota uma criança branca, cuja revolta é ironizada quando ouve que sua mãe era uma mulher negra: “Negra é tu, ‘seu’ burro!” (BARRETO, 2010a, p. 146) Todas essas passagens são curtas, mas, embora aparentemente banais, não podem passar despercebidas na leitura do conto, pois sintetizam uma importante reflexão em torno da cor como atributo social, não meramente biológico.

Isso porque ser “branco” ou “negro” é, sobretudo, um atributo de poder. O próprio Lima Barreto, inclusive, foi classificado como branco em sua primeira internação psiquiátrica, no ano de 1914. Já sendo um autor de certo prestígio, foi embranquecido pela ficha do hospital, que jamais admitiria um intelectual negro. É o mesmo que ocorreu, por exemplo, com o poeta Mário de Andrade, cuja carteira de identidade emitida em 1927 o descrevia como branco.

Conforme explica Eduardo Jardim, biógrafo do escritor modernista, “dificilmente um homem com sua posição social seria definido como mulato em um documento oficial” (JARDIM, 2015, p.102).

Lima Barreto sabia que a branquitude no Brasil ditava as regras do jogo, por isso, em suas próprias palavras, “é triste não ser branco” (BARRETO, s/d, p. 57). Logo, ao frisar as múltiplas variações de cor nas personagens e, como me parece, apontar para a resistência de Zeca, de sua linguagem e de sua fantasia, o escritor dos subúrbios cogita uma possibilidade de não sucumbir diante da barbárie.

Com essa leitura de “O moleque”, portanto, quero criar, nas palavras do teórico argentino Walter Mignolo (2008), uma desobediência epistêmica, pois “a opção descolonial significa, entre outras coisas, *aprender a desaprender*, (...) já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/colonial” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Afinal, ao enxergar em Zeca uma criança forte, tenho em mente, enquanto escrevo cada sentença deste texto, a frase do próprio Lima Barreto, com a qual abre seu diário: “Quando comecei a escrever este, uma esperança pousou” (BARRETO, s/d, p. 1), pois ter esperança é uma forma de desaprender opressões e, assim, recusar a lógica colonial que encarecera nossos corpos, ideias e desejos.

Na verdade, pode parecer impossível ter esperança em um país que orchestra genocídios como é o caso do Brasil, mas, se ainda nos resta algo, trata-se da Literatura. Quando tudo parece desmoronar e os corpos ao nosso redor se empilham, é necessário, tal qual Zeca, insistir na linguagem do dia após e, com ela, narrar o traço da vida que resta. Não acredito que sozinha a Literatura nos salve da barbárie, mas, sem ela, certamente seria ainda mais difícil compreender até onde suportar o limite da dor.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*; organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012
- BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Rio de Janeiro: Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional. Domínio Público, s/d. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf>. Acesso em: 01/06/2022.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- CHAGAS, Gabriel. *Pérolas negras na periferia: um estudo comparativo de personagens femininas em Not without laughter, de Langston Hughes, e Clara dos Anjos, de Lima Barreto*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra: Nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: Editora UCPA, 2018.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 11/11/2022.

LA RESISTENCIA FEMENINA A TRAVÉS DE LA POÉTICA CHICANA EN GLORIA ANZALDÚA Y RAQUEL SENTÍES

A RESISTÊNCIA FEMININA ATRAVÉS DA POÉTICA CHICANA EM GLORIA ANZALDÚA E RAQUEL SENTÍES

FEMALE RESISTANCE THROUGH CHICANO POETICS IN GLORIA ANZALDÚA AND RAQUEL SENTÍES

Ana Carolina Martins dos Santos¹

Lívia Santos de Souza²

Resumen: El presente artículo aborda las obras *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (2016) de Gloria Anzaldúa y, también, *Soy como soy y qué* (1996), de Raquel Valle Sentíes. Es de interés discutir y analizar cómo las autoras chicanas – atravesadas por la frontera – se apropian de la literatura como estrategia y dinámica de resistencia femenina al contexto opresivo, machista y sexista en el que se insertan. Debido a la necesidad básica de supervivencia, resistir es una consigna que siempre estará en los diccionarios de las mujeres. Por ello, este trabajo se plantea a la luz del concepto de resistencia desarrollado por Judith Butler (2017) y María Lugones (2014). En este sentido, como aportaciones teóricas sobre el contexto literario chicano están Cherríe Moraga (1995), Elba Sánchez (2002) y Octavio Paz (2012). Así, la metodología adoptada se construye a través de una comparación crítico-literaria entre las dos obras, ya mencionadas, en las que las autoras reclaman su lugar, a través de sus escritos poéticos.

Palabras clave: resistencia femenina; literatura chicana; Gloria Anzaldúa; Raquel Sentíes.

¹Mestranda em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7741-4111>. E-mail: anamartins-96@hotmail.com.

² Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil, com período sanduíche em City University of New York – Estados Unidos. Professora Adjunta na Universidade Federal da Integração Latino Americana – Brasil e docente permanente no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino Americanos e no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada na mesma instituição. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4406-5415>. E-mail: 42liviadesouza@gmail.com.

Resumo: O presente artigo aborda as obras *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (2016) de Gloria Anzaldúa e, também, *Soy como soy y qué* (1996), de Raquel Valle Senties. Interessa discutir e analisar como autoras chicanas – atravessadas pela fronteira – se apoderam da literatura como estratégia e dinâmica de resistência feminina ao contexto opressor, machista e sexista em que estão inseridas. Em virtude da necessidade básica de sobrevivência, resistir é uma palavra de ordem que sempre estará nos dicionários femininos. Portanto, este trabalho está proposto à luz do conceito de resistência desenvolvido por Judith Butler (2017) e María Lugones (2014). Nesse sentido, como aportes teóricos sobre o contexto literário chicano estão Cherríe Moraga (1995), Elba Sánchez (2002) e Octavio Paz (2012). Desse modo, a metodologia adotada é construída através de uma comparação crítico-literária entre as duas obras, já mencionadas, em que as autoras reclamam seu lugar, por meio das suas escritas poéticas.

Palavras-chave: resistência feminina; literatura chicana; Gloria Anzaldúa; Raquel Senties.

Abstract: This paper discusses the works *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (2016) by Gloria Anzaldúa and, also, *Soy como soy y qué* (1996), by Raquel Valle Senties. It is of interest to discuss and analyze how Chicano authors – crossed by the border – take possession of literature as a strategy and dynamic of female resistance to the oppressive, macho, and sexist context in which they are inserted. Due to the basic need for survival, resist is a watchword that will always be in women's dictionaries. Therefore, this work is proposed in the light of the concept of resistance developed by Judith Butler (2017) and María Lugones (2014). In this sense, as theoretical contributions on the Chicano literary context are Cherríe Moraga (1995), Elba Sánchez (2002) and Octavio Paz (2012). Thus, the methodology adopted is built through a critical-literary comparison between the two works, already mentioned, in which the authors claim their place, through their poetic writings.

Keywords: female resistance; Chicana literature; Gloria Anzaldúa; Raquel Senties.

1. INTRODUCCIÓN

Al igual que Otmar Ette (2016, p. 195 – traducción de las autoras), “creo que no hay forma mejor ni más compleja de acceder a una comunidad, a una sociedad, a una cultura que la literatura”³. Desde esa perspectiva se pretende reflexionar, en este artículo, cómo se construye la resistencia femenina en el contexto transfronterizo a través de la escritura literaria de mujeres chicanas, específicamente, en *Borderlands/La frontera: The new mestiza* (2016), de Gloria Evangelina Anzaldúa y en *Soy como soy y qué* (1996), de Raquel Valle Senties. Para ello, el concepto de resistencia que guía este trabajo se basa en Maria

³ Texto original: “acredito que não existe caminho melhor ou mais complexo de acesso a uma comunidade, a uma sociedade, a uma cultura do que a literatura” (ETTE, 2016, p. 195).

Lugones (2014) y en Judith Butler (2017), ya que, debido a la necesidad básica de supervivencia, resistir es una palabra que siempre estará en los diccionarios femeninos. Además, esas son obras que a través de una propuesta poética incluyen “categorías de discurso hasta ahora excluidas de lo que se consideraba 'literario', como el llamado 'registro popular' o 'literatura oral' y la producción de grupos étnicos marginalizados” (COUTINHO, 2010, pp. 114-115 – traducción de las autoras).⁴

En una sociedad sustentada en valores históricamente patriarcales, las mujeres, reservadas a espacios de escasa o nula expresión, se apropian de la literatura como un instrumento de lucha y resistencia, utilizándola para expresar dificultades y exclusiones experimentadas en sus vidas. De ese modo, nos basamos en Piscitelli (2009) cuando piensa en la lucha de las mujeres negras y de las tercermundistas y, luego, decide no trabajar con un contexto de dominación/subordinación universal de las mujeres; sino que busca un camino de investigación interseccional que analiza situaciones específicas en las que el poder actúa en diversas estructuras de dominación “posicionando a las mujeres en diferentes lugares y en momentos históricos particulares”⁵ (2009, p. 141 – traducción de las autoras). En ese sentido, reflexionamos la lucha de las mujeres chicanas, a través de sus poéticas, tanto dentro de su comunidad como inseridas en el contexto estadounidense.

Ante eso, la metodología adoptada se trata de un análisis cualitativo a través de una comparación crítico-literaria entre dos obras de autoras que reivindican su lugar a través de lo literario, reafirmando sus posturas de no estar sometidas a presencias, normas y sistemas machistas. Gloria Anzaldúa y

⁴ Texto original: “categorias do discurso até então excluídas do considerado 'literário', como os chamados 'registro popular' ou 'literatura oral' e a produção de grupos étnicos marginalizados” (COUTINHO, 2010, pp. 114-115).

⁵ Texto original: “posicionando as mulheres em lugares diferentes e em momentos históricos particulares” (PISCITELLI, 2009, p.141).

Raquel Sentíes tienen operante en sus trayectorias los efectos del fenómeno diaspórico y sobre eso, Avtar Brah (2011) discurre que:

En lo más profundo de la noción de diáspora está la imagen de un viaje. Aunque no todos los viajes pueden considerarse diásporas. Las diásporas son claramente distintas de los viajes ocasionales. Ni tampoco se refieren a estancias cortas. Paradójicamente, los viajes diaspóricos buscan esencialmente establecerse, echar raíces «en alguna otra parte». (BRAH, 2011, p. 214).

A partir de esa afirmación, es fundamental entender que echar raíces en otro lugar no resulta tan fácil y rápido, porque son muchas las cuestiones intrincadas en la salida-tránsito-llegada. Y las experiencias tanto de Anzaldúa como de Sentíes, se conectan en la medida en que se basan “en un proceso dinámico de intercambios culturales que, por su carácter híbrido, no se circunscribe a fronteras étnicas o nacionales” (GONZÁLEZ PALMERO, 2019, p. 99 – traducción de las autoras)⁶. Ese proceso también avanza a los intercambios lingüísticos, por lo tanto, podemos situar las obras analizadas a continuación, en el campo de las *poéticas del desplazamiento* – concepto central para entender las producciones literarias a partir de diversos escenarios de movilidad y práctica cultural.

2. LA RESISTENCIA CHICANA A TRAVÉS DE LA LITERATURA

En un ensayo sobre las raíces históricas de la literatura chicana, el profesor e investigador estadounidense Raymund Paredes (1995) define la literatura chicana como la de los escritores chicanos o mexicano-americanos (individuos, según el autor, de origen mexicano que residen en Estados Unidos, y que pueden ser nativos o inmigrantes de México) que presentan un sentido de identidad étnica – el chicanismo – a través de sus personajes, patrones de

⁶ Texto original: “num processo dinâmico de trocas culturais que, pelo seu caráter híbrido, não se encontra circunscrita a fronteiras étnicas ou nacionais” (GONZÁLEZ PALMERO, 2019, p. 99)

habla y situaciones culturales. Paredes señala que la literatura chicana se consolidó tras la Guerra en México de 1848.

Sin embargo, a partir de la década de 60, periodo en el que el término “chicano” se adoptó políticamente como forma de resistencia al significado peyorativo que se le asignaba, la literatura chicana adquirió aún más notoriedad, debido principalmente a la influencia de los movimientos sociales y a la fundación de editoriales chicanas, como Quinto Sol. En ese momento, los autores valoraron elementos muy específicos de la comunidad chicana, como, por ejemplo, una política basada en el nacionalismo cultural, cuyo punto central consistía en escapar de las representaciones atribuidas al chicano por la hegemonía angloamericana; la afirmación de una identidad cultural propia, centrada en las raíces ancestrales y la herencia precolombina y; una conciencia nacional chicana ligada a la idea de nación en su sentido clásico, es decir, dotada de una cultura, economía y estructura sociopolítica común (TORRES, 2001). Estos elementos aglutinadores se aprecian en la lengua (el *spanglish* y sus variantes), en el territorio habitado (el suroeste americano) y en las condiciones sociales a las que estaban sometidos.

Ya desde los años 70, los simbolismos que servían de base para la construcción de una política de identidad chicana comenzaron a ser cuestionados a través de producciones y publicaciones centradas en la experimentación individual y la pluralidad cultural. También hubo un crecimiento de las publicaciones femeninas y feministas que buscaban llevar al interior de los movimientos sociales los temas relacionados con las opresiones de género y sexualidad sufridas dentro y fuera de la comunidad chicana. Es en ese momento, que las autoras chicanas comienzan a ganar protagonismo y se enfrentan al sistema patriarcal de su comunidad, responsabilizándolo de la infravaloración y secundarización de elementos femeninos. En ese sentido, muchas de ellas plantean que la cultura chicana es tradicionalmente machista y se basa en definiciones de moral y orden social asentadas en el control de los

elementos del sexo femenino, así como en la dicotomía virgen/prostituta. Y este, por ejemplo, es un problema que se remonta a México, donde en los años 50 en el premio Nobel, Octavio Paz ya dio testimonio de ello:

Es curioso advertir que la imagen de la ‘mala mujer’ casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la ‘abnegada madre’, de la ‘novia que espera’ y del ídolo hermético, seres estáticos, la ‘mala’ va y viene, busca a los hombres, los abandona. [...] La ‘mala’ es dura, impía, independiente, como el ‘macho’. (PAZ, 2012, p. 43).

La mujer ideal en la comunidad chicana conservadora es un símbolo de pasividad, dependencia psicológica y económica, es decir, lo contrario de la *mala mujer*. Cualquier resistencia al rol tradicional impuesto es visto como un acto de rebeldía. Sin lugar a dudas, la posición que ocupan las chicanas, en el contexto aquí tratado, es el resultado de las producciones sociales de un sistema que opera para deshumanizarlas, perpetuando un estado de condición precaria que pretende mantener este ciclo. Para Judith Butler (2018),

[la precariedad] designa la situación políticamente inducida en la que ciertas poblaciones sufren las consecuencias del deterioro de las redes de apoyo social y económico más que otras, y están expuestas diferencialmente a los daños, la violencia y a la muerte. [...] La precariedad también caracteriza la condición políticamente inducida de máxima vulnerabilidad y exposición de las poblaciones [...] o a otras formas de violencia no representadas por el Estado, pero contra las que los instrumentos judiciales del Estado no proporcionan suficiente protección y reparación. (BUTLER, 2018, pp. 40-41 – traducción de las autoras)⁷.

En este punto, se puede entender la dinámica de resistencia que se produce a través de sus poéticas, pues en la literatura no es diferente, ya que la

⁷ Texto original: [a precariedade] designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferentemente expostas ao dano, à violência e à morte. [...] A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações [...] ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes. (BUTLER, 2018, pp. 40-41).

escritura chicana es el producto de la convergencia de una voz individual con la voz de la comunidad, en relación con cuestiones de clase, etnia y género. Se considera entonces, como las autoras encuentran en la escritura literaria una forma de actuar en sus vidas y en medio a la comunidad, logrando tanto la autodefinición y autodeterminación, como una forma de conciencia poética para otras chicanas, como lo asiente Elba Sánchez (2002, p. 21) “My work is a part of history. Yet, by nature, it is herstory, one that seeks to encompass other women’s stories and, further, might possibly encompass the story of a community”⁸. Por eso es que evidencian elementos en común, a saber, la resistencia a las imposiciones de la sociedad norteamericana dominante, interpretada como limitación de subjetividad femenina; el intento de construir un sentido para esa misma subjetividad recuperando las tradiciones; la historia de la comunidad; el multilingüismo y el uso de mitos y ritos de la herencia cultural chicana.

Por ese motivo, se trata de un tipo de escritura influenciada bien por la experiencia de las autoras en la sociedad dominante o en su comunidad, bien por las historias que les fueron contadas a través de la tradición oral. La importancia de estas narraciones radica tanto en su valor histórico, en la contribución a una comprensión diferente de la realidad vivida, como en la forma estética de los poemas analizados a continuación. Esto se debe a que los poemas versan en forma narrativa, escapando de los patrones preestablecidos de cómo debe estructurarse un poema.

En contra de los estereotipos opresivos y de las nociones idealizadas de los mismos, las narraciones pretenden construir a personajes que actúan por sí mismos, que construyen la resistencia cotidiana y se rebelan contra la opresión, con la intención de generar en quienes las leen, particularmente en las chicanas,

⁸ Traducción de las autoras: “Mi trabajo forma parte de la historia. Pero, por naturaleza, es su biografía, que pretende abarcar las historias de otras mujeres y, además, podría abarcar la historia de una comunidad” (SÁNCHEZ, 2002, p. 21).

un deseo de liberación de la dependencia y la dominación que las victimiza. Este es también el caso de la autora Cherríe Moraga (1995), que expone su vulnerabilidad con la esperanza de recuperar su autenticidad femenina:

All writing is confession. Confession masked and revealed in the voices and faces of our characters. All is hunger. The longing to be known fully and still loved. The admission of our inherent vulnerability, our weakness, our tenderness of skin, fragility of heart, our overwhelming desire to be relieved of the burden of ourselves in the body of another, to be forgiven of our ultimate aloneness in the mystical body of a god or the common work of a revolution. These are human considerations that the best of writers presses her finger upon. The wound ruptures... and heals. (MORAGA, 1995, p. 217)⁹.

En ese sentido, acaban asumiendo un discurso de carácter testimonial: un estilo de escritura, particularmente, latinoamericano que relata historias de la tradición oral, basadas en la denuncia de la represión y que se convierten en instrumentos de lucha y resistencia. En este caso, no se centra tanto en la vida del narrador como individuo, sino en una situación colectiva problemática con la que conviven y, como afirma Poey (2002):

El testimonio tiende un puente entre lo oral y lo escrito, presentándose en forma escrita, pero remitiendo a un momento de la palabra. También es evidente que se trata de una frontera física que cruza, ya que de una esfera geopolítica a otra. (POEY, 2002, p. 57 – traducción de las autoras)¹⁰.

⁹ Traducción de las autoras: Toda escritura es una confesión. Confesión enmascarada y revelada en las voces y los rostros de nuestros personajes. Todo es hambre. El anhelo de que nos conozcan plenamente y nos sigan amando. La admisión de nuestra vulnerabilidad inherente, de nuestra debilidad, de nuestra ternura de piel, de nuestra fragilidad de corazón, de nuestro deseo abrumador de ser aliviados de la carga de nosotros mismos en el cuerpo de otro, de ser perdonados de nuestra soledad definitiva en el cuerpo místico de un dios o en la obra común de una revolución. Son consideraciones humanas sobre las que la mejor de las escritoras aprieta el dedo. La herida se rompe... y se cura. (MORAGA, 1995, p. 217)

¹⁰ Texto original: *Testimonio* bridges the space between the oral and the written by presenting itself in written form but referring back to a moment of speech. It is also evident that it is a physical border crosser in that it is intended to take a story from one geopolitical sphere to another. (POEY, 2002, p. 57)

3. RESISTENCIA EN LA POÉTICA DE ANZALDÚA

Gloria Evangelina Anzaldúa fue una escritora chicana que nació en el estado de Valle del Río Grande, a pocos kilómetros de la frontera entre México y Estados Unidos. Toda su obra está construida y atravesada por cuestiones fronterizas, étnicas, culturales, lingüísticas y de género, que reflejan temas vinculados a su forma de pensar el mundo y su vida. En este artículo, dirigimos nuestra mirada a una de sus principales obras, *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (publicada por primera vez en 1987).

Todo el libro está estructurado en ocurrencias autobiográficas que presentan ficticiamente experiencias conflictivas de una mujer chicana en un contexto opresivo, racista y sexista. Sus conceptos y propuestas, que se desarrollan entre distintos géneros literarios dentro de la misma obra, se basan en la construcción de una resistencia que se opone a una realidad producida y sistematizada en dicotomías convencionalizadas, vigentes tanto en la propia comunidad chicana como en la sociedad estadounidense.

Sobre eso, Anzaldúa (2016, p. 57) afirma que es la cultura la que moldea nuestras creencias, (re)produciendo a menudo situaciones que perpetúan un estado de sometimiento de las mujeres en relación con los hombres, porque “La cultura está hecha por quienes tienen el poder – los hombres –. Los hombres hacen las normas y las leyes”. Sin embargo, es justo en ese hiato cultural que Anzaldúa construye cada uno de sus poemas, sin rimas, patrones o métricas preestablecidas, resaltando la realidad en la que está sometida la mujer chicana, lo que se le niega y lo que le aflige, pero también destaca la fuerza que tiene para seguir adelante, resistiendo dentro de la propia cultura machista.

En ese sentido, el primer poema en que nos centramos se llama *Inmaculada, inviolada: Como ella*:

[...]

Una vez la miré a los ojos azules,

pregunté: ¿Alguna vez tuviste un orgasmo?
 Se quedó callada mucho rato.
 Por fin me miró a los ojos café,
 Me contó como Papagrande le subía el camisón
 Por encima de la cabeza
 Y en lo oscuro se sacaba a su *palo, his stick*,
 Y hacía *lo que hacen todos los hombres*
 mientras ella yacía y rezaba
 para que acabara rápido.

A ella no le gustaba hablar de esas cosas
Mujeres no hablan de cosas cochinas.
 A sus hijas, mis tías, nunca les gustó hablar de eso
 -de las otras mujeres de su padre, de sus medio hermanos-

[...]

(ANZALDÚA, 2016, p. 164).

Es un retrato de cómo la opresión adquiere una dimensión simbólica en la vida de muchas mujeres, más aún cuando se trata de aspectos corporales y sexuales. Según Patricia Hill Collins (2015, p. 26) “Uma maneira de desumanizar uma pessoa ou um grupo é negar-lhes a realidade de suas experiências”¹¹. Cuando pensamos en esto, nos damos cuenta de cómo al cuerpo de la mujer, durante mucho tiempo, se le negó un principio básico, el de una existencia digna, y se le vinculó constante y simplemente a una instrumentalización casi obligatoria de dar placer al hombre cuando y como lo quiera. En ese sentido, “Mulheres de cor e mulheres brancas têm relacionamentos diferentes com a autoridade [...] masculina e essa diferença explica o simbolismo diferente de gênero aplicado a ambos os grupos” (COLLINS, 2015, p. 26)¹². En vista de ello,

¹¹ Traducción de las autoras: “Una forma de deshumanizar a una persona o grupo es negarle la realidad de sus experiencias.” (COLLINS, 2015, p. 26)

¹² Traducción de las autoras: “Las mujeres de color y las mujeres blancas tienen relaciones diferentes con [...] la autoridad masculina y esta diferencia explica el diferente simbolismo de género aplicado a ambos grupos.” (COLLINS, 2015, p. 26)

podemos ver cómo el sexo está tan vinculado al abuso y a la violencia que, para cierto grupo de mujeres, se resignifica a lo brutal, sucio e impuro como nos muestra el poema: “mientras ella yacía y rezaba / para que acabara rápido” y “*Mujeres no hablan de cosas cochinas*” debido a la agresiva constancia a la que están sometidos sus cuerpos.

Sus plumas el viento es otro de sus poemas que también trata de la temática de la mujer chicana:

Como una mula,
Se carga 70 kilos de algodón a la espalda.
Es dedicarse a *las labores*
o mojarse los pies en fríos charcos *en bodegas*

cortando lavando pesando empaquetando
pencas de brécol zanahorias repollos en turnos dobles
de 12 15 horas en su cabeza el rugido de las máquinas.
Siempre puede limpiar mierda
en los baños de los blancos -la doncella mexicana-.
Te respetan cuando sabes usar la cabeza
en lugar de trabajar sobre la espalda, decían las mujeres.
Ay m'ijos ojalá hallen trabajo
en oficinas con *air conditioning*.

[...]
(ANZALDÚA, 2016, p. 172).

El primer verso de este poema ya nos remite a una animalidad relacionada con la mujer y, lastimosamente, es una constante con la que todavía tenemos que lidiar. El sexo frágil es una característica que se atribuye a las mujeres blancas, porque las no blancas, y especialmente las negras, ni siquiera alcanzaron la condición de mujeres. Angela Davis en su libro *Mulheres, raça e classe* (2016, p. 26) afirma sobre la situación de las mujeres esclavizadas en territorio estadounidense: “a opressão das mulheres era idêntica à dos

homens.”¹³ Y sigue: “Elas eram ‘reprodutoras’ – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar.”¹⁴ Después del período de esclavitud, no cabe duda de que las mujeres chicanas/latinoamericanas también empezaron a sufrir con este discurso de odio, que va mucho más allá de las palabras, pues llega al punto de atacar, violar, herir e, incluso, matar.

Por ende, el tema de la subalternidad está, frecuentemente, asociado a las mujeres latinas/chicanas. Pero, ¿por qué se produce esta asociación? ¿Por qué siempre con trabajos considerados inferiores, como las tareas domésticas o la limpieza? Esta es una concepción que sutilmente se va institucionalizando, subrayando que ningún esfuerzo puede cambiar “el lugar reservado para ellas”. Hay muchísimos mecanismos de opresión que actúan sobre las mujeres latinoamericanas que incluso son reforzados por aparatos del Estado y cuando nosotras

no responsabilizamos al Estado y al propio funcionamiento del modelo económico capitalista para la producción política de la precariedad, el discurso neoliberal hace que estos grupos precarios sean cada vez más vulnerables, sujetos a la violación de los derechos humanos y a la negación del reconocimiento social de su humanidad, ya que no puede haber vida sin sus condiciones sociales de sustento. (FREITAS, 2020, p. 205 – traducción de las autoras)¹⁵.

Siguiendo con lo discutido sobre los múltiples mecanismos de opresión que actúan sobre las mujeres chicanas, presentamos el poema *Cihuatlyotl, mujer sola*:

¹³ Traducción de las autoras: “la opresión de las mujeres era idéntica a la de los hombres.” (DAVIS, 2016, p. 26)

¹⁴ Traducción de las autoras: “Eran ‘reproductores’ - animales cuyo valor monetario podía calcularse con precisión a partir de su capacidad de multiplicación.” (DAVIS, 2016, p. 26)

¹⁵ Texto original: desresponsabilizar o Estado e o próprio funcionamento do modelo econômico capitalista pela produção política da precariedade, o discurso neoliberal torna esses grupos precarizados cada vez mais vulneráveis, sujeitos à violação de direitos humanos e à negação do reconhecimento social da sua humanidade, pois não pode haver vida sem as suas condições sociais de sustentação. (FREITAS, 2020, p. 205)

Por muchos años he luchado contra tus manos, *Raza*
 padre madre iglesia tu rabia ante mi deseo de estar
 conmigo misma, sola. He aprendido
 a erigir barricadas arquear el lomo contra
 ti a devolver el golpe de dedos, palos a
 gritar no a pelear con uñas y dientes para salir de
 tu corazón [...]

Raza india mexicana norteamericana, no hay
 nada más que puedas cortarme o injertarme que
 pueda cambiar mi alma. Sigo siendo quien soy, múltiple
 y una del rebaño, pero no del rebaño. Camino
 por el suelo de mi propio ser. oscurecida y
 endurecida por las edades. Estoy totalmente formada tallada
 por las manos de los antiguos, empapada en
 el hedor de los titulares de hoy. Pero mis propias
 manos tallan la obra final yo. (ANZALDÚA,
 2016, pp. 238-239).

Este es uno de los poemas de Anzaldúa en el que la lectura textual necesita un complemento, ya que es también un poema visual. Todo ello estructurado en formato de "caja" buscando concebir una relación entre la imagen y la palabra, para producir así efectos semánticos específicos, pues el poema tampoco presenta muchos signos de puntuación, proponiendo una lectura más dinámica y cuidadosa.

Los vacíos presentes en el interior del poema sugieren que, en medio de los bordes comprimidos de un espacio totalizador, hay una mujer que está siendo lentamente atacada, fragmentada y formada a través de la "raza", sus orígenes étnicos y culturales: "Estoy totalmente formada tallada por las manos de los antiguos", pero, también, por ella misma: "Pero mis propias manos tallan la obra final yo".

Este poema sigue abordando un punto muy importante en la trayectoria poética señalada por Anzaldúa a lo largo de su obra y de su vida, la cuestión *queer*, que no deja de lado en el poema. La autora comienza con: “Por muchos años he luchado contra tus manos” y pasa a enumerarlos, haciendo referencia primero, al padre. La figura paterna comúnmente asociada a la protección familiar suele ser el primer contacto que tienen las mujeres con la humillante y cruel realidad de la violencia doméstica, que puede ser una constante a lo largo de su vida, como lo afirma Octavio Paz (2012):

La frase ‘yo soy tu padre’ no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o conducir, sino para imponer una superioridad, esto es, para humillar. [...] Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del ‘macho’: poder. [...] Es imposible no advertir la semejanza que guarda la figura del ‘macho’ con la del conquistador español. (PAZ, 2012, pp. 89- 90).

La autora también se refiere a la iglesia. En ese sentido, las rígidas bases del catolicismo presentes en la cultura chicana concebían el lesbianismo como un pecado mortal. Por lo tanto, la carga fue aún más intensa con respecto a las mujeres feministas lesbianas chicanas, especialmente aquellas que hablaban de la sexualidad abiertamente, porque “Una ideología cultural nacionalista que perpetuaba esas imágenes estereotipadas de las chicanas como ‘buenas esposas y buenas madres’, dificultó la aceptación de un movimiento feminista chicano de lesbianas.” (GARCÍA, 1989, p. 226 – traducción de las autoras).¹⁶

Aun así, este es un poema en el que la mujer acaba sintiendo que pertenece a algo más grande, reconociendo las tensiones que la rodean sin dejar de manifestar su conciencia políticamente, al fin y al cabo, como en el poema: “sigo siendo quien soy múltiple y una”.

¹⁶ Texto original: “A cultural nationalist ideology that perpetuated such stereotypical images of Chicanas as ‘good wives and good mothers’ found it difficult to accept a Chicana feminist lesbian movement.” (GARCÍA, 1989, p. 226)

4. RESISTENCIA EN LA POÉTICA DE SENTÍES

Soy como soy y qué (1996) es un poemario, con 33 poemas escritos en inglés, español y *spanglish*, de la escritora chicana Raquel Valle Sentíes. La obra también expone conflictos autobiográficos ficticios, basados en los diversos impactos causados por/en la frontera mexicano-estadounidense y que son experimentados por una chicana que transita por ambas realidades. Con esta obra, la artista -que también se dedicó a la pintura y al teatro- ganó su primer premio internacional de Literatura. Su libro se divide en tres secciones: *Laredo*, *Veracruz* y *Ahora*; cada una de ellas aborda características y matices específicos de una auto ficción de la vida de Raquel. El que más nos interesa es *Veracruz*, ya que hace referencia tanto a la ciudad mexicana como a la época en la que Raquel se casó y se fue a vivir en dicha ciudad. Esa sección presenta 11 poemas, la mayoría de los cuales aluden a la conflictiva relación con su marido machista y autoritario, mientras que los demás tratan de su relación con algunos familiares, pero a través de una perspectiva femenina.

Empezamos este análisis con uno de los poemas más emblemáticos y que abre la sección, *Pregunta sin respuesta*:

Hombre,
¿por qué tú eres libre de escoger?,
para ti horizontes sin límites.
Para ti no hay sueño imposible.
Las montañas más altas puedes escalar.
Hasta el fondo de los mares puedes descender.
Te caes.
Te levantas.
El mundo te alaba.
¿Por qué?
si del mismo barro estamos hechos,
si mi mente es tan ágil como la tuya,
si lo mismo sentimos.

¿Por qué?
 Dime por qué he de ser yo
 la que baje los ojos,
 la débil, la sumisa,
 la que todo lo acepta sin preguntar
 ¿por qué?
 ¿Por qué me encasillas?
 ¿Por qué decides por mí?
 ¿Por qué ante mis ojos he de ver el mundo pasar?
 ¿Por qué cortar mis alas antes que aprenda a volar?
 Hombre, dime ¿por qué?
 ¿Por qué no he de ser libre tan libre como tú?
 (SENTÍES, 1996, p. 51).

En este poema, Sentíes expresa poéticamente su indignación con el hecho de ver privada su libertad en detrimento del ser masculino. Son preguntas que buscan ser respondidas y verificadas, por las mujeres, a lo largo de un difícil camino histórico que insiste en fomentar estereotipos, fragilidades y una falsa vocación natural a la sumisión. En este sentido, Perrot (1988) afirma que

Essa exclusão das mulheres pouco condiz com a Declaração dos Direitos do Homem, que proclama a igualdade entre todos os indivíduos. As mulheres não seriam "indivíduos"? [...] É um discurso naturalista, que insiste na existência de duas "espécies" com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos. (PERROT, 1988, p. 161)¹⁷.

¹⁷ Traducción de las autoras: Esta exclusión de las mujeres no está en consonancia con la Declaración de Derechos del Hombre, que proclama la igualdad de todos los individuos. ¿Las mujeres no son "individuos"? [...] Es un discurso naturalista que insiste en la existencia de dos "especies" con cualidades y aptitudes particulares. Para los hombres, el cerebro (mucho más importante que el falo), la inteligencia, la razón lúcida, la capacidad de decisión. A las mujeres, el corazón, la sensibilidad, los sentimientos. (PERROT, 1988, p. 161)

Incluso, en el poema, Sentíes cuestiona: “¿Por qué? / si del mismo barro estamos hechos, / si mi mente es tan ágil como la tuya, / si lo mismo sentimos.” Hay un racionalismo infundado que pretende definir estrictamente el lugar de cada uno, y el de la mujer se centra siempre en las cuestiones maternas, el hogar y lo que concierne a lo privado. Se tiende a inmovilizar a las mujeres en sus hábitos y costumbres, estructurando y haciendo que la vida cotidiana mantenga un círculo vicioso en la fijación de roles y espacios predeterminados. Aunque el título de este poema sea *Pregunta sin respuesta*, planteamos y luchamos por ver como respuestas nuestras trayectorias históricas repletas de “mulheres em ação, inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida, e não absolutamente como autômatas, mas criando elas mesmas o movimento da história.” (PERROT, 1988, p. 171).¹⁸ El siguiente poema que gana espacio se llama *Egoísmo*:

Me deseabas sumisa
para demostrar tu hombría.

Me deseabas fiel
y de la fidelidad te burlabas.

Me deseabas casta
cuando de los burdeles no salías.

Me deseabas bella
pero que escondiera mi belleza.

Me deseabas inteligente
pero nunca más que tú.

Me deseabas tonta

¹⁸ Traducción de las autoras: “mujeres en acción, innovando en sus prácticas, mujeres dotadas de vida, y no absolutamente como autómatas, sino creando ellas mismas el movimiento de la historia” (PERROT, 1988, p. 171).

para creer en ti.

Me deseabas madre

para ser tú libre.

[...]

Y tú que exigiste tanto
¿qué me diste a cambio?

Días de soledad sin una
persona adulta con quien hablar.

[...]

Años de soledad
en que deseé la muerte.

(SENTÍES, 1996, pp. 56-57).

La mujer, en ese poema, está en una verdadera prisión articulada por su compañero, que le ha asignado un nivel de dependencia total. Hay una estructura basada en nociones que destacan una supuesta superioridad de la naturaleza masculina, como si la función de la mujer fuera servir a su ego. En ese sentido, el poder que asumen sobre el sexo opuesto está diseñado con fundamentos corruptos: baja autoestima, personalidad autoritaria, violencia y egoísmo. Sin embargo, para aquellas que no pueden ajustarse a este sistema de valores y no se ajustan a los estereotipos defendidos por su comunidad, los hijos son sinónimo de prisión: “Me deseabas madre / para ser tú libre”.

A pesar de no poder cambiar totalmente el escenario de sometimiento al que está sujeta: “Años de soledad / en que deseé la muerte”, esta mujer es consciente de que vive en un contexto de machismo y opresión. Ahora le queda crear alternativas para que ella misma sea un vehículo y un objeto de cambio pues “La chicana se debate entre ser lo que su hombre quiere que sea y lo que

sabe que debe ser para funcionar en el mundo actual orientado a la acción” (RINCÓN, 1997, p. 26 – traducción de las autoras).¹⁹

Por último, destacamos el poema Culpas, que revela cómo la mujer lleva consigo una carga psicológica, moral y física que no le pertenece, sino que le ha sido imputada.

Pesadillas de mi infancia.

Deseos prohibidos.

Imágenes eróticas.

Niña mujer.

Mujer niña.

Acusan las voces.

Señalan los dedos.

La niña es culpable.

Culpable es la niña.

Mujer tentación.

Tentación de mujer.

Soy Eva encarnada.

Soy virgen violada.

Soy juez, jurado, ejecutor.

Implacable conmigo.

Me impongo el castigo.

Sangro.

Sufro.

Me ahogo.

Mi mente confusa.

[...]

Culpas ajenas.

Ajenas culpas.

El castigo levanto.

Levanto el castigo.

¹⁹ Texto original: “The Chicana is torn between being what her man wants her to be and what she knows she must become in order to function in today’s action oriented world”. (RINCÓN, 1997, p. 26)

No sufro.
No sangro.
Ya no me ahogo.
No tengo más culpa
que haberme sentido
culpable
de todo,
culpable,
de nada.
(SENTÍES, 1996, pp. 60-61).

¿Qué ocurre cuando son nuestros cuerpos los que nos hacen vulnerables a la violación y a la crueldad? Este poema pone de manifiesto el miedo y la sensación de inestabilidad que impregnan la experiencia de ser mujer en un mundo hostil. No hay límites, desde la infancia la mujer está en peligro y el poema construye la tensión protagonizada por la mujer que, aun siendo: “Niña mujer”, es vista como: “Mujer niña”. La violencia puede ser destapada o en los detalles, puede ser física o psicológica, hay muchas posibilidades, pero lo cierto es que, en algún momento de nuestra vida, llega.

En este sentido, el cuerpo femenino puede entenderse como una posibilidad de pensar en la borradura, en el hecho de que las mujeres no tienen sus derechos y existencias plenamente respetados. Pierden su materialidad y se convierten en objetos de y para algo y/o alguien. Es entonces cuando se les echa la culpa: “Acusan las voces / Señalan los dedos / La niña es culpable.” Sin embargo, esto es antiguo y se remonta a los pueblos originarios. La Malinche, la Virgen de Guadalupe y la Llorona constituyen tres mitos importantes para los imaginarios colectivos mexicano y chicano. Las figuras femeninas de las diosas precolombinas y los mitos coloniales se articulan de tal manera que todas las presencias se unen en una sola, como si la unidad respondiera a la

fragmentación femenina causada a lo largo de los siglos por las culturas dominantes. Y según Zúñiga (2003):

¿Por qué es importante como mito? Porque cualquier sociedad humana tiene necesidad de cuestionar sus orígenes de identidad social. Es natural recurrir a las informaciones que “expliquen” los cimientos sociales. Por eso se buscan crónicas, memoriales, testimonios orales, gráficos o escritos que fortalezcan una consciencia social compartida [...]. El mito, además de ser una búsqueda de identidad, es un acto político. (ZÚÑIGA, 2003, p. 47).

En este sentido, las huellas de negación, traición y violación presentes en los mitos figurarían en todas las mujeres de la comunidad chicana, asumiendo que la culpa de que algo malo ocurra – incluso a ellas mismas – aunque sea llevado a cabo por otros, es suya. Ya que los mitos están asociados a la invasión española del territorio mexicano, en el poema el autor aporta elementos coloniales, como: “Soy Eva encarnada / Soy virgen violada”, haciendo que, aun así, la culpa recaiga en la mujer. Es repulsivo darse cuenta de que el pensamiento patriarcal ha utilizado a la(s) mujer(es) para culpar a su “tragedia” y legitimar la dominación y opresión; pero no para siempre, llega el momento de librarse: “No tengo más culpa / que haberme sentido / culpable / de todo, / culpable, / de nada.”

5. CONCLUSIÓN

Tras reflexionar sobre los poemas en conjunto con las especificidades del contexto de la comunidad chicana, entendemos que vivir es posicionarse políticamente y, sobre este tema, Lugones (2014) elabora su concepto de infrapolítica que

marca a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades dos/as oprimidos/as têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. Em nossas existências colonizadas, racialmente engendradas e

oprimidas, somos también diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. (LUGONES, 2014, p. 940)²⁰

Este es precisamente el camino que las autoras Gloria Anzaldúa y Raquel Sentíes trazan con sus escritos literarios, resignificando el lenguaje al vincular lo estético con lo político como estrategia de resistencia. La relación de dominación de los hombres hacia las mujeres sigue vigente y el lugar que quieren que ocupen las mujeres es el silencio. Sin embargo, esta no es una lucha para una sola mujer. Aunque en el artículo me centro en dos autores, hay muchos otros que se rebelan y se rebelan y no se conforman porque entienden, al igual que Lugones (2014, p. 949 – traducción de las autoras) que “No se resiste sola [...] Comunidades, más que individuos, permiten el hacer; alguien lo hace con otro, no en el aislamiento individualista”.²¹ Por ello, sus escritos literarios se suman y se multiplican resonando en nosotras para hacer lo mismo.

Ambas obras son subversivas y conllevan una resistencia en sí mismas en la medida en que desafían posiciones largamente cristalizadas, constituyendo así literaturas que operan a través de subjetividades femeninas que van en contra del sistema patriarcal, falocéntrico y hegemónico, además de desestabilizar la homogeneización de la mujer – cis, blanca, heterosexual – y cuestionar las relaciones de poder, dominación y sororidad. En este sentido, esperamos haber contribuido a la consolidación de la literatura femenina como poder simbólico y cultural de resistencia.

²⁰ Traducción de las autoras: “marca el giro hacia el interior, en una política de resistencia, hacia la liberación. Muestra el potencial que tienen las comunidades de oprimidos, entre ellas, para constituir significados que rechazan los significados y la organización social estructurada por el poder. En nuestras existencias colonizadas, racialmente producidas por el género y oprimidas, también somos diferentes de lo que lo hegemónico hace de nosotros.” (LUGONES, 2014, p. 940)

²¹ Texto original: “Não se resiste sozinha [...] Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista”. (LUGONES, 2014, p. 949)

REFERENCIAS

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Trad. Carmen Valle Simón, Madrid: Capitán Swing, 2016.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2012.

BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora: Identidades en cuestión*. Trad. Sergio Ojeda, Madrid: Traficantes de sueños, 2011. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Cartograf%C3%ADas%20de%20la%20di%C3%A1spora-TdS.pdf>. Acceso en 11/07/2022.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: R. Moreno (Org.), *Reflexões e práticas de transformação feminista* pp. 13-42. Coleção Sempre Viva. São Paulo: SOF, 2015. Disponible en: <https://www.sof.org.br/reflexoes-e-praticas-de-transformacao-feminista/>. Acceso en 15/08/2022.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe* [recurso eletrônico]. Trad. Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

ETTE, Otmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos Transárea. Trad. Luiz Barros Montez. In: ALEA. Rio de Janeiro, vol. 18/2. p. 192-209. mayo-ago. 2016. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/alea/a/J3ghvttStPsHfYhScnnxtgm/?lang=pt&format=pdf> Acceso en 15/08/2022.

FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares. Desumanização, reconhecimento e resistência na América Latina e Caribe: uma articulação entre a teoria da precariedade de Judith Butler e o feminismo decolonial de María Lugones, 2020. Revista Debates Insubmissos, Caruaru, v. 3, n. 11, pp. 202-229, sep-dic 2020. Disponible en: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/article/view/244216/37579>. Acceso en 19/07/2022.

GARCIA, Alma M. The development of chicana feminist discourse, 1970-1980. *Gender & Society*, v. 3, n. 2, June. 1989.

GONZÁLEZ PALMERO, Elena. Escritas translíngues e comunidade literária hispano-americana. In: *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, septiembre-diciembre, 2014.

MORAGA, Cherríe. Art in America con Acento. In: *Latina Women's voices from the Borderlands*. Ed. Castillo-Speed Lilian. New York: Touchstone, 1995, pp. 211-220.

PAREDES, Raymund. Teaching Chicano Literature: An Historical Approach. The Heath Anthology of American Literature Newsletter, 1995. Disponible en: <https://faculty.georgetown.edu/bassr/tamlit/essays/chicano.html> Acceso en 15/08/2022.

PAZ, Octavio. *El Laberinto de la Soledad Postdata Vuelta a "El Laberinto de la Soledad"* 9ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

PERROT, Michelle. As mulheres, o poder, a história. In: *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 4ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo. *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

POEY, Delia. *Latino American Literature in the Classroom*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.

RINCÓN, Bernice. La Chicana: Her Role in the Past and her Search for a New Role in the Future. *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*. Ed. García Alma. New York: Routledge, 1997.

SÁNCHEZ, Elba Rosario. Cartohistografía: Continente de una voz. In: *Chicana Feminisms: a Critical Reader*. Durham: Duke University Press, 2003, pp. 19-51.

SENTÍES, Raquel Valle. *Soy como soy y qué*. Tamaulipas: Cactus Ediciones, 1996.

TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografía e geografia de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ZÚÑIGA, Rosa María. *Malinche: esa ausente siempre presente*. México, D. F.: Plaza y Valdés, 2003.

Recebido em 24/08/2022.

Aceito em 28/10/2022.

GÊNERO E EXPERIÊNCIAS EXÍLICAS EM *COM ARMAS SONOLENTAS*, DE CAROLA SAAVEDRA

GENDER AND EXILIC EXPERIENCES IN *COM ARMAS SONOLENTAS* BY
CAROLA SAAVEDRA

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari¹

Giovanna de Oliveira Duarte Duarte²

Resumo: O presente artigo tem como proposta analisar a representação das protagonistas femininas no romance *Com armas sonolentas* (2018) da escritora contemporânea Carola Saavedra, a partir da temática do exílio, da migrância e da errância. Pretende-se sobretudo analisar como a condição exílica afeta e contribui para a subalternização e a invisibilidade das subjetividades femininas, tomando como base o conceito definido por Nouss (2016) como 'exiliência', uma condição comum a todos os sujeitos que passam por deslocamentos, seja espacial ou subjetiva. São consideradas também as questões de gênero, raça e classe que permeiam a trajetória das personagens, a partir dos estudos de Adrienne Rich (2010), bell Hooks (1990) e Gloria Anzaldua (2000), dentre outras teóricas.

Palavras-chave: exílio; gênero; Carola Saavedra; literatura brasileira contemporânea crítica feminista.

Abstract: This paper proposes to analyze the representation of female protagonists in the novel *Com armas sonolentas* (2018) by contemporary writer Carola Saavedra, from the theme of exile, migrancy and wandering. It is mainly intended to analyze how the exilic condition affects and contributes to the subalternization and invisibility of female subjectivities, taking as a basis the concept defined by Nouss (2016) as 'exilience', a condition common to all subjects who undergo displacement whether spatial or subjective. The issues of gender, race and class that permeate the trajectory of the characters will also be considered, based on the studies of Adrienne Rich (2010), bell Hooks (1990) and Gloria Anzaldua (2000), among other theorists.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/Assis – Brasil. Professora Assistente Doutora na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/Assis – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9774-0085>. E-mail: fatima.marcari@unesp.br.

² Mestranda em Letras na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/Assis – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8179-4724>. E-mail: giovannaduarte281999@gmail.com.

Keywords: exile; gender; Carola Saavedra; Brazilian contemporary literature; feminist criticism.

1. INTRODUÇÃO

Na literatura contemporânea de autoria feminina observa-se um número crescente de obras que descrevem trajetórias de personagens relacionadas a migração, exílio, errância e outros deslocamentos. Dentre essas produções, destaca-se o romance *Com armas sonolentas* (2018) de Carola Saavedra, no qual as protagonistas experimentam certa ‘condição exílica’; a sensação de estar fora de lugar, pisando o território do ‘Outro’ (ZOLIN, 2018). Nesta perspectiva, observa-se que a temática do exílio marca a trajetória das três protagonistas do romance, tomando como base o conceito definido por Nouss como ‘exiliência’, uma condição comum a todos os sujeitos que passam por deslocamentos, sejam espaciais e/ou subjetivos, já que pode ocorrer que as duas situações, em níveis distintos, não coincidam: “pode alguém sentir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição), como pode alguém ser um exilado em concreto, sem contudo sentir-se em exílio (condição sem consciência)” (NOUSS, 2016, p. 53).

Dividido em duas partes, o romance narra a história de três gerações de mulheres que estão em busca de seu lugar no mundo e, por conseguinte, da constituição de suas identidades. Na primeira parte, acompanhamos a história de Anna Mariani, uma jovem carioca aspirante a atriz que, em menos de três semanas de relacionamento com Heiner, um cineasta alemão que conhece em uma festa, casa-se e se muda para a Alemanha. Esse deslocamento se revela uma grande desilusão, pelas dificuldades que ela enfrenta para tentar se adaptar a uma nova cultura e pela convivência com seu companheiro, que se mostra abusivo e controlador. A segunda história conta a vida de Maike, uma adolescente melancólica que vive na Alemanha e que sempre se sentiu

deslocada dentro de sua família, embora não saiba que foi adotada por seus pais, advogados bem sucedidos. Fascinada pela cultura brasileira, que conhece ao cursar Letras, resolve ir para o Brasil em busca de respostas para as lacunas de sua identidade. Por fim, a história de uma personagem denominada Avó nos é apresentada, a partir de seu deslocamento forçado, ainda muito jovem, de uma cidade do interior mineiro até o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como empregada doméstica em uma casa, em que sofre abusos físicos e psicológicos.

No decorrer da narrativa, fica evidente que as três histórias estão interligadas e estamos diante de uma linhagem de avó, mãe e filha. A aparente desconexão entre as personagens revela o distanciamento físico e sobretudo emocional entre elas; contudo, ao considerarmos o romance como um todo, evidencia-se que estão unidas pelas experiências traumáticas, a condição exílica e os deslocamentos e confinamentos que vivenciam em comum.

2. SALVA POR MEMÓRIAS E MARGARITAS: O EXÍLIO DE ANNA

Anna Marianni, uma jovem atriz que trabalha como vendedora em uma boutique, muda-se para a Alemanha com seu marido Heiner. Seduzida pelas promessas de ser a próxima musa do cineasta, ela acredita que “Ir embora era como ter uma segunda chance” (SAAVEDRA, 2018, p.27), uma vez que ela havia rompido relações com sua mãe, que trabalhava como empregada doméstica na casa de sua madrinha, a qual Ana nunca soube que era sua avó. Cansada da passividade de sua mãe diante das humilhações que a patroa lhe dirigia, ela resolve sair da casa e tentar uma nova vida. Apesar de ter tido a oportunidade de estudar e se inserir em determinados círculos sociais, pois a patroa de sua mãe sempre pagou todos seus estudos e seu curso de artes cênicas, Ana cresceu transitando em um entre-lugar, tendo sua identidade cindida, pois durante o dia era uma aluna de colégio caro e, nos fins de semana, passeava em clubes e locais frequentados pela classe média alta. À noite, ela voltava a ser a filha da

empregada, ocupando o mesmo quarto de sua mãe. Já adulta, Anna se revolta com a relação abusiva entre a patroa e a mãe e rompe com ambas, passando a morar com uma amiga. Ana segue sonhando com a carreira de atriz e a ascensão social, por isso, o relacionamento com Heiner lhe parece ser a oportunidade ideal de começar uma nova vida e apagar seu passado. Após aceitar a proposta da viagem para a Alemanha impulsivamente, ela se dá conta de que ele nem ao menos lhe propõe um casamento. Contudo, a consciência de que sua decisão foi precipitada surge logo após o avião aterrissar, quando

Se deu conta de que aceitara ir embora, largar tudo de uma hora para outra, sem ter a menos ideia de onde iam morar, em que cidade, ou o menos se norte, sul, leste, oeste, talvez porque para ela a Alemanha era algo tão estrangeiro e inimaginável que tanto fazia a cidade, o bairro, a rua ou qualquer outra exatidão” (SAAVEDRA, 2018, p. 28).

A primeira impressão sensorial que tem ao aterrissar parece antecipar como será sua experiência na Alemanha: “(...) quando as portas automáticas se abriram e ela sentiu o ar seco e gélido atingindo o seu rosto feito uma bofetada. Então aquilo era estar em outro país” (SAAVEDRA, 2018, p. 28). Ainda no aeroporto, Anna começa a se incomodar com as atitudes e suposições de Heiner de que ela iria gostar da pequena cidade provinciana onde iriam morar, ao invés de uma cidade grande. Em nenhum momento ele se preocupa em perguntar sua opinião, deixando evidente que a assertividade e o otimismo dele ocultavam um machismo e um egocentrismo velado. Ao escutar a língua alemã, “pela primeira vez, ela se deu conta do que significava não falar alemão. E foi tomada pelo mais profundo terror” (SAAVEDRA, 2018, p. 31). Para Anna, a língua soava completamente incompreensível e, com o tempo, passa a lhe soar insuportável, a ponto dela se recusar a aprender o idioma. Logo, sua “exiliência” se declina em condição e consciência, pois percebe que o sentimento de estrangeiridade, de não pertencimento ao país se torna cada vez mais forte. O casal de vizinhos idosos a tratam com falsa simpatia e Heiner paga aulas de idioma para ela, as quais ela frequenta com bastante relutância. A barreira da língua serve como

pretexto para o confinamento compulsório de Ana na pequena cidade, e como desculpa para o marido não lhe dar um papel em seus filmes e não levá-la em suas frequentes viagens para as locações, o que desperta em Anna sentimentos de baixa autoestima: "(...) ela era uma atriz antes de ir para lá, agora era apenas uma. analfabeta em alemão" (SAAVEDRA, 2018, p. 51). Após alguns meses, Anna se sente cada vez mais solitária e depressiva, e presente que está passando por uma despersonalização:

Anna se olhava no espelho e não se reconhecia, a Alemanha, o clima, ou o que quer que fosse que havia por lá, a transformara em outra pessoa.(...). Alguém fora de seu idioma e de seu código social, reduzido a momices e estertores, uma caricatura de si mesma, ou pior, uma versão piorada, desprovida de humor, na qual seus maiores medos vinham à tona. Talvez fosse um fenômeno comum, as pessoas eram elas mesmas mais a variável correspondente ao lugar onde se encontravam, e essa equação podia provocar as transformações mais assustadoras: um homem generoso ver aflorar em si pequenas mesquinarias, uma mulher de coragem deparar com a menina assustada que poderia ter sido (...) (SAAVEDRA, 2018, p. 37).

O clima frio, o idioma, os códigos sociais são inconcebíveis para Anna, o que acabam transformando-a em uma pessoa completamente diferente do que ela acreditava ser, "uma caricatura de si mesma", "uma versão piorada", assustadora e que expunha todos os seus medos e inseguranças. De acordo com Said, "O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro" (SAID, 2003, p. 63), o que se evidencia na condição exílica de Anna, confinada numa pequena cidade, transfigurada num corpo invisível pelo marido, que mal conversa com ela e com quem tem relações sexuais curtas e mecânicas ao voltar das longas viagens. Além da incomunicabilidade, o sentimento de estrangeiridade se intensifica porque Anna não se sentia em casa dentro de sua suposta casa, pois, "ela apenas morava ali, feito um inquilino, feito o próprio Heiner na casa dos Muller; ela era o inquilino do inquilino." (SAAVEDRA, 2018, p. 51).

Uma das formas de lidar com a violência do não pertencimento e da estrangeiridade é juntar-se aos seus, viver com pessoas que ajudem no processo de afirmação de identidades. Essa necessidade aparece para a personagem como podemos perceber numa ocasião em que vai a uma festa na casa de seu colega de curso

Chegou na casa de Mauro sentindo-se um pouco deslocada, a verdade era que, apesar do convite “apenas alguns bons amigos”, eles mal se conheciam (...). Mas talvez fosse assim mesmo, longe de casa e diante da ameaçadora solidão que os espreitava, tudo se tornava mais forte, mais rápido, a relação entre as pessoas, o que as unia. Bastava um sorriso, um idioma, ou mesmo um continente em comum para que se estabelecesse essa nova irmandade (SAAVEDRA, 2018, p.29).

Nessa festa, contudo, ela teve a confirmação de sua infelicidade naquele país, pois “teve certeza de que realmente havia se transformado em outra pessoa, (...), na qual suas características mais indesejadas, a timidez, a insegurança, que antes ela conseguia disfarçar, agora haviam se exacerbado. Agarrou-se ao copo de margarita como a um salva-vidas” (SAAVEDRA, 2018, p. 40). Mesmo quando vivia no Brasil, Anna tentava ocultar sua condição de subalternidade, por meio das relações que mantinha no meio artístico, onde conseguia convites para festas, devido à sua beleza exótica; contudo, sempre ocupou um entre-lugar, o que se configurava também em uma ‘exiliência.’

Para Leila Assumpção Harris (2009), a construção da noção de lar não depende de um espaço físico, pois pode habitar também o plano da subjetividade. A partir disso, pode-se dizer que a amizade de Ana com Birgit, com quem passou a se encontrar com frequência, a fazia sentir-se “em casa”, acolhida, pois, “aqueles encontros davam a Anna a sensação de ter uma casa, uma conexão verdadeira com outra pessoa, de voltar a existir, mesmo que só um pouco, e ao mesmo tempo se perguntava, que tipo de vida tivera até então? que tipo de pessoa ela era? (SAAVEDRA, 2018, p. 50)

A partir da relação com Birgit, ela se dá conta de que nunca antes tivera uma amizade, um laço com alguém, devido ao seu medo de criar vínculos e sua dificuldade de conectar-se emocionalmente. É com Birgit que ela desabafa sobre o fracasso de seu casamento e compartilha algumas memórias da infância e de sua vida no Brasil. O relacionamento com Heiner piora, pois ele passa a viajar ainda mais, o que faz com que Anna decida ir embora: “Um dia, enquanto tomavam chá na cozinha, Anna anunciou, vou embora. Para o Brasil? Brigit perguntou um pouco incrédula. É, (...) um dia você acorda, (...) e percebe que o seu tempo acabou, ou melhor, o tempo daquele lugar acabou” (SAAVEDRA, 2018, p. 50). No entanto, nesse mesmo dia ela descobre estar grávida de quatro meses, notícia que recebe com assombro: “(...) não quero, de jeito nenhum, e foi quando a médica explicou que com a gravidez já tão avançada não era mais possível nem mesmo uma curetagem, (...) Anna entrou em pânico, achou que fosse desmaiar” (SAAVEDRA, 2018, p. 54).

Mais uma vez, Anna via sua identidade, que começava aos poucos a se reconstituir com o apoio da amiga, se desintegrar, o que a recolocou na condição desoladora do exílio. Heiner foi intransigente e violento diante seu desejo de não querer a criança:

ela não queria esse filho, disse com todas as letras, isso que está aí dentro não é meu filho, é qualquer outra coisa, mas não é meu, ele a olhou como se ela fosse um monstro, não fale assim, essa gravidez nos pegou de surpresa, mas vai ser ótimo, vai ser lindo, e você será uma mãe deslumbrante, olhe só como você está linda (SAAVEDRA, 2018, p.55).

Novamente, ele não se importou com o que ela sentia, chamando-a de louca: “Heiner se enfureceu, pela primeira vez perdeu o ar blasé que o acompanhava, parecia outra pessoa, você não vai dar o meu filho, afinal, que tipo de pessoa você é?” (SAAVEDRA, 2018, p. 55).

O cansaço e a solidão de Anna aumentam, pois logo Heiner viaja, e ela passa a sofrer de depressão pós parto. Sua amiga Birgit havia viajado para o

Peru para encontrar o namorado. Nesse momento de maior desamparo, ela tem um devaneio e se agarra às poucas memórias que preservava de sua própria mãe e do Rio de Janeiro: “um cheiro de mar, como na infância, como se realmente tivesse sido transportada para uma tarde no calçadão de Copacabana” (SAAVEDRA, 2018, p. 61). Conforme observa Susan Friedman (2004), a necessidade da lembrança surge como uma tentativa de retorno ao lar; um lar que na realidade Anna nunca teve, pois passou a infância e a adolescência num entre-lugar, dividida entre a vida confortável proporcionada pela patroa/avó e o espaço exíguo do quarto da mãe.

Sentindo-se abandonada em um país que não era seu, sem contar com nenhuma ajuda, presa a uma maternidade indesejada desde o início, a depressão de Anna se intensifica. Extremamente perturbada, um dia decide deixar o bebê bem agasalhado no carrinho em uma praça, enquanto observa uma mulher levá-lo embora com cuidado. O abandono da filha é um acontecimento traumático na vida de Anna, que é relaborado em um monólogo teatral quase vinte e cinco anos depois, quando ela já é uma atriz famosa no Brasil.

3. A REVELAÇÃO DE MAIKE

“É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro.” (LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela, 1977, p. 31).

Maike é filha de Anna Mariani, fato que ela nunca chega a saber, pois teve a oportunidade de ser adotada por uma família que, apesar de lhe proporcionar uma vida bastante confortável, nunca a fez se sentir acolhida de verdade, pois vivia numa casa que a fazia se sentir numa revista, “uma foto bidimensional num mostruário em que tudo era limpo, arrumado, as cortinas, as almofadas sobre o sofá” (SAAVEDRA, 2018, p. 72), uma casa que parecia de

papel em que “até mesmo o porão parecia artificial” (SAAVEDRA, 2018, p. 72), um reflexo das futilidades de sua mãe que era “toda brilho e superfície, toda Chanel, toda Yves Saint Laurent” (SAAVEDRA, 2018, p. 68). Se Anna vivencia a condição e a consciência exílica, sua filha Maike, por sua vez, experimenta a “exiliência”, declinada na consciência de sentir-se fora de lugar. Como uma forma de fuga, Maike gostava de flunar por bibliotecas,

tinha verdadeiro amor por elas, funcionavam como uma redoma fora da casa dos meus pais, um lugar onde era possível ficar só, (...), em silêncio, protegida dos olhares inquisidores da minha mãe, suas perguntas, seu jeito suave de fazer eu me sentir culpada, seus excessos travestidos de amor (SAAVEDRA, 2018, p.68).

Sua mãe era advogada e já havia traçado esse mesmo destino para ela, o que pouco lhe interessava, mas “(...) se deixara levar pela inércia, era tão fácil se deixar acariciar pelos meandros de um caminho já traçado...” (SAAVEDRA, 2018, p. 66).

Contudo, no dia em que vai fazer a matrícula na faculdade, numa decisão repentina, matricula-se no curso de Letras-Português. Por uma motivação desconhecida, acredita que gostaria de aprender esse idioma, passando a se interessar verdadeiramente pelos estudos, pois sentia ter uma estranha familiaridade com o português. Logo no começo do curso conheceu uma moça, que segundo ela, era seu oposto, “(...) pois parecia muito à vontade, Lupe era daquelas pessoas muito à vontade com tudo, com os outros, com as próprias palavras, com o próprio corpo, uma realidade que se desdobrava naturalmente à medida que ela seguia avançando” (SAAVEDRA, 2018, p.70). Tudo em Lupe a atraía, e pela primeira vez Maike descobriu-se apaixonada por uma mulher, o que Lupe já havia percebido antes dela, pois “havia algo escrito nela que nunca soube, algo que ela mesma nunca havia lido” (SAAVEDRA, 2018, p. 82). A partir dessa descoberta, Maike teria de enfrentar a si mesma, tirar uma máscara que até o momento colocava para compactuar com as idealizações de sua família. Adrienne Rich (2010) afirma que as mulheres aprendem a aceitar a

heterossexualidade como um fato natural, inevitável, a recebem como um dogma e, conseqüentemente, aquelas que não se identificam como heterossexuais acabam sendo vistas como desviantes pelo sistema patriarcal. Ao assumir seu namoro com Lupe, seu pai se mostra indiferente e sua mãe diz que “(...) ainda mais nessa idade, essas coisas são comuns, depois passa esses arroubos de adolescência” (SAAVEDRA, 2018, p. 95). Assim, sua mãe invalida sua subjetividade e sexualidade, o que fez com que Maike se sentisse ainda mais deslocada dentro da família e, em cada encontro de Lupe com seus pais, sentia que

me via obrigada a enxergar algo que até então apenas vislumbrava: que entre mim e meus pais existia uma distância intransponível, e que se as boas maneiras e a aparente tranquilidade daquela casa haviam encoberto até então esse fato, o surgimento de Lupe e suas inesperadas conseqüências tinham revelado, ao menos em parte, esse insistente texto subterrâneo. De uma hora para outra, ou ao menos pareceu assim, tive a certeza de que a pessoa que habitara aquela casa não existia mais (SAAVEDRA, 2018, p.97).

Maike sentia que estava finalmente começando a descobrir quem era, qual era a sua identidade, fora do *script* traçado pelos seus pais. O sentimento de que não pertencia àquela família e não cabia mais naquela casa se intensificou, o que a leva a decidir morar sozinha. Lupe se oferece para morarem juntas, mas ela escolhe ficar só, pois teria uma liberdade que nunca teve e “queria olhar com mais calma pra isso” (SAAVEDRA, 2018, p. 99).

A partir dessa mudança, Maike passa a rememorar seu passado e tentar compreender uma memória traumática de sua infância. Recorda quando seu amigo de infância Max lhe enfiou uma faca nas costas, e pensa em como foi possível seus pais nunca mais terem falado sobre esse incidente, o que a levou também a bloquear essa memória traumática. Seu amigo lhe falara que fizera isso porque não acreditava que ela fosse real, porque havia algo diferente nela. O que restou do acontecimento foi “apenas um imenso silêncio, tema tabu para seus pais e, “com exceção da cicatriz, era como se ele nunca tivesse existido”

(SAAVEDRA, 2018, p. 75). Maike também se sentia deslocada pela cor de sua pele, como fica evidente quando Lupe comenta que ela não parecia alemã: “Aquilo me incomodou, como sempre me incomodava quando faziam esse comentário, você não parece alemã, ou me perguntavam de onde eu era, definitivamente a pele morena era um elemento incompatível com a Alemanha” (SAAVEDRA, 2018, 2018, p. 78). Gloria Anzaldua diz que as mulheres de cor, como são denominadas as latinas, foram ensinadas que é errado serem “diferentes, separadas, exiladas do que é considerado ‘normal’, o branco-correto” (ANZALDUA, 2000, p. 232). Assim, além da homossexualidade, a cor da pele também leva Maike a experimentar a consciência exílica, um sentimento de deslocamento e de estrangeiridade, uma vez que, antes de conhecer Lupe, ela nunca teve referências de indivíduos com os quais pudesse se identificar para auxiliar no processo de construção de sua identidade.

Certo dia, ela decide ir atrás de Max, e descobre que ele foi internado em uma clínica psiquiátrica, pois já apresentava sinais de esquizofrenia desde o ataque à Maike. Max demonstra sinais de ter uma doença mental, mas a recebe educadamente, e lhe diz que “(...) você existe onde você não está, em outro lugar, outro país” (SAAVEDRA, 2018, p. 120), e que esse outro lugar era o Brasil. Após alguns questionamentos, Maike decide que realmente precisa ir ao Brasil e inscreve-se para um edital de intercâmbio da faculdade, no qual é selecionada.

Antes de embarcar, Maike pensava que “(...) o Brasil era todo corpos, nunca espírito, na ideia que fazia de lá” (SAAVEDRA, 2018, p. 126), isto é, possuía uma visão colonizada e estereotipada sobre o país, pois esperava encontrar “(...) samba, desfile de escola de samba, futebol, mais samba, corpos dançantes, ritos dionisíacos, mais corpos...” (SAAVEDRA, 2018, p. 126), como se o Brasil fosse um lugar primitivamente paradisíaco. Entretanto, ao chegar, depara-se com a realidade das favelas, da desigualdade social e tem a

sensação de estar em outro tempo, outra época, uma industrialização que nunca chegara, mas um sentimento de poucos

minutos e logo vinham os carros último modelo e o burburinho e uma série de restaurantes caros, o bairro e seus moradores simples e artísticos e moradores de elegantes mansões” (SAAVEDRA, 2018, p.221).

As grandes cidades são espaços contraditórios, marcados pelas intrincadas redes de relações que se estabelecem, nas quais coexistem e se debatem diferentes atores sociais, atingindo especialmente os grupos mais destituídos, como as mulheres, os migrantes e os sujeitos racializados (SASSEN, 1998). Neste sentido, o deslocamento de Maike a leva não apenas a travar novas amizades, mas também a tomar consciência dos abismos sociais, da pobreza, da hipocrisia burguesa: “eu sentia uma grande necessidade de me embrenhar por aquilo tudo, entender o que as coisas significavam, o que as pessoas realmente queriam dizer” (SAAVEDRA, 2018, p. 220). Ela se habitua a sair da pensão onde está hospedada, em um bairro de artistas plásticos, para caminhar sem rumo pelo Rio de Janeiro, em busca de conhecer-se no espaço desconhecido, seguindo uma pulsão de errância. De acordo com Godet (2010), a errância é caracterizada pela ambivalência, podendo ser negativa quando se configura como um desenraizamento involuntário, ou vista como positiva, como é o caso de Maike, como aventura voluntariamente assumida, que evolui no sentido da busca da desterritorialização de pertencimentos, como viagem rumo à descoberta de si mesmo e dos outros.

Contrapondo-se à vivência exílica de Anna, a mãe que nunca conheceu, Maike sente um verdadeiro fascínio pela terra estrangeira e pelo idioma português, o qual aprende com muita facilidade:

(...) a sensação de que viver numa língua estrangeira era tornar-se, mesmo que sutilmente, outra pessoa. No meu caso, essa pessoa que eu me tornava, apesar de um pouco tosca, me parecia muito mais próxima de mim do que a que vivia na Alemanha, como se em português eu me tornasse quem eu realmente era (SAAVEDRA, 2018, p. 217).

Assim, ao contrário de Anna, que experimenta um esfacelamento de sua identidade em sua experiência na Alemanha, a errância de Maike pelo Rio de Janeiro funciona como estratégia de constituição de sua identidade. Sentindo-se ao mesmo tempo “nativa e estrangeira”, às vezes indagava-se: “o que eu estava fazendo ali, naquele lugar que não me pertencia, naquela cidade incompreensível?” (SAAVEDRA, 2018. p.217). Entretanto, nela não havia o desejo de retorno para sua terra natal, pois, entre ela e aquela cidade havia uma conexão que, embora aparentemente inexplicável, era verdadeira e, por isso, sentir-se estrangeira era agora para Maike uma espécie de autodescoberta.

4. “JÁ IMAGINOU UM QUARTO SÓ PARA VOCÊ, QUE LUXO”

“Estou no quarto de despejo e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo.” (JESUS, Maria Carolina, Quarto de despejo, 1960, p. 33)

Nos capítulos intitulados “A avó”, somos apresentados a uma mulher sem nome, que descobrimos ser a mãe de Anna e avó de Maike. Nascida em um ambiente de absoluta pobreza, ela é obrigada a sair de casa para trabalhar aos catorze anos, expulsa pela mãe, uma mulher abandonada pelo marido, que desde cedo também teve de começar a trabalhar e nunca ganhou o suficiente para sustentar os filhos, e que lhe disse que “já tinha idade para se virar sozinha, e que não tivesse medo, não havia motivo para tanto choro, onde já se viu, parece criança...” (SAAVEDRA, 2018, p. 131). Mas a menina queria ficar naquela casa mesmo, com a avó, “que não sabia a própria idade e tinha nascido no meio do mato, (...), terra de índios, e que, se tivesse continuado no meio do mato, (...) entenderia melhor as coisas que agora chegavam confusas, vozes que a perseguiam, sombras...” (SAAVEDRA, 2018, p. 133). Mas teve que deixar forçosamente toda sua vida para trás, numa diáspora, para ter seu trabalho

explorado pela burguesia carioca, para trabalhar para Dona Clotilde, que parecia ser “uma mulher admirável, muito boa, muito religiosa” (SAAVEDRA, 2018, p.134). Ao entrar no ônibus com dona Neusa, a antiga amiga da família que tinha lhe arranjado o trabalho, a personagem foi tomada pelo desespero e ficou em silêncio durante todo o trajeto; “uma mistura de medo do que estava por vir e da lembrança das conversas com a avó, a voz da avó que viajava também grudada nela, a cada quilômetro mais clara, mais forte, suas palavras a envolviam como um cobertor” (SAAVEDRA, 2018, p. 134).

Ao conhecer dona Clotilde, a menina é recebida com uma avalanche de perguntas: “Você sabe cozinhar, você será responsável pela roupa, lavar e passar, imagino que você saiba não?” (SAAVEDRA, 2018, p. 138). Logo descobre que teria de fazer muito mais do que cuidar das roupas; de fato, teria de tornar-se uma dona de casa, de uma casa que não era dela. E o esperado quarto era “bem pequeno com uma porta e só, um quarto sem janela, e lá dentro cabia apenas uma cama de ferro, colchão e uma cômoda” (SAAVEDRA, 2018, p. 139). Ela passa a cuidar de todo o serviço de um apartamento imenso, mas tem sua existência confinada aos espaços da cozinha e do quarto minúsculo. Desde sempre fora ensinada a ser invisível, que ser como ela não era desejável, que era tudo questão de destino, como dizia sua avó. Conforme afirma Hooks (1990), uma cultura de dominação exige a autonegação de todos os subalternizados: “Quanto mais marginalizados, mais intensa a demanda, uma vez que as pessoas negras, especialmente as mais pobres, são bombardeadas por mensagens de que não temos valor (...)” (HOOKS, 1990, p. 38, trad. nossa). Assim, a branquitude, por meio de sua ideologia e sua cultura, constrói a representação de pessoas negras e não brancas no geral como inferiores e desimportantes, para exercer seu domínio e naturalizar o racismo estrutural.

A menina passou a sentir-se cada vez mais solitária naquela casa, invisibilizada e objetificada como um serviçal, pois “Ali não tinha ninguém, só Dodô e aqueles fragmentos de conversa quando dona Clotilde não estava

olhando, que Dona Clotilde não gostava de conversinhas entre os serviçais” (SAAVEDRA, 2018, p.141). Dodô trabalhava como cozinheira para Dona Clotilde e era a única pessoa a dar atenção à ela. Sentia-se completamente desterrada naquele espaço burguês, e passou a pensar cada vez mais em sua avó: “Pensava que ela devia ter se sentido assim quando saiu lá da terra dela no meio do mato, e pouco a pouco foi esquecendo as coisas de lá e aquela tristeza que não ia embora” (SAAVEDRA, 2018. p. 141). Aos poucos, a personagem vai perdendo suas referências familiares, sua identidade, suas memórias, o que já se evidencia pelo fato dela não ser nomeada na narrativa.

Contudo, diante desse processo de despersonalização, a personagem se refugia no único espaço que lhe proporcionava algum contentamento: o cinema. Aos domingos, gastava o pouco dinheiro que recebia com a sessão de cinema e sorvetes. Era nesses momentos que ela se auto-afirmava de alguma maneira, pois era quando tomava posse de si, usufruindo do pouco tempo que tinha consigo mesma, livre das opressões diárias. Além disso, a menina às vezes comprava artefatos de beleza, o que incomodava Dona Clotilde, que “(...) dizia que a vaidade era coisa do diabo, e que ela não precisava de dinheiro ali, que guardasse que ganhava, que não ficasse comprando bobagens” (SAAVEDRA, 2018, p. 142). A patroa, portanto, controlava não só seu dinheiro, mas seu corpo, que deveria manter-se invisibilizado para não sair de seu controle. Na passagem seguinte, isso torna-se ainda mais evidente:

Um dia ela comprou um chapéu e Dona Clotilde lhe deu uma bronca, onde já se viu, onde você vai usar esse chapéu, menina, vai parecer uma doida, e mandou devolver na loja, mas ela mentiu e disse que não quiseram aceitar de volta, e escondeu o chapéu debaixo da cama, sem nunca ter coragem de usar, depois achou melhor só gastar mesmo com o cinema, então ela todo domingo ia ao cinema e depois comprava um picolé que o rapaz vendia na carrocinha (...) (SAAVEDRA, 2018, p.142-143).

A cena pode ser vista como simbólica, pois, “o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder, da soberania” e

“simboliza também a cabeça e o pensamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 136). Sendo assim, ao comprar o chapéu, a moça expressa sua vontade de ser dona de si e de buscar sua consciência, e a repressão pela compra demonstra a sua impotência diante do controle que a classe burguesa branca tem sobre seu corpo subalternizado. Ainda conforme o *Dicionário de símbolos*, “‘usar o chapéu’ significa, em francês coloquial, *porterle chapeau*, assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 136). Assim, o ato de colocar um chapéu simboliza a assunção da responsabilidade por si mesmo, e a falta de coragem da menina em colocá-lo pode ser vista como a impossibilidade de agenciar sua própria história. Contudo, ao guardar o objeto e se negar a devolvê-lo, ela faz um gesto de resistência, numa esperança de que algum dia isso venha a tornar-se realidade.

5. “NÃO SER CAPAZ DE EVITAR AO MENOS ESSA SEGUNDA MORTE, ESSE ESQUECIMENTO”

A avó passou a ocupar cada vez mais as lembranças da menina, configurando memórias que funcionavam como escudo nos momentos de desamparo (assim como acontecia com Anna Mariani, sua filha, na sua experiência exílica na Alemanha). Certo dia, ela recebe tardiamente a notícia da morte de sua avó, contada por acaso por dona Clotilde, como um fato totalmente sem importância para a patroa. A personagem sofre uma violência psicológica extrema, pois não tem seu luto minimamente respeitado, como mostra o trecho:

Teve vontade de voltar para casa e teve vontade de ir ao cinema, e de nunca mais voltar, mas teve que continuar trabalhando normalmente pois não é porque alguém morreu que eu vou ficar com a casa suja e bagunçada, onde já se viu, disse dona Clotilde, e ela ficou com a vontade e as lágrimas escapando toda hora (SAAVEDRA, 2018, p. 144).

Acreditando no fingido interesse de Renan, filho de dona Clotilde, a personagem acaba sendo estuprada várias vezes por ele. Ela tem uma filha, Anna, a protagonista do primeiro relato, que jamais é reconhecida como filha de Renan. No final do romance, já idosa e reconciliada com Anna, agora uma atriz famosa, que volta para o Brasil para libertá-la do trabalho na casa de dona Clotilde, a mãe de Anna (e avó de Maike) termina exilada em uma residência de idosos, agora cercada de cuidados, mas com sinais de desequilíbrio mental.

Numa ocasião, ela foge da residência e sai à noite em direção ao teatro onde sua filha Anna irá apresentar um monólogo autobiográfico. No percurso, ela é guiada pelo fantasma de sua avó, com quem já mantinha conversas. A avó a repreende por ela não lembrar mais seu passado, pois “(...) gostamos de imaginar que somos livres, (...), mas somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (SAAVEDRA, 2018. p. 248). Para sujeitos subalternizados, que vivem a condição exílica, a preservação da memória é fundamental para recuperação e re-inscrição do passado, “não como um fetiche a ser reproduzido literalmente, mas como um conjunto de memórias e experiências narradas para a criação de locais de resistência e fortalecimento da identidade comunitária” (SHOHAT, 2006, p. 245).

Assim sendo, observa-se que a bisavó indígena, embora desterritorializada, era a única integrante dessa linhagem matrilinear que seguia cultuando seus antepassados, já que a personagem avó, que sofreu a migrância forçada, foi obrigada a romper com seu passado familiar e ainda sofreu com o ‘sequestro’ do afeto de sua filha Anna por parte de dona Clotilde. Anna, por sua vez, tenta apagar seu passado, mas sofre opressões e abandono por parte do primeiro marido, e acaba abandonando sua filha. Embora finalmente seja uma atriz bem-sucedida, ela continua também experimentando no Brasil a exiliência, a sensação de não pertencer a lugar nenhum.

Essa linhagem de afetos rompidos pela incomunicabilidade se restabelece provisoriamente quando a avó de Maike se encontra com ela por acaso no teatro. Ambas nunca saberão do parentesco, mas a avó a vê como alguém muito familiar. Incorporando as falas da bisavó indígena de Maike, a avó percebe a angústia da neta, que chora muito; a deita no colo e a benze com ervas, dizendo-lhe que “sofremos muito porque desprezamos a sabedoria dos antepassados” (SAAVEDRA, 2018. p. 230).

As protagonistas do romance têm suas identidades e afetividades fraturadas por violências psicológicas e físicas, e são invisibilizadas e subalternizadas por meio de múltiplas opressões. Contudo, as experiências traumáticas da migrância forçada, no caso da avó, da exilância experimentada por Anna, assim como a aventura da errância empreendida por Maike sinalizam a busca destas mulheres por suas identidades e pertencimentos, pelo direito de existirem em um contexto de dominação patriarcal.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. *Estudos feministas*, UFSC, v. 8 n. 1, 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em 15/09/ 2022.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

FRIEDMAN, Susan Stanford. Bodies on the move: a poetics of home and diaspora. In: *Tulsa studies in women's literature*. University of Wisconsin-Madison, v. 23, n. p.189-212. 2004.

GODET, Rita Olivieri. Errância/migrância/migração. In. BERND, Zilá (org). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, pp. 189-210.

HARRIS, Leila Assupção. Espaços discursivos, geográficos e afetivos na literatura diaspórica contemporânea. In: HARRIS, A. Leila (org.). *A voz e o olhar do outro*. Rio de Janeiro: Editora Letra Capital, 2009.

HOOKS, bell. Homeplace: a site of resistance. Choosing the margin as a space of radical openness. In: *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston, MA: South End Press, p. 41-49, 1990.

NOUSS, Alexis. *Pensar o exílio e a migração hoje*. Tradução: Ana Paula Coutinho. Porto: Afrontamento, 2016.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas. Estudos gays: gêneros e sexualidades*. v. 4, n. 05, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 15 set. 2022.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas: um romance de formação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SASSEN, Saskia. *Globalization an its discontents*. New York: New Press, 1998.

SHOHAT, Ella. Notes on the post-colonial. *Social text*. Third world and post-colonial issues, no. 31-32, pp. 99-113, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. Estratégias de subjetificação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARÃO, Bertoni; NAKAGOME, Patrícia. (orgs). *Literatura e resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2018, pp. 71-85.

Recebido em 16/09/2022.

Aceito em 10/11/2022.

“PODE A SUBALTERNA FALAR?”: UM ESTUDO DE *PARQUE INDUSTRIAL*, DE PATRÍCIA GALVÃO

“CAN THE SUBALTERN SPEAK?”: A STUDY OF *PARQUE INDUSTRIAL*, BY
PATRÍCIA GALVÃO

Viviane da Silva Vieira¹

Resumo: Este trabalho objetiva desenvolver um estudo do romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão (1933), a partir de uma interpretação da obra como uma tentativa inicial de dar voz às mulheres pobres e negras brasileiras dentro da literatura nacional. Para tanto, para além da crítica coetânea e posterior ao romance, serão considerados estudos sobre as condições de escrita da mulher e das figuras marginais, como os de Woolf (2004), Gilbert e Gubar (2000), Duarte (2016) e Dalcastagnè (2015). Ademais, além da obra da autora paulista, outros romances relevantes serão mencionados à medida que colaborem para reconstruir os diálogos sobre a constante exclusão que se dá/deu dessas figuras subalternas e/ou excluídas nos textos literários brasileiros.

Palavras-chave: Parque Industrial; Escritas de mulher; A mulher negra; A mulher pobre; Personagens excluídas.

Abstract: This work aims to develop a study of the novel *Parque Industrial* (Industrial Park), by Patrícia Galvão (1933), from an interpretation of the work as an initial attempt to give voice to poor and black Brazilian women in Brazilian literature. Therefore, in addition to contemporary and posterior criticism of the novel, studies on the writing conditions of women and marginal figures will be considered, such as: Woolf (2004), Gilbert and Gubar (2000), Duarte (2016) and Dalcastagnè (2015). Furthermore, as well as the work of this author, other relevant novels will be mentioned as they collaborate to reconstruct the dialogues about the constant exclusion that occurs/has been given to these subaltern and/or excluded figures in Brazilian literary texts.

Keywords: Parque Industrial; Women's writings; The black woman; The poor woman; Excluded characters.

¹ Mestra em Linguagens, mídia e arte pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas – Brasil. Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Bolsista FAPESP/Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6173-1091>. E-mail: vivianeveira.contato@gmail.com.

Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf, ao falar da situação da mulher intelectual, declarou a necessidade de uma mulher ter condições materiais (500 libras e um quarto onde pudessem escrever) como maior do que a urgência do direito ao voto. A tese do ensaio de Woolf é simples: ela se concentrará na questão das posses da mulher em sua relação com a ficção, o que considera tanto a relação real com a posição feminina, como a relação das situações de autoras.

Na verdade, como desenvolveu a romancista, falar de escritas de mulheres é, por si só, uma ficção, pois, podemos falar das mulheres como elas foram/são (da realidade histórica que condiciona uma relação das mulheres e literatura), podemos estudar a ficção que essas mulheres escreveram/escrevem (o que envolve tanto os escritos que elas deixaram como saber o que, para elas, era escrever), e podemos ler o que escrevem sobre mulheres (aqui, está o cerne da questão: são os homens que escrevem, uma vez que aquilo que eles escrevem sobre mulheres também é ficção).

As condições econômicas evidenciadas agregam uma série de outros valores. Embora os recursos materiais sejam apenas de posse, criam um tipo de desigualdade social que vai além, pois está relacionada à sua anatomia de mulher. Por quê? Todos precisam de um teto e 500 libras, assinala a romancista, mas quem os têm, concretamente, não são as mulheres. Nesses termos, o que a história criou foi uma interpretação sobre a condição de homens e mulheres que cria outros valores que se acrescentam aos meios materiais (valores políticos, simbólicos).

Sendo assim, a partir do viés dessa autora, pode-se destacar que existe um campo da opressão feminina no qual as condições materiais estão implicadas e envolvidas, mas que são criadoras de outras estruturas e, portanto, construtoras de uma dimensão histórica opressiva. Tal opressão aprofunda-se,

principalmente, quando à opressão de gênero somam-se outras, como a social e a racial. Enquanto mulheres de origem pequeno-burguesas lutavam pelo direito ao voto ou ao trabalho fora do ambiente doméstico, desde antes dos meados do século XX, outras mulheres conviviam em seus lares, mulheres que sempre trabalharam – e sempre foram invisibilizadas: as mulheres negras e pobres.

No contexto nacional², desde o período colonial, a estrutura social brasileira estabeleceu-se de maneira hierarquizada: de um lado, o senhor proprietário de terras que concentrava em suas mãos os poderes econômicos e políticos; de outro, os escravizados que desempenhavam a força de trabalho daquela sociedade. Entre esses dois polos opostos, existiam, ainda, homens e mulheres livres que viviam em condições precárias (NASCIMENTO, 2019), mas que tinham a seu “favor” uma “vantagem” incontestável: o fato de não serem pessoas negras (ou “não tão negras” assim).

Após séculos de exploração e escravização, primeiramente, dos povos nativos e, depois, dos povos forçados a deixar o continente africano, a escravidão foi abolida, oficialmente, em 1888. Alcançava-se a liberdade, mas não a igualdade, pois, o último país do mundo a abolir a escravidão, segregou os recém-libertos do regime e tentou destruir todos os registros de seu passado escravocrata³. No longo período que durou, a escravidão legitimou tanto o

² Rastreia-se à primeira metade do século XIX as primeiras reivindicações ordenadas em prol do acesso das mulheres à instrução adequada, ao trabalho fora do ambiente doméstico e a que fossem consideradas tão inteligentes quanto os homens. O nome que se destaca é o de Nísia Floresta, lembrada como árdua defensora de que a situação de inferioridade da mulher estava menos atrelada a uma incapacidade inata do sexo e mais à falta de instrução que a impedia de participar da vida pública. Nísia foi precursora de gerações de mulheres que, principalmente, a partir de 1870, fundaram revistas e jornais para levar adiante a luta por maior participação social e cultural. Maria Firmina dos Reis, cujo romance *Úrsula* é considerado o primeiro escrito por uma mulher, com seu trabalho como professora e sua intensa atividade intelectual, deixou um legado que só tardiamente (na década de 1960) foi descoberto; no entanto, deixava a certeza não apenas de que as mulheres escreveram, mas de que produziram um rico material (e de muita qualidade).

³ Em dezembro de 1890, apenas dois anos após a Abolição, o ministro das Finanças e conhecido

discurso sobre a inferioridade dos afro-brasileiros como inibiu discussões sobre cidadania, visto que eram tratados como propriedades privadas. Essa desigualdade social, naturalizada pela sociedade escravocrata, restringia o trabalho à função exclusiva dos escravizados; assim, em 1850, com a proibição do tráfico negreiro, a necessidade de mão de obra para as lavouras cafeeiras adquiriu caráter de urgência para os dirigentes que, para contornar a situação, visualizaram a solução na vinda de imigrantes europeus para trabalhar como agricultores. Entretanto, a premência desses colonos não era unicamente para suprir a questão da mão de obra, na realidade, por trás dos motivos econômicos, havia um outro: o de branqueamento da população brasileira.

A década que deu fim à Primeira República (1889-1930) por intervenção de um movimento golpista autointitulado de “Revolução de 1930”, abriu caminho para outro golpe ao final da década a fim de prolongar a permanência de Getúlio Vargas no poder. Em novembro de 1937, utilizando um documento fraudado que denunciava uma suposta mobilização para um levante comunista no país (o Plano Cohen), Getúlio Vargas concretizava, por fim, o início do Estado Novo, prolongando a Era Vargas até 1945, quando ele foi, enfim, deposto. Após a instauração do golpe de estado, alguns projetos foram levados ao centro das discussões, dentre eles, o do nacionalismo, um dos princípios ideológicos fundamentais do fascismo europeu no qual o Estado Novo brasileiro inspirou-se. Desse modo, a necessidade da “coesão nacional” tinha por objetivo forjar uma nação, uma cultura e uma língua. Surge, nesse contexto, um dos mitos mais conhecidos de nossa sociedade: o da democracia racial. O livro de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, publicado em 1933, é um dos principais propagadores da tese de que no Brasil brancos e negros vivem em harmonia,

aboliconista, Rui Barbosa, conforme relatou Lília Schwarcz em *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*, ordenou a destruição de todos os arquivos e registros nacionais existentes sobre a escravidão; para a antropóloga, o intuito de eliminar da memória histórica e cultural um determinado passado encerrava também, pela perspectiva daquele contexto, um recomeço. Os documentos, porém, não foram completamente destruídos e a utopia de “começar a partir do zero” jamais chegou a se tornar realidade (SCHWARCZ, 1998, p. 188-189).

em perfeita miscigenação. Como o branqueamento da população com a vinda dos brancos europeus não dera certo, o discurso oficial entrou em processo de mudança para uma visão romanceada do longo processo escravocrata (quase 300 anos) que tentava construir a falsa ideia de harmonia (e de um processo colonial não-violento).

Outro fator evidente a partir dos anos 1930 foi a flexibilização dos estratos sociais mantidos até então: com a decadência das áreas rurais (e das aristocracias locais/regionais) e a constante ascensão das áreas urbanas, favorecidas pelo processo de industrialização do país, mulheres começaram a ingressar no mercado de trabalho, principalmente, oferecendo mão de obra à indústria, em um primeiro momento; e, depois, a pequenos empregos burocráticos que exigiam alguma qualificação educacional. Todavia, tais funções eram ainda pouco ofertadas às mulheres negras, seja porque ainda não haviam tido acesso à educação, seja porque tratavam-se de empregos que exigiam lidar com público, logo, requeriam “boa aparência”, o que, até a atualidade, pode ser traduzido como “não ser negra/o” (NASCIMENTO, 2019; GONZALEZ, 2019)

Retomando o teto próprio e a autonomia financeira reivindicadas por Virginia Woolf, mencionados na abertura deste texto, é necessário pontuar que a mulher, de modo geral, sempre foi relegada à obscuridade e ao segundo plano na sociedade patriarcal. A mulher branca lutou desde o surgimento das reivindicações feministas por seus direitos, seja à educação, ao voto, ao trabalho, ao salário igualitário, à contracepção ou à liberdade, sexual, financeira ou intelectual. Tais solicitações, todavia, encontravam-se na contramão quando pensamos nos direitos das mulheres negras e pobres.

Desde Sojourner Truth, em seu famoso discurso “Ain't I A Woman”, na Convenção de Mulheres, em Akron, Ohio, em 1851, esses impasses do feminismo são evidenciados: a mulher branca é chamada de “frágil” e

“imprópria para o trabalho” pela sociedade patriarcal, ao passo que a mulher negra é vista como ferramenta de trabalho, de exploração. Não são as duas mulheres? A diferença envolve questões que, inicialmente, o feminismo burguês não “deu conta” (ou não quis considerar), mas que, majoritariamente, a partir da segunda metade do século XX, passaram ao palco das discussões.

Devemos, ainda, lembrar as palavras de Simone de Beauvoir, na abertura do segundo volume de *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Para a filósofa francesa, a forma e a posição que definem uma mulher não indicam características inatas, e sim construções sociais e culturais que compõem o conjunto da civilização humana; e, por tal definição ter sido feita pelo olhar do homem e em relação a ele, a mulher foi definida como um objeto, cuja função é desempenhar o papel para o qual foi criada, em completa desconsideração à sua subjetividade. Nesses termos, o que o feminismo desde o princípio revela é como a falta de união (e de identificação) entre as mulheres é o principal fator que as impede de contornar sua situação de submissão perante a soberania dos machos; afinal, “burguesas são solidárias dos burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras” (BEAUVOIR, 2019, p. 16).

Woolf escreve um ensaio sobre mulheres e ficção, mas escreve uma ficção porque o tema é ficcional (escritos de mulheres); aliás, ela não foi uma historiadora, e sim, uma escritora de ficção. Sendo assim, embora escreva uma ficção para falar das mulheres que escrevem ficção, ela quer falar do ponto de vista de um ensaio que fala da vida sem falar biograficamente da vida de mulheres específicas. Dessa forma, pretendendo captar a vida como uma outra forma de escrever; captar o que não se capta, como o vazio de uma existência, o não relatado, o não documentado de uma existência de mulher.

Nacional e internacionalmente, a literatura escrita por mulheres sempre foi mantida à margem, na obscuridade, não constituindo uma tradição, não por

ser inexistente, mas porque sempre foi integrada a uma historiografia que não considerou a especificidade de sua voz. Trata-se de uma escrita frequentemente questionada, criticada e/ou privada das qualidades atribuídas à literatura masculina. A tradição, constituída através de uma relação dialética de escritores, críticos e teóricos parece sempre ter destinado a produção das mulheres ao lugar do esquecimento (DUARTE, 2016, p. 23).

Na literatura brasileira, em específico, mulheres têm constantemente escrito sobre vidas de mulheres, diversas existências que, mesmo não coexistindo com às de suas autoras, existem nas páginas de romances, tomam forma no papel. O fato de serem escritas não revelam que sejam, contudo, lidas ou reconhecidas.

Por exemplo, em *Parque Industrial*, Patrícia Galvão, a despeito do subtítulo da obra, não abarca toda a vida proletária brasileira, mas foca, principalmente, na vida das mulheres operárias (tanto as engajadas politicamente quanto as alienadas à consciência de exploração da burguesia), apresentando questões relevantes e ainda inéditas, como a discriminação racial, a prostituição e a repressão da mulher pobre no trabalho industrial.

A luta pelo direito ao voto, conquistado em 1932, é ficcionalizada na emblemática cena do hotel Esplanada em que entra o grupo das “emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz” que excluem as proletárias do direito recém-conquistado, pois, “essas são analfabetas. Excluídas por natureza” (GALVÃO, 2022, p. 72-73).

Além disso, Patrícia também retratou nas páginas de seu romance a sexualidade feminina sem tratá-la, contudo, como um tabu; isso porque, evidencia a desigualdade entre homens e mulheres mostrando como estas eram sempre culpabilizadas pelo sexo, ao passo que aqueles saíam livremente, somando à extensa ficha uma conquista a mais (“Algumas mulheres falam com ela. Mas as crianças gritam, implacáveis de moral burguesa. — Puta!” GALVÃO,

2022, p. 45-46). A história de Corina, uma jovem negra que foi abandonada grávida pelo amante e prostituiu-se por sobrevivência, evidencia mais do que a exploração social ou de gênero, pois Corina é negra e tem consciência da exclusão à qual está submetida: “Por que nasceu mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras? O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos?” (GALVÃO, 2022, p. 44). A situação torna-se ainda mais emblemática porque, ao nascer, o filho de Corina nasce sem pele, sendo comparado pelo médico e enfermeiras a um monstro (como uma criatura sem pele poderia nascer viva?, questionam-se). Ao final do livro, ao deixar a prisão, todavia, expressa a dificuldade que enfrentava para se integrar à sociedade; sem casa, sem trabalho, sem comida, procura de todas as formas um trabalho que não seja a prostituição, fracassando, para não morrer de fome, prostitui-se. É em sua figura que o livro se encerra, Corina, vítima da inconsciência de classe (“Para ela só há uma crise. A crise dos sexos que invade todo o bairro proletário”) e abandonada pela sociedade, atormentada e perseguida pela fome (GALVÃO, 2022, p. 110).

Há também outras mulheres pobres no livro, como Otávia, mas que, ao contrário de Corina, trilham seus caminhos e encontram um lugar na militância comunista, mesmo que para tanto precisassem até mesmo renunciar ao amor. Ao ser comunicada da traição de Alfredo ao Partido, Otávia é enfaticamente fiel ao movimento: “— Todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio!” (GALVÃO, 2022, p. 103). Nessas duas trajetórias de mulheres, podemos destacar como ambas reagem de formas diversas às dificuldades: Otávia representava o ideal, a entrega total e ilimitada à causa proletária; já Corina, triste, alienada e faminta, caminha pelas ruas de São Paulo, em uma situação de marginalidade que nem mesmo o aceno do comunismo conseguiu modificar.

A discussão demonstrada por Galvão nos anos 1930 é pioneira, visto que antecede em décadas o feminismo interseccional que defende considerar as especificidades e necessidades de cada grupo, e não os tratar de forma genérica (como “reivindicações de todas as mulheres”). Apesar disso, a obra de Galvão, ou Pagu, como é comumente conhecida, é frequentemente deixada na retaguarda dos principais estudos sobre o período. Segundo Thelma Guedes, em um dos estudos pioneiros sobre esse romance, *Pagu: literatura e revolução*:

Sua obra é tratada frequentemente nos termos da superficialidade. Criou-se o que nos parece ser um perigoso rótulo para a autora e sua escrita. Pagu acaba interessando mais pelo que representa como fato curioso do que por sua contribuição no contexto de nossa literatura (GUEDES, 2003, p. 26).

Em 1940, quando escreveu sua *Autobiografia precoce*, Patrícia já denunciava com plena consciência de como sua imagem foi explorada e sexualizada. Relatando seus anos de filiação ao Partido Comunista, por exemplo, conta que foi proibida pelos diretores de exercer atividade intelectual, sendo induzida a proletarizar-se e trabalhar à margem dos escritos literários ou jornalísticos. Chega, em certo trecho, a expor como a ela foi pedido que extraísse informações de homens importantes utilizando como ferramenta o sexo: “Não se exige isto das mulheres revolucionárias. Exige-se de você, que é uma mulher excepcional”, ouviu quando questionou a “missão” recebida do Partido (GALVÃO, 2020, p. 108).

Em relato mais a frente, desabafa o peso que foi, ainda tão jovem, lidar com a perseguição sexual que criou um estereótipo seu o qual perdura mesmo quase um século depois: “Eu sempre fui vista como um sexo. [...] Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas.” (GALVÃO, 2020, p. 124-125).

A imagem da mulher bela e ousada cresceu à medida que o nome de Pagu foi mais associado aos escândalos da sociedade burguesa paulistana, e menos ao trabalho artístico e intelectual. O estigma que a circundava: a mulher agressiva que atacou os estudantes na redação d'*O homem do povo*; o pivô do fim do lar de Tarsila do Amaral, encarna o pensamento comum entre os homens de sua época. Isso porque, tanto Patrícia como Oswald de Andrade foram excluídos do rol social antes frequentado, mas a obra do modernista não foi desprestigiada pelos intelectuais e críticos contemporâneos com a intensidade que ocorreu com ela. Na realidade, aconteceu exatamente o contrário.

O nome de Oswald é lembrado, até mesmo na crítica à obra de Galvão, como um influenciador de seu estilo vanguardista, cuja técnica de *Parque Industrial* pode ser “detectada” como oswaldiana. Em “Pagu: vida-obra, obra vida, vida”, Antonio Risério atribui o estilo do romance de estreia a Oswald, ao salientar que:

a influência de Oswald sobre *Parque Industrial* é detectável desde o plano macroestético da estrutura da obra até ao nível microestético dos arranjos frásicos, entrando pela seleção vocabular e não deixando escapar sequer os recursos à metonímia e ao ready-made linguístico (RISÉRIO, apud CAMPOS, 2014, p. 36).

À Patrícia, dona de uma “franqueza sexual”, conferiu a falta de eufemismo ou literaturização com a qual temas e cenas sexuais são abordados no livro. À mulher, o trabalho do sexo; ao homem, o de mestre. Risério ainda identifica como pontos fracos que Galvão se detenha ao tratamento literária da vida de mulheres e não trate a vida proletária paulista no geral, assim como que se tenha perdido em sua empolgação ativista, o que a fez exagerar no conteúdo político (RISÉRIO apud CAMPOS, 2014, p. 37). É a mesma opinião que parecia sustentar o poeta Murilo Mendes ao comparar o primeiro romance proletário brasileiro a *Cacau*, obra de Jorge Amado publicada no mesmo ano:

Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar

a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. O caso recente de Pagu é típico. “Romance Proletário”, anuncia a autora no frontispício do Parque Industrial. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto, mas não deu. Assiste-se a entrada de fábrica, a saída de fábrica, a encontros do filho do grande capitalista com a filha do operário, etc. Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual (MENDES, 1933, p. 13).

Urge observar que um dos principais pontos que Mendes critica é a definição dada pela jovem Patrícia ao livro de estreia. Autointitulado “Romance Proletário”, *Parque Industrial* faz uma autoafirmação, ao passo que também sugere que outras interpretações poderiam ser imputadas ao gênero do livro – eis a necessidade de autoafirmar-se. Seria, de fato, um romance? Quais as possibilidades? Para Thelma Guedes, trata-se de “um ensaio, um experimento para chegar ao que seria essa nova forma de literatura” (2003, p. 55), isto é, uma narrativa não acomodada, experimental, de franco desprendimento a qualquer modelo preestabelecido (pelo círculo literário de seu tempo ou pelas diretrizes estéticas do Partido Comunista).

Ademais, sabe-se que o surgimento do romance, enquanto gênero literário, assim como a maioria dos gêneros literários ocidentais, é uma forma atrelada a textos concebidos por autores burgueses (geralmente, do sexo masculino) para contar histórias de homens ao mundo; pois, da ascensão à decadência do herói, o romance esteve por séculos traçado por uma sociedade tradicionalmente patriarcal (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 67).

Desse modo, a afirmação de Murilo Mendes de que se tratava de um retrato impressionista de uma autora pequeno-burguesa merece destaque. Em sua *Autobiografia precoce*, a autora de *Parque Industrial* esclareceu sua origem familiar como cheia de privações e necessidades, cuja situação financeira era até pior do que a das famílias proletárias vizinhas no Brás; apesar disso, “nunca deixamos de ser os fidalgos da vila operária”, ressalta (GALVÃO, 2020, p. 16).

Quando procurava ser admitida no Partido Comunista, Patrícia foi enviada ao trabalho proletário, o que, naquele momento, significava afastar-se do convívio de Oswald de Andrade (considerado suspeito por manter relações com burgueses) e do filho, Rudá: “A organização determinava a proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. O preço disso era o meu sacrifício de mãe” (GALVÃO, 2020, p. 67). Enviada ao Rio de Janeiro, Patrícia começou a trabalhar como costureira em uma confecção e a viver em um cortiço; determinada a conseguir outro trabalho, em um mesmo dia conseguiu dois, um na Agência Brasileira, outro no *Diário da Noite*; ambos obtiveram uma negativa enfática: “Nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo partido, terá que admitir a proletarização” (GALVÃO, 2020, 69).

Da confecção, trabalhou como empregada doméstica, como operária na metalurgia, como indicadora de cinema, sempre à serviço do partido. Na metalúrgica, enfim, conquistou algum nível de confiança: “Fantasiei-me de fato de operária. Com o meu avental xadrez, com as mãos feridas, o rosto negro de pó, fui considerada comunista sincera. Da noite para o dia, a desconfiança desapareceu e entregaram-me tarefas de maior responsabilidade” (GALVÃO, 2020, p, 73-74).

Apesar de toda a dedicação, das boas ideias e intenções que tinha para com a causa, Patrícia foi constantemente desacreditada no trabalho engajado e no literário. Ao publicar *Parque Industrial*, em 31 de dezembro de 1932, sua obra foi considerada artificial, cheia de falhas e defeitos estéticos e temáticos. Na verdade, a despeito de qualquer defeito, tratava-se de um livro pioneiro, escrito por uma escritora que estava aperfeiçoando suas técnicas, uma jovem que havia participado e convivido com movimentos estéticos de vanguarda e que vinha aplicando a seu romance (um romance transgressor que criticava sua própria origem burguesa) técnicas ainda poucos compreensíveis ou entendidas pelos intelectuais de seu tempo.

A respeito disso, Guedes (2003, p. 54-55) defende que a sensibilidade de Patrícia Galvão ao surgimento das classes operárias na sociedade brasileira, dando voz a essas mulheres e a seus modos de vida, como uma característica que se sobressai por ir na contramão do que se praticava no Brasil: seu trabalho narrativo não era o de uma intelectual comprometida em falar de mulheres proletárias oprimidas e exploradas, pelo contrário, mas o de um discurso proletário vindo de sua própria voz. Sua atitude autoral seria tão condenável assim, visto que ela, de fato, havia convivido por meses entre os proletários, observando com seus olhos de jornalista e escritora auguras que poucos outros autores poderiam ficcionalizar com o mesmo grau de crueza e compromisso com o discurso de suas personagens?

Aqui, podemos também lembrar uma das críticas coetâneas, a de Ari Pavão, publicada no *Diário Carioca*, em 1933. Segundo ele, era um livro que demonstrava interesse pela demonstração das desigualdades humanas, mas impróprio para menores e para moças, “como todo livro que tem ideias” (PAVÃO, 1933, p. 4) – um comentário curioso e repleto de ironia, uma vez que a história narra as vidas de proletárias jovens, por que seria impróprio para moças?

De fato, não era um livro de José Alencar, por exemplo, considerado próprio para moças a partir de uma concepção conservadora, romântica e patriarcal de nossa sociedade. O que se nota, todavia, é que Patrícia Galvão poderia ter como público-alvo as próprias proletárias, noção percebida desde a simplicidade do texto, composta de narração direta e diálogos curtos, com ausência de profundidade psicológica das personagens, mas também pela própria concepção gráfica da obra. Em edição custeada com recursos próprios (segundo relatou Augusto de Campos, paga por Oswald de Andrade), teve recursos tipográficos que facilitariam a leitura (isso se pode notar desde o tamanho e formato das letras e, até mesmo, dos espaçamentos e margens generosas), técnica favorável, por exemplo, para ser um livro lido por pessoas

cuja habilidade de leitura fosse pouco familiar aos romances (GUEDES, 2003, p. 56-58).

Todavia, não só os leitores proletários estavam no horizonte; havia, claramente, uma demonstração de uma atitude literária revolucionária e contestadora frente ao que se escrevia no Brasil de então. Nas palavras de Patrícia, naquele momento, havia pensado “em escrever um livro revolucionário. Ninguém havia feito literatura nesse gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo” (GALVÃO, 2020, p. 90). Ademais, o projeto estético do livro coincidia com a noção poética de modernidade que a narrativa sugeria.

Marcado por uma narração ágil, com procedimentos que lembram recursos cinematográficos, tais como o movimento de câmera, em *Parque industrial* nota-se tanto a presença da vida política da autora na década de 1930, como da escrita de vanguarda, própria de seu estilo no período, e presente desde a capa, desenhada por Patrícia e com a estilização cubista de uma fábrica (CAMPOS, 2014)⁴. Ambientado no bairro em que a autora viveu grande parte da infância e adolescência, mostrava uma São Paulo em processo de industrialização, mas que não tinha deixado para trás seus preconceitos e desigualdades sociais.

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do ‘camarão’ que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.

– Mais custa! O maior é o Brás!

Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns.

⁴ Sobre o lançamento de *Parque Industrial*, Augusto de Campos escreveu: “Na capa, ao que tudo indica desenhada por Patrícia – estilização cubista de uma fábrica, com os títulos *art déco* recortados a mão sobre o fundo preto e branco – surge a expressão ‘romance proletário’” (CAMPOS, 2014, p. 158).

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos.

Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho de liberdade (GALVÃO, 2022, p. 15-16).

A abertura de *Parque industrial* apresenta o Brás, tanto como espaço em que se passará a maior parte dos acontecimentos, quanto como um dos personagens centrais. A imagem é de um espaço urbano em pleno desenvolvimento, um bairro com cem ruas, com operários indo em fila para dentro das fábricas. Local conhecido pela industrialização paulista e como reduto dos imigrantes, destaca-se como é uma italianinha quem reage ao anúncio com o simbólico “dar banana” ao que está escrito no alto do “camarão”, como foi popularmente apelidado o bonde fechado que chegou ao país no final dos anos 1920. A ironia empregada pela autora e o teor das críticas à burguesia se revela com uma dose de bom humor: a italianinha defende sua pátria (a única que conhecia), o Brás, mesmo que sua origem imigrante estivesse em destaque. E há algo mais tipicamente brasileiro do que “dar banana” para o bonde (ou para a sociedade?). Patrícia também ironizou os “filhos naturais da sociedade”, aqueles de mães solteiras, pais desconhecidos (ou não), e cuja origem não poderia ser rastreada a uma tradição familiar, mas que são colocados ao lado dos legítimos, dos nascidos dentro do casamento, mesmo que sendo fruto de adultérios. O que os diferenciavam eram a condição e as convenções sociais, não a origem clandestina (que era a mesma).

A seguir, pode-se notar outra característica do estilo do romance: em diversas cenas, o narrador onisciente se refere ao coletivo de personagens sem reconhecê-las em suas individualidades, isso porque as questões em cena eram consideradas comuns aos proletários. A rua Sampson, no Brás, é conhecida pelas confecções e lojas de tecidos, assim, os funcionários que se encaminhavam para a entrada da fábrica iam lentamente, preguiçosos e querendo aproveitar os últimos segundos antes do expediente longo e exaustivo. Nota-se que na

narrativa a descrição da massa de pessoas se movendo demonstra como se toda a rua também andasse, como se os paralelepípedos e os operários, ambos gastos e cansados, se movimentassem, o ritmo acelera, intensifica à medida que aquelas personagens caminham para o trabalho, na ânsia por não se atrasarem. De fato, para emprestar as palavras de Guedes (2003, p. 56), era como se as palavras saltassem ao encontro do leitor, pois, devido à simultaneidade de ações, às sucessões de planos e aos close-ups, técnicas narrativas emprestadas do cinema, os procedimentos utilizados colocavam a obra também a encargo do leitor, este, proprietário da imaginação que reconstituíam tanto personagens como cenas.

A importância literária e cultural de *Parque Industrial* é significativa, tanto por seu caráter experimental, como por ser pioneiro em temas, discussões e na ficcionalização de figuras sociais excluídas ou negligenciadas. É na esteira dessa obra que outras puderam surgir. Dez anos depois, por exemplo, outra jovem também estrearia com uma protagonista que causou reticências da crítica. Essa jovem era Lúcia Benedetti e o romance, *Entrada de Serviço*.

Publicado pela famosa editora José Olympio, foi considerada uma estreia promissora, mas uma narrativa com enredo duvidoso quanto a sua existência. Um de seus primeiros críticos foi Álvaro Lins (1943, p. 3) que destacou dois espantos em relação ao livro de Benedetti: o primeiro, por ela ser de uma moça com pouco mais de vinte anos com nítida habilidade e segurança na movimentação de suas personagens; o segundo, por ter conseguido vencer um dos mais perigosos temas, *Entrada de Serviço* falava da vida de uma empregada doméstica, uma jovem negra e com uma paralisia em um dos braços. Somava-se à dificuldade o fato de Maria Isabel, a protagonista, não ser como Juliana, a empregada que rouba a cena em *Primo Basílio*; não, ela não era “uma criada cruel”, era “uma criada normal”.

Para Pinheiro de Lemos, Lúcia Benedetti partiu de um conceito controverso de que romance é vida e, assim, toda as existências, todos os aspectos humanos, mesmo aqueles mais insignificantes, poderiam tornar-se material romaneável. O erro do livro, afirma o crítico, não foi esse, mas sim o de que, na metade, a autora resolver “dar ao seu romance o que muita gente julgaria indispensável, mas que até então não lhe fizera falta: um enredo” (PINHEIRO, 1942, p. 6). Ao romancear a vida de Maria Isabel, para ele, a autora roubou à personagem a naturalidade como esta reagia aos acontecimentos. Em sua crítica, acreditava que quando Maria Isabel começa a sofrer, perde-se o verossímil da obra, o que, de fato, poderia estar “na boca” daquela mulher iletrada. Em princípio, reeditado apenas uma vez mais, em 1960 a segunda edição saiu com o título de *Maria Isabel: uma vida no Rio* (mesmo título da tradução alemã). Com a morte da autora nos anos 1990, permaneceu esquecido, até agora. Urge falar dele, mais detidamente, com cuidado e com olhos livres de preconceito.

Há outra narrativa frequentemente lembrada quando se estuda personagens pobres retratadas pelo olhar de romancistas, obviamente, trata-se de *A hora da estrela*, publicado em 1977, por Clarice Lispector. Em linhas breves, há uma grande diferença na concepção romanesca desse livro em relação às outras obras delineadas neste texto. Em *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. é o narrador e o autor ficcional – homem de classe média alta, intelectual, escritor, apreciador da alta cultura (o que pode ser notado na dedicatória do livro a grandes gênios da música, como Schumann, Beethoven, Chopin, Debussy e outros); é alguém que não para de se questionar. Esse narrador-autor escreve sobre Macabéa: uma mulher pobre, semianalfabeta, datilógrafa, representante das culturas de massas e que, segundo ele, não era capaz de se questionar ou de falar de si própria: “Foi a única vez em que falou de si própria para Olímpico de Jesus. Estava habituada a se esquecer de si mesma. Nunca quebrava seus hábitos, tinha medo de inventar” (LISPECTOR, 2017, p. 99).

Apesar de repetir diversas vezes que escreveria sobre uma nordestina que vivia em uma grande cidade (no caso, o Rio de Janeiro), Rodrigo falava constantemente de si. Ele é a personagem principal, quem tece o romance e, por isso, assinala que escreve para, acima de tudo, se conhecer: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino” (LISPECTOR, 2017, p. 69). Quanto à Macabéa, destaca que ela não se conhecia e, muito menos, questionava-se, caso “tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada em cheio no chão [...]” (LISPECTOR, 2017, p. 70).

A hora da estrela é, desse modo, uma meta-ficção, ou seja, é um livro sobre um livro. Assim, o narrador Rodrigo reconhece-se no direito e na obrigação de escrever sobre Macabéa, pois, assim como outros intérpretes do Brasil (tais como Gilberto Freyre, Caio Prado, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda), possuía “características” apropriadas para tanto, logo, era o considerado “mais indicado” para escrever sobre o outro⁵, conforme Dalcastagnè (2015):

Basta observar quem são os autores contemplados em vários dos itens citados acima, como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor e, em geral, o mesmo sexo... (DALCASTAGNÈ, 2015).

Em seu texto, ao citar números, a professora demonstra um cenário já imaginado: a maioria das premiações literárias brasileiras são para homens brancos, índice que se repete em pesquisas sobre romancistas publicados pelas principais editoras nacionais; nada muda quando se pesquisam as personagens: “60% são homens, 79% são brancas, 80% pertencem às camadas

⁵ Apresenta-se como “[...] um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 2017, p. 72).

economicamente privilegiadas — e os percentuais sobem significativamente quando são isolados narradores e protagonistas”. O revelado vai além da disparidade com que se publica livros no Brasil, mas também demonstra muito sobre as histórias contadas, a forma com as narrativas dessas figuras excluídas tende a ficar à margem do mercado, dos estudos, do cânone.

Para concluir, não poderíamos esquecer uma das obras contemporâneas mais potentes da Literatura Brasileira (sim, com letra maiúscula), *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Sem edições e adaptações no texto, além de atemporal, é uma obra profunda. A linguagem apresentada em cada linha é fiel e verídica à situação socioeconômica a que a narradora se encontrava, uma vez que ela mesma reconhece o “papel” que desempenhava na sociedade: “Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1960, p. 33). Ao contrário de Macabéa, que não “sabia falar de si”, Carolina é um sujeito que fala, escreve, grita, denuncia e questiona a situação em que os pobres se encontravam.

Lado a lado daqueles que são (e sempre foram) moradores da casa de alvenaria, Carolina veio da favela, do quarto de despejo, assim como Corina, Maria Isabel e tantas outras mulheres escritas ou esquecidas em nossa literatura. Por fim, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85). Elas falam, existem; nós falamos, existimos.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*: volume 1 – Fatos e mitos; volume 2 – A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 6. ed., 2019.

BENEDETTI, Lucia. *Entrada de Serviço*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

- CAMPOS, Augusto. de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Quem pode fazer literatura afinal? In: *O blog do Demodê*, UNB, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@demode/quem-pode-fazer-literatura-afinal-eb8f85a7c51e>. Acesso em: 13 set. 2022.
- DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil. In: *Revista Araticum*, Montes Claros, v. 14, n. 2, 2016. p. 9-24.
- GALVÃO, Patrícia. *Pagu: Autobiografia precoce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- GILBERT, SANDRA M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- GUEDES, Thelma. *Pagu – Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*. Cotia: Ateliê Editorial/São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- LE MOS, Pinheiro de. “Entrada de serviço”, de Lúcia Benedetti. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 276, p. 6, 14 nov. 1942.
- LINS, Álvato. Romances e contos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 16 jan. 1943.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MENDES, Murilo. Notas sobre Cacau. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 12, p. 13, set. 1933.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- PAVÃO, A. Panorama. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 1363, p. 4, 16 jan. 1933.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Recebido em 15/09/2022.

Aceito em 25/11/2022.

MEMÓRIAS, CORPOS E RESISTÊNCIAS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS NA NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

MEMORIES, BODIES AND RESISTANCES: DECOLONIAL PERSPECTIVES IN
CONTEMPORARY BRAZILIAN NARRATIVE

Ilse M. R. Vivian¹

Resumo: A literatura contemporânea tem sido espaço de vozes dissonantes, tanto no que diz respeito ao aspecto revisional do passado, como discurso alternativo ao que se convencionou chamar história, quanto no que se refere ao questionamento dos demais paradigmas engendrados pela modernidade, problematizando, desde as estruturas, as formas impostas pelas epistemes racionalistas e universalizantes. Na literatura brasileira das últimas décadas, é possível observar a incidência temática sobre o passado e suas heranças, cujas formas, confrontadas pela memória, desnudam os efeitos diretos e devastadores das relações de poder e suas políticas, as quais são refratadas em corpos que não habitam, corpos que não ocupam, corpos que não pertencem. Dessa perspectiva, pode-se colocar em diálogo *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, como poéticas que, inscritas pelo triângulo memória-imagem-relato, tematizam o trânsito da vulnerabilidade à resistência. Observa-se, assim, a partir da análise de algumas das estratégias narrativas que essas obras têm comum, a importância da figuração do corpo na composição da memória, discurso que se constitui como elemento fundamental, à luz dos Estudos Decoloniais, para a re/de/trans/formação do corpo presente e a prospecção de novas realidades.

Palavras-chave: narrativa; memória; violência; decolonialidades.

Abstract: Contemporary literature has been a space for dissonant voices, both in regard to the revisional aspect of the past as an alternative discourse to what is conventionally called history, as well as to the questioning of the remaining paradigms engendered by modernity, problematizing the forms imposed by the rationalist and universalizing epistemes even from their foundations. In the last decades of Brazilian literature, it is possible to observe the

¹ Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil, com período sanduíche em Universidade de Coimbra – Portugal. Realiza estágio pós-doutoral estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil, com Bolsa CAPES/Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3788-1572>. E-mail: ilsevivian@hotmail.com.

thematic incidence about the past and its heritage. Their forms, confronted by memory, lay bare the direct and devastating effects of power relations and their policies, which are refracted in bodies that do not inhabit, bodies that do not occupy, bodies that do not belong. From this perspective, Conceição Evaristo's *Becos da Memória*, Carola Saavedra's *O Inventário das Coisas Ausentes*, and Itamar Vieira Junior's *Torto Arado* can be put into dialogue as poetics that, inscribed by the memory-image-report triangle, thematize the transition from vulnerability to resistance. By analyzing some of the narrative strategies that these works have in common, the objective here is to observe the importance of the figuration of the body in the composition of memory, which is a fundamental discourse to the Decolonial Studies for the re/de/trans/formation of the present body and the prospection of new realities.

Keywords: narrative; memory; violence; decolonialities.

Lévinas fala da subjetividade do sujeito; se quisermos usar essa palavra – Por quê? Por que não? talvez devamos falar de uma subjetividade sem sujeito, o espaço da ferida, a dor do moribundo, o corpo já morto que ninguém pode possuir e nem dele dizer: Eu, meu corpo²

Maurice Blanchot. *A escritura do desastre*.

De que forma alguns viveriam confortáveis em seus lares não fosse a violência sistêmica? Não só a violência física, mas as formas sutis de coerção parecem ser as mais poderosas vigas de sustentação da dominação, da exploração e do controle. Slavoj Žižek (2014), a partir desses questionamentos, aponta o falso discurso humanitário liberal, que apela por ações imediatas contra a violência, como um dos principais reprodutores das mazelas sociais. Quanto a isso não é preciso dar exemplos para quem vive no Brasil. Todos os dias, em frações de segundos, por uma ou outra mídia, se é jogado num universo de narrativas de variados níveis de degradação humana. Segundo o autor, um dos mais eficazes mecanismos para o suporte e a manutenção da violência é

² Tradução nossa. "Levinas parle de la subjectivité du sujet ; si l'on veut maintenir ce mot - pourquoi ? mais pourquoi non ? il fa udraît peut-être parler d'une subjectivité sans sujet, la place blessée, la meurtrissure du corps mourant déjà mort dont personne ne saurait être propriétaire ou dire: moi, mon corps [...]" (BLANCHOT, 1980, p. 52-53)

justamente a produção, reprodução e veiculação do sentido de urgência em resolvê-la.

A ânsia pela solução imediata da violência física ou ideológica, afirma Žižek, desvia, atenua ou até, pode-se dizer, anula a atenção que deveria incidir em sua principal causa: “é a dança metafísica autopropulsiva do capital que dirige o espetáculo, que fornece a chave dos desenvolvimentos e das catástrofes que têm lugar na vida real” (ŽIŽEK, 2014, p. 25). Essa rede, feita de flutuações abstratas, tramada pela especulação financeira, que não pode ser atribuída a nomes concretos, mas comanda as condições sociais de pessoas e permite ou não o acesso a produtos reais, tem seus mecanismos regulados, conforme Étienne Balibar (1997), por dois momentos interdependentes, o da violência ultraobjetiva do capitalismo global, que implica a produção de sujeitos excluídos e descartáveis, e o da violência ultrasubjetiva, que prevê a produção de sujeitos fundamentalistas, emergentes e racistas.

As determinações da dinâmica capital são expressas pela organização do espaço urbano, que mantém suas fronteiras com os ataques constantes às favelas, às comunidades de pobres, negros, índios, transsexuais, reafirmando o grande projeto da modernidade³, cujas formas, como avalia Aníbal Quijano (2000, p. 251), trabalham para “una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia

³ Entende-se por modernidade o grande projeto político e epistêmico produzido a partir dos colonialismos e suas políticas de afirmação de poder. Walter Mignolo, entendendo a interdependência desses processos nas relações com os desenvolvimentos globais, utiliza a expressão “modernidade/colonialidade”. Segundo o autor, esse é “um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados. [...] A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. Por isso, a expressão comum e contemporânea de “modernidades globais” implica “colonialidades globais” (MIGNOLO, 2017, p. 2).

material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura⁴”.

Seja por meio da tortura, da ameaça, da morte e ocultação dos corpos, seja por meio do consumo desenfreado, da indústria do descarte, reiteradamente os territórios são demarcados pela produção, reprodução e estigmatização dessa violência, que bombardeia a todos induzindo a uma reação urgente, contribuindo para que continuem invisíveis as estruturas centrais da violência social. Na visão de Achille Mbembe (2017, p. 183), “a violência não é apenas consubstancial à opressão colonial”, importa sua duração no tempo, que cumpre a função de reproduzir e fazer perdurar o sistema opressor.

Para Žižek (2014), em relação a esse cenário da atualidade, que é viabilizado sobretudo pelas estratégias panópticas cada vez mais predominantes na vida em sociedade, confrontar essa realidade significa exercer o ato político e emancipatório que surge do intruso incômodo, daquele que resvala nas fronteiras dos regimes, daquele que tem consciência de que a sociedade, a mesma que se diz para todos, tem sido sustentada, como continuidade de projetos políticos imperialistas, pelo sangramento de corpos, pela opressão, exclusão e ocultação.

A literatura contemporânea tem sido uma intrusa incômoda, tanto no que diz respeito ao aspecto revisional do passado, como discurso alternativo ao que se convencionou chamar história, confrontando o tradicional cânone literário ocidental, quanto no que se refere ao questionamento dos demais paradigmas engendrados pela modernidade, problematizando, desde as estruturas, as formas binárias impostas pelas epistemes racionalistas e

⁴ “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir e outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, uma colonização do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo, da cultura.” Tradução nossa.

universalizantes. Nas últimas décadas, com mecanismos muito específicos que põem em xeque de maneira intensa a experiência e a condição humana, a Literatura Brasileira tem apresentado discursos que desnudam os efeitos diretos e devastadores das relações de poder e as violências de suas políticas hierarquizantes, as quais são refratadas em corpos que não habitam, corpos que não ocupam, corpos que não pertencem, que buscam entre uma esfera e outra um vão para sobrevivência.

Dessa perspectiva, a inscrição da memória na narrativa brasileira contemporânea ganha conotações específicas que redimensionam a articulação entre memorialismo, autobiografia e ficção recorrente em realismos anteriores. Pensar a herança de corpos colonizados e negligenciados pela história por meio das implicações estabelecidas pela lembrança pressupõe refazer o trajeto doloroso de uma vida, cujo percurso faz aflorar as violentas inscrições que pulsam e (de)formam o corpo presente. Esse trajeto, distanciando-se de forma radical da noção moderna de sujeito, compõe imagens do homem que são, paradoxalmente, particulares, únicas, e manifestação, como processo de dessubjetivação, das marcas de identidades e pertencimento.

Além disso, os deslocamentos subjacentes ao processo memorialístico na literatura contemporânea, que fraciona as existências em temporalidades distintas, multiplica e diversifica as formas de percepção do leitor, que já não pode apenas ler histórias, mas é chamado a revivê-las e, para a produção dos sentidos, a rearranjar as fragmentadas experiências, reavaliando horizontes. Nesse âmbito, como proposto por Rolando Vasquez, a memória é protagonista, pois pode

[...] rescatar otras formas de percibir el mundo que tienen otra temporalidad, una temporalidad onde en la que la noción de memoria, de recordar se vuelve muy importante para comprender y percibir el mundo. Entonces no necesariamente es que no sean visuales, pueden tener una forma visual pero su forma visual no las limita a la presencia en la representación, sino que

implica una relación profunda con el tiempo de lo vivido, con la memoria⁵. (VASQUEZ, 2016, p. 80).

A partir dessas noções, perseguindo o viés discursivo da memória, que, na confrontação do passado, tende a re/de/trans/formar a percepção sobre si e sobre o mundo, objetiva-se observar alguns aspectos da construção narrativa que colocam em diálogo os romances *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo; *O inventário das coisas ausentes* (2014), de Carola Saavedra; e *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, os quais podem ser aproximados, mais pelas semelhanças do que pelas diferenças, por dois motivos: primeiro, por apresentarem uma poética que, inscrita pelo triângulo memória-imagem-relato, tematiza o trânsito da vulnerabilidade à resistência, e, nesse sentido, emergem como estética decolonial, enquanto discursos que materializam “una búsqueda, no es un recinto en la casa del ser occidental, sino una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio, en cuyo camino se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma⁶” (MIGNOLO, 2012, p. 12); segundo, esses romances podem ser aproximados por apresentarem uma macroestrutura que interpela o formato do *Bildungsroman*⁷,

⁵ “[...] resgatar outras formas de perceber o mundo que têm outra temporalidade, uma temporalidade oscilante em que a noção de memória, no movimento de lembrar, torna-se muito importante para compreender e perceber o mundo. Portanto, não necessariamente se deva prescindir da imagem visual, mas a sua forma não é limitada à presença na representação, mas implica uma relação profunda com o tempo do vivido, com a memória.” Tradução nossa.

⁶ “uma busca, não um lugar na casa do ser ocidental, mas um lugar na própria casa; é uma busca do que lhe é próprio, em cujo caminho se vai desmantelando tudo aquilo que o encobre, o desodoriza, o silencia e o deforma”. Tradução nossa.

⁷ Me refiro a *Bildungsroman*, cujo paradigma é o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), enquanto gênero que tem seu conceito formulado na palestra de Karl Morgenstern, em 1820, e, a seguir, suplementados por Dilthey, Gerhard e Stahl. Morgenstern, como representante de uma classe de intelectuais alemães pós-iluministas, estabelece o seu conceito a partir das necessidades pedagógicas da classe burguesa, a formação intelectual e moral do filho de família burguesa requeria tematização e problematização. Nesse sentido, o termo *Bildungsroman* apresenta um histórico associado diretamente às formas de constituição do pensamento burguês, cuja preocupação era a formação individual e universal, com a superação dos limites do conhecimento e a acumulação de bens para ascender socialmente. Conforme o estudo de Wilma Patrícia Maas (2000, p.50), “as definições do *Bildungsroman* por Morgenstern, Dilthey, Gerhard e Stahl constituem então o complexo original a partir do qual se

com estratégias narrativas que confrontam as formas do tradicional romance de formação, tão representativo da noção de sujeito individual e de performance burguesa que está na base do projeto da modernidade/colonialidade. Para isso, parte-se do pressuposto de que o campo literário, enquanto espaço simbólico, constitui-se como lugar fronteiriço, em que se configuram e negociam

zonas de abordaje de cuestiones complejas del mundo actual [...] Allí, se cruzan elementos de análisis de carácter macroestructural como la matriz colonial del poder, sistema-mundo, geopolíticas globales – diseños con cuestiones prácticas singulares de arte y cultura, historias localizadas que se corporizan (cuerpo-lítica) también, mediante relaciones de poder, en el espacio cultural como campo de batalla ideológico donde se ganan o se pierden las luchas por la decolonialidad⁸. (MIGNOLO, 2012, p. 13).

Becos da memória e Torto Arado tematizam as perdas e os violentos processos vividos no enfrentamento do desamparo, do preconceito, da miséria e da exploração dos que dia a dia são subjugados pelos limites da pobreza extrema produzida por um sistema que coloniza em diversos graus. No primeiro, *escrevivência*⁹ da vida nos barracos da favela às vésperas da demolição e despejo dos moradores, a narradora Maria-Nova restitui, a partir do olhar infantil, os tortuosos becos do cotidiano da menina negra, compondo um cenário que, em contraste com as descrições do universo urbano próximo,

construirão as definições posteriores do conceito”, as quais, até fins do século XX, pouco diferem em relação aos modelos primeiros.

⁸ “zonas de abordagem de questões complexas do mundo atual [...]. Ali, cruzam-se elementos de análise de caráter macroestrutural, como a matriz colonial de poder, sistema-mundo, geopolíticas globais – desenhos de questões práticas singulares de arte e cultura, histórias localizadas que se corporizam (corpo-lítica) também, mediante relações de poder, no espaço cultural como campo de batalha ideológico onde se ganham ou se perdem as lutas pela decolonialidade.” Tradução nossa.

⁹ Termo cunhado pela autora para designar o seu processo de criação: “nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. (EVARISTO, 2017, p.11, grifo da autora)

assemelha-se às condições da senzala. Em *Torto arado*, no cenário do sertão baiano, as irmãs protagonistas, Bibiana e Belonísia, filhas de Zeca Chapéu e Salustiana, trabalhadores rurais que descendem de escravos, narram a vida dos despossuídos da terra, desvelando os estigmas da servidão, do racismo e suas formas de controle sobre os corpos.

Na precariedade dessas realidades, as memórias são tecidas pela vazão das experiências dos corpos. Em *Becos da memória*, os relatos das personagens indicam três destinos possíveis aos moradores da favela: ou a sobrevivência, que se inicia com a luta pela água, burocratizada por meio da hierarquia “torneira de cima” e “torneira de baixo”, que inclui a distinção de gênero, “eram sempre os homens, compravam ficha e iam lá se banhar. Devia ser bom, era banho de chuveiro, como se fosse pequena chuva caindo no corpo da gente” (EVARISTO, 2017, p. 41); ou a alienação, loucura provocada pelo banzo¹⁰, como é o caso do pai de Maria-Velha: “era um homem de matutar, de imaginar as coisas e causas” (EVARISTO, 2017, p. 33), mas depois de tantas perdas e dores restou-lhe “o banzo alimentando a vida” (EVARISTO, 2017, p. 34), ou a alienação pelo total abandono, como figura Cidinha-Cidoca: “Alheia pelos cantos do botequim, nem cachaça exigia mais. Suja, descabelada, olhar parado no vazio. [...] nem da secura na boca reclamava mais” (EVARISTO, 2017, p. 21); ou, por fim, a morte, sobretudo no caso daqueles que se voltam contra o sistema instituído dentro e fora da favela, e sobre essas regras Maria-Nova aprendeu bem cedo:

O corpo pode deitar-se belo, feliz e amanhã não se levantar, amanhã estar preso ao nada. [...] A morte havia sido tão sem graça, tão putamente sem graça, brutalmente traiçoeira. Os corpos dos homens-vadios-meninos estavam despedaçados pelo chão e as partes dos dois tratores também. As pessoas chegavam, tentavam

¹⁰ A palavra banzo (*mbanzu*) tem origem na língua Quicongo e significa pensamento, lembrança; e no Quimbundu (*mbonzo*), saudade, paixão, mágoa. Era como se denominava o profundo sentimento de melancolia e tristeza em relação à terra de origem e à privação da liberdade praticada contra a população negra. Considera-se, também, o banzo como uma prática e uma filosofia de resistência às torturas e aos maus tratos do trabalho forçado.

olhar, não viam, adivinhavam apenas. Não dava para reconhecer os corpos, os mortos. Também para quê? A gente conhecia a vida de cada um. Veio a polícia depois de muita espera, recolheu todos, e em tudo ficou um vazio. Era uma dor intensa. Era mais uma falta que a vida cometia. (EVARISTO, 2017, p. 77).

O desenvolvimento precoce da menina Maria-Nova, “de ossinhos que ameaçavam furar o vestidinho”, “forjada a ferro e fogo” (EVARISTO, 2017, p. 76), acontece em meio às vulnerabilidades dos corpos que se amontoam e à dureza necessária adquirida para suportar a dilaceração das perdas. A fragilidade do corpo que tudo suporta é uma imagem recorrente da memória que recupera trajetórias que selam destinos comuns:

Maria-Velha, dizem que a vida é um perde e ganha. Eu digo que a vida é uma perdedeira só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte... E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava ser dono. Perder a favela! [...] Comecei cheio de dor, mas comecei outra vida quando cheguei são, salvo e sozinho na outra banda do rio. O tempo foi passando, pensava que estava ganhando alguma coisa. Nada, só dor. [...]

Contudo, Totó era um homem duro. Não morria por qualquer coisa. [...] Pedras pontiagudas batiam sobre o seu peito, sangravam seu coração e Tio Totó ali duro. São, salvo e sozinho. Maria-Velha, mulher dura também. (EVARISTO, 2017, p. 29).

A exposição do corpo negro lanhado, ferido a cortes, despedaçado, morto ou suspenso da realidade atravessa de diversas formas a narrativa de *Becos da memória*, mas não sem forte expressão de resistência. Bondade, Negro Alírio, Maria-Nova, Mãe Joana, Maria-Velha, Vó Rita não arrefecem diante do avanço das patrôas para a destruição da favela. A cada relato, reafirma-se o pertencimento e a resistência da comunidade, aqui representados na voz que oscila da percepção externa da narradora à consciência de Vó Rita:

Todos os seus bens estavam guardados, retidos no peito. E foram tantos, tantos que saíram de suas mãos. Ela testemunhara o nascer de tanta vida. Era duro viver, mas valia a pena. Viu tanta mulher parir em dores. Assistiu a tanta dor, mas testemunhou tantas alegrias e

esperanças também. [...] Não era preciso o desespero. A vida haveria de continuar em outro lugar, em outras pessoas. O seu corpo poderia até cair agora, mas outros e outros levantariam. (EVARISTO, 2017, p. 154).

A memória, como a favela, que se multiplica em inúmeros becos que, por sua vez, bifurcam-se em diversas ruelas, desdobra-se do passado recente ao mais distante para recuperar “o que havia atrás, dentro, fora de cada barraco, de cada pessoa” (EVARISTO, 2017, p. 32). De cada relato, emergem as condições particulares e contraditórias a que cada um era submetido, formando um mosaico de histórias de vidas em que o cenário de opressão, do passado ao presente, em nada ou pouco se modifica, senão para negligenciar ou fragilizar os vínculos mantidos pela comunidade, como se vê no relato sobre a história de Negro Alírio:

Lembra, pai, como era tudo antes? Cada qual miseravelmente no seu canto de terra, cada qual retendo a sua sabedoria, cada qual sedimentando a sua ignorância, a sua pobreza, cada qual mais fraco e temendo o coronel Jovelino. E o coronel Jovelino falando grosso, seus capangas imitando a voz do patrão e mandando na gente como se donos fossem. Sabíamos que alguma coisa estava errada, que era preciso mudar. Ou a gente ou eles. Sabíamos também que os capangas dele eram gente nossa. [...] Por que a voz do Zé Meleca, que até ontem era a nossa voz, estava mudando tanto? O Zé Meleca seria capaz de usar aquela arma do patrão que ele tinha na cintura, contra algum de nós? Seria? (EVARISTO, 2017, p. 54).

As manifestações de resistência aparecem nas narrativas pela recuperação de elementos e símbolos da ancestralidade, mas também pelas falas que revelam a consciência adquirida na vivência de um sistema que intenciona, pelo controle dos corpos, a cisão das comunidades: “os grandes, os fortes, os que estavam do lado de lá, queriam que todos os do lado de cá fossem realmente fracos, bêbados e famintos. E o pior, eles queriam dirigir o nosso ódio contra nós mesmos, queriam que fôssemos inimigos” (EVARISTO, 2017, p. 141).

Em *Torto arado*, a primeira aparição do corpo é pela mutilação. As irmãs, Bibiana e Belonísia, pela curiosidade infantil de descobrir os guardados da avó

na mala antiga, acham um punhal e uma das meninas perde a língua: “quanto mais chorávamos abraçadas, querendo pedir desculpas, mais ficava difícil saber quem tinha perdido a língua” (VIEIRA, 2019, p. 17); “o silêncio passaria a ser nosso mais proeminente estado a partir desse evento” (VIEIRA, 2019, p. 19). A falta de identificação de quem foi mutilada, fala que é incorporada ao “nós” da voz narrativa, além de retirar o *status quo* do narrador indivíduo, como se exacerba no romance de formação, reduplica a ênfase na experiência enquanto partilha: “Foi assim que vimos os anos passarem e nos sentimos quase siamesas ao dividir o mesmo órgão para produzir os sons que manifestavam o que precisávamos ser.” (VIEIRA, 2019, p. 24).

A percepção do próprio corpo pelas personagens-narradoras acontece de maneira simultânea à tomada de consciência das fronteiras instituídas pelo racismo. No deslocamento da fazenda Água Negra ao hospital da cidade, as meninas observam: “Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca do que preta. E vi como as pessoas nos olhavam com curiosidade, mas sem se aproximar.” (VIEIRA, 2019, p. 18). Mais adiante, as narradoras observam as diferenças entre o mundo dos brancos e o mundo dos negros, comparando as condições de vida na cidade e as condições vividas pela família na fazenda. Quanto a isso, convém lembrar Frantz Fanon (2009, p. 114), quando entende o ato de ser nomeado e classificado como uma inscrição que é produzida pelo outro e a partir da hierarquia de seus valores: “sobre el plano reflexivo un negro es un negro, pero en el inconsciente está, bien clavada, la imagen del negro-salvaje¹¹”.

O corpo também é lugar de inscrição dos signos da ancestralidade. Como em *Becos da memória*, pedaços do corpo são símbolos dos significados e valores construídos em comunidade, sobretudo na relação estabelecida com a terra. Em

¹¹ “no plano reflexivo, um negro é um negro, mas no inconsciente está bem enterrada a imagem do negro-selvagem.” Tradução nossa.

Torto arado, Bibiana relata que “o primeiro lugar no mundo” a ser por ela ocupado foi as mãos da Avó-mãe parteira, “mãe de pegação”, mãos vincadas por “se encherem de terra, de milho debulhado e feijão catado”, “que havia rendido fartura de frutos por toda sua vida” (VIEIRA, 2019, p. 21). O sentido de união com a terra e seus frutos, proposto pela imagem das mãos de Donana, assim como pelas mãos da parteira Vó Rita em *Becos da memória*, choca-se com as imagens do esfacelamento, da exploração e da expulsão: “homens investidos de poderes, muitas vezes acompanhados de outros homens em bandos armados” (VIEIRA, 2019, p. 22) avançam e tomam a terra pedaço a pedaço, expulsando os antigos moradores ou mantendo-os como serviçais em troca de ter onde dormir e o que comer.

Tal como aparece em *Becos da memória*, a violência sobre o corpo, nesse contexto, ressignifica-se, uma vez que vai além da violência do regime de servidão. Pela individualidade requerida pela estrutura patrão e empregado da propriedade privada, trabalhando para a dissolução dos laços comunitários, produz-se a sujeição social, condição fundamental para o funcionamento do sistema capitalista moderno. Gilles Deleuze e Félix Guattari observam que as transformações do que se entendia como público e como privado, terminam por estabelecer, no mundo moderno, novas formas de relação com a terra:

A esfera pública não caracteriza mais a natureza objetiva da propriedade, mas é antes o meio comum de uma apropriação que se tornou privada; entra-se, assim, nos mistos público-privado que constituem o mundo moderno. O laço se torna pessoal; relações pessoais de dependência, ao mesmo tempo entre proprietários (contratos) e entre propriedades e proprietários (convenções), duplicam ou substituem as relações comunitárias e de função; mesmo a escravidão não define mais a disposição pública do trabalhador comunal, mas a propriedade privada que se exerce sobre trabalhadores individuais. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 148).

A dissolução das relações comunitárias, como afirmam Deleuze e Guattari (1997, p. 149), com a instituição da terra como propriedade e como

objeto de contratos, individualiza aquele que mantinha com a natureza, em comunidade, outra espécie de laço. Como parte da propriedade, o trabalhador torna-se dependente do proprietário e, portanto, privatizado. Em *Torto arado*, o corpo-máquina da engrenagem rural, ao chegar à fazenda “para dar seu suor na plantação”, “podia trazer mulher e filhos, melhor assim, porque quando eles crescessem substituiriam os mais velhos” (VIEIRA, 2019, p. 41). Fica evidente na narrativa de Bibiana a preocupação do gerente da fazenda com a manutenção da dependência dos empregados e, ao mesmo tempo, as estratégias para evitar o apego pela terra:

Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. [...] Seria gente de estima, conhecida, afilhados do fazendeiro. Dinheiro não tinha, mas tinha comida no prato. Poderia ficar naquelas paragens, sossegado, sem ser importunado, bastava obedecer às ordens que lhe eram dadas. (VIEIRA, 2019, p. 41).

Entretanto, os processos de desterritorialização dos corpos pela dissolução dos laços com a terra e, conseqüentemente, as tentativas de apagamento dos elos que possibilitam os vínculos comunitários, de forma semelhante ao que acontece em *Becos da memória*, não ocorrem sem resistência. Bibiana, já formada professora, e Severo, seu marido, retornam à fazenda e organizam os trabalhadores em associações e sindicatos para reivindicarem seus direitos sobre o lugar, cuja origem é quilombola. A última parte da narrativa, “Rio de sangue”, como o título anuncia, consiste no desenrolar do confronto entre fazendeiros, trabalhadores e polícia.

A descentralização da voz narrativa, sobrepondo passado e presente, em *Torto arado* e *Becos da memória*, serve, por um lado, à manifestação de vozes que se modelam e complementam no conjunto da comunidade. A narrativa das experiências de um ciclo de exploração, violência, exclusão e injustiças, que

compõe a história de formação das estruturas sociais brasileiras, por outro lado, desdobradas em relatos nessas narrativas, vocalizam a experiência única de um corpo que é único e inquestionável. Nesse sentido, a representação da vulnerabilidade do corpo que é confrontado pela intervenção do outro, nessas obras, escapa tanto às noções essencialistas e dualistas das corporalidades, quanto às tendências objetivas que poderiam fixar ou encerrar visões identitárias de performatividade social.

A figuração do corpo como produtor de sentidos construído pela relação eu/outro num *continuum* anulam a percepção do sujeito como reduzido à mera subjetividade ou à mera exterioridade, fazendo ruir o princípio do individualismo que subjaz ao tradicional romance de formação. Sem perder de vista as essências pessoais e suas diferenças, em *Becos da memória* emerge a imagem da favela pela experiência e diferenças dos corpos que a habitam; em *Torto arado*, além da dinâmica do relato, isso pode ser observado pelo procedimento que aponta a simbiose entre as duas irmãs-narradoras. Após o acidente que determina o emudecimento de uma, uma empresta a voz à outra:

Foi assim que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim. Foi assim que crescemos, aprendemos a roçar, observamos as rezas de nossos pais, cuidamos dos irmãos mais novos. Foi assim que vimos os anos passarem e nos sentimos quase siamesas ao dividir o mesmo órgão para produzir os sons que manifestavam o que precisávamos ser” (VIEIRA, 2019, p. 24).

Procedimentos narrativos semelhantes podem ser vistos no romance de Carola Saavedra. *O inventário das coisas ausentes* é uma obra que se divide em duas partes. Na primeira, intitulada “Caderno de anotações”, o narrador-escritor, em meio a fragmentos de imagens do presente e do passado, relata impressões recolhidas para a composição de seu livro, onde se desenha Nina, a principal interlocutora da voz narrativa. Essa personagem, que transita entre o universo ficcional e a realidade do escritor, é quem o conduz, por meio da indicação de diários guardados, às memórias de infância, matéria que será

tratada na segunda parte do romance, sob o título “Ficção”. Essa estrutura, permitindo os desdobramentos de significados de uma parte sobre outra, desobedece de forma radical aos princípios de lógica causal, bem como transpõe as fronteiras que separam o universo ficcional do real, propondo ao leitor a articulação que pode resultar numa variedade de leituras.

Na segunda parte do romance, à medida que se desconstrói a imagem do adulto escritor, em que tem lugar a voz do menino e o relato que reconstitui as brutais experiências vividas junto ao pai, revelam-se as formas de supressão e controle e a dimensão assumida por essas experiências ao longo da vida do escritor:

Sente, o homem aponta para a cadeira em frente à mesa abarrotada de livros e papéis. O menino senta, balança as pernas sem perceber, cruza os braços. Sente direito, ele diz. Descruze os braços, endireite essa coluna. Você parece um balão murcho. Um homem só controla seus pensamentos se for capaz de controlar o próprio corpo, entenda isso. O menino não diz nada. Ou você acha que os grandes homens da história passavam o dia encolhidos numa cadeira? (SAAVEDRA, 2014, p. 73).

[...] o menino treme, tem vontade de chorar, de fugir, o menino se move o mais lentamente possível, como se tentasse a cada passo permanecer no mesmo lugar. (SAAVEDRA, 2014, p. 92).

A violência sobre o menino é redobrada a cada vez que o pai, dizendo educá-lo “para a vida”, narra as suas próprias lembranças, reportando-se às experiências da infância pobre e feita de dificuldades, ao esforço e trabalho duro para sustentar a família, às violências da prisão e ao sofrimento do exílio durante a ditadura. Entrecem-se, assim, duas histórias de opressão e de violências. Expressam-se, na narrativa, pela figura do pai, as experiências de um período do regime ditatorial brasileiro e, pela figura do filho-escritor, as marcas consequentes dessa vivência. O pai é obrigado a abandonar o país, o menino é abandonado pelo pai e, mais tarde, pela mãe, “depois a volta [do pai], as mudanças, a volta a um país que não existia mais, você entende? [...] eu comecei

do zero várias vezes na vida, está tudo aí, todas as vezes em que cheguei ao limite e me refiz a partir do nada” (SAAVEDRA, 2014, p. 108).

Em meio ao relato que expressa as fragilidades, o abandono, o medo e o abismo existente entre pai e filho, fragmentos dispersos descrevem a relação do escritor com Nina, cujas imagens, como um corpo-espelho, deixam entrever o olhar do narrador sobre si mesmo:

O corpo de Nina tem uma força inexplicável, como fosse capaz de suportar qualquer peso, qualquer golpe, qualquer desencanto. Um corpo submetido à disciplina das privações, o corpo inatingível de Nina, todos os dias, ritmos e respirações. [...] Uma angústia que não acaba. Por mais que Nina continue, implacável, o dia amanhecendo todos os dias, o ar fresco da manhã e as pessoas que pouco a pouco vão surgindo na paisagem, a angústia não diminui. (SAAVEDRA, 2014, p. 113).

No corpo, coexistem a angústia do presente e as feridas do passado. Os fragmentos, os pedaços reunidos só adquirem unidade pela memória, pois, conforme afirma a personagem Nina, “não é fácil ter um corpo, não é algo necessariamente natural, para isso é preciso coragem” (SAAVEDRA, 2014, p. 46). Como em *Becos da memória* e em *Torto arado*, a enunciação de si transpõe as fronteiras da vivência do próprio corpo. O narrador de *O inventário das coisas ausentes* não poderia recompor a própria vida senão pela recuperação das violentas experiências do pai durante o regime:

Um dia, meu pai debruçado numa janela, décimo, décimo primeiro andar, uma metralhadora nos braços, ele atirava. Parecia em transe, ele não tinha medo, em seu rosto apenas fúria, como se ali pudesse ultrapassar qualquer cansaço, qualquer fragilidade. O peso da metralhadora. Meu pai era um homem debruçado numa janela naqueles dias. Depois, nunca mais seria o mesmo. Algo aconteceu. Depois outras coisas aconteceriam. E essa fúria, que eu não tinha como compreender, estava em mim. (SAAVEDRA, 2014, p. 85).

A supressão dos corpos, que vão sendo esmagados pela violência, pela política, pelo poder, só termina quando “o tempo se esgota e o corpo que a escreve se esgota” (SAAVEDRA, 2014, p. 120). Ao final de *O inventário das coisas*

ausentes, culmina o desmonte da figura de autoridade com o episódio do suicídio do pai, “agora derrotado”: “a morte de outros homens na morte de um só homem, como se todas as histórias precisassem de uma só história para existir” (SAAVEDRA, 2014, p. 121).

O inventário das coisas ausentes apresenta, assim, um processo de subjetivação que não passa nem pela simples negação do passado, nem pelo aprisionamento do sujeito nos limites da experiência, mas se cumpre nos deslizamentos propostos na relação de continuidade/descontinuidade entre realidade e ficção, entre a ausência do corpo do presente e a viva presença das marcas herdadas do passado. Dessa perspectiva liminar, o escritor apreende a vida, o corpo, a voz, as origens:

Escrevo a falta para que nada falte, e quando termino o interior do corpo de Nina, e as possibilidades do corpo de Nina, delinco suas extremidades, pouco a pouco mãos, pés, dedos, orelhas, os bicos dos seios. Os mínimos detalhes. Até que o corpo esteja pronto. E quando isso finalmente acontece, uma história que o justifique. Uma origem, um passado. A vida dentro e fora do corpo. Um dia, o corpo nasceu de dentro de outro corpo, filho de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias. (SAAVEDRA, 2014, p. 47).

O descentramento da voz narrativa e a relação estabelecida entre interioridade/exterioridade, entre o sujeito e a comunidade, nesses romances, terminam por traçar uma corpo-política do conhecimento, que tem como fundamento as histórias locais: Maria-Nova é a história da favela; as irmãs Bibiana e Belonísia constituem-se na luta travada em defesa do povoado de origem quilombola; o escritor de *Um inventário das coisas ausentes* nasce com o fim do autoritarismo, simbolizado pela morte do pai. Na enunciação da própria vida, o conhecimento de si realiza-se com o exercício da alteridade, experimento que se faz em coletivo. Isso implica construir entendimentos a partir do próprio corpo, de sua natureza, sua origem e sua localização espaço temporal. A

dispersão das vozes nas narrativas, nesse sentido, faz prevalecer o sentido, ao mesmo tempo, particular, unitário e plural da comunidade.

É possível observar, com relação a isso, alguns contrastes, se aproximados esses romances ao modelo tradicional do romance de formação, em que o protagonista se cerca de estratégias para alcançar o conhecimento clássico e universal, preferencialmente de modelos canonizados. Além de rebater, do ponto de vista temático, a lógica prevista pelo individualismo burguês do herói que busca, com a ampliação de seu conhecimento, a ascensão social e a reconciliação com o mundo, representado pelo microcosmos da sociedade burguesa, os três romances questionam, com a dimensão plural e local da experiência, os limites da verdade. A visão da história, que no romance de formação tradicional é dada como única, centralizada na predominância do ponto de vista de um narrador, e em muitos casos onisciente e onipotente, em *Becos da memória*, *O inventário das coisas ausentes* e *Torto arado*, dispersa nas várias vozes, está associada a gêneros textuais intimamente ligados à experiência imediata e cotidiana: relatos, fragmentos de bilhetes, diários, cartas, reproduzindo, por vezes, nuances que se assemelham às rodas ritualísticas dos contadores de histórias. Além disso, a alteridade pressuposta por esses gêneros, que tem no outro o horizonte da enunciação do si, relativizam as fronteiras que poderiam encerrar a imagem do sujeito.

Por fim, perpassando as relações liminares propostas entre verdade/ficção, interioridade/exterioridade, passado/presente, ética/estética, esses romances indicam que no cerne da composição da narrativa brasileira contemporânea, de forma muito política, está a valorização do que é partilhado, da experiência humana que se tece nas práticas da comunidade. Pela composição da corpo-política de saberes, desnudam-se as estratégias da violência epistêmica, revelando formas de resistência. O 'outro', assim denominado pela construção da lógica que coloniza, ao rejeitar a autoridade do

discurso individual e enunciar-se a partir do ‘nós’, erigindo-se como corpo localizado, partilha as experiências que lhes são comuns e próprias.

Sentir na pele, esse parece ser o chamamento de *Becos da memória, O inventário das coisas ausentes e Torto arado*, narrativas que se apresentam como possíveis interlocuções aos “pseudodiscursos humanitários e suas formas de mascarar as violências” (ŽIŽEK, 2014), ou ao “domínio de la visibilidad y representación que se rige por la lógica del espectáculo, [...] a controlar nuestra percepción del mundo y nuestra relación con el mundo¹² (GROSGUÉL; CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 80).

REFERÊNCIAS

BALIBAR, Étienne. La violence: idéalité et cruauté. In: *La crainte des masses: politique et philosophie avant et après Marx*. Paris : Galilée, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. vol. 5. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2009.

GROSGUÉL, Ramón; CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

¹² “domínio da visibilidade e representação que se rege pela lógica do espetáculo, [...] a controlar nossa percepção do mundo e nossa relação com o mundo.” Tradução nossa.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2017.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 32, n. 94, RBCS, junho, 2017.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciências sociais. Perspectivas Latinoamericanas*; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina, Julio, 2000. Disponível:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> Acessado em 18/06/2022.

SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

VÁZQUEZ, Rolando; BARRERA CONTRERAS, Miriam. Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. [Entrevista a Rolando Vázquez]. *Calle14*, Revista de investigación en el campo del arte. vol. 11, n. 18, Bogotá, Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, enero-abril, 2016.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. 1ª ed. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em 12/08/2022.

Aceito em 15/11/2022.

A FRAGMENTAÇÃO EXISTENCIAL DA MULHER MEXICANA NO CONTO “TINA REYEZ”, DE AMPARO DÁVILA

THE EXISTENTIAL FRAGMENTATION OF THE MEXICAN WOMAN ON THE
SHORT-STORY “TINA REYEZ”, BY AMPARO DÁVILA

Mariana Borda¹

Cinara Antunes Ferreira²

Resumo: No Brasil, a obra da contista Amparo Dávila (1928-2020) pertence a uma lacuna no estudo sobre a literatura feita por mulheres do século XX, visto que a autora mexicana não possui tradução para a língua portuguesa. Para ampliar o corpus literário dos estudos que abarcam as narrativas de autoras do século passado, esse artigo analisará o conto “Tina Reyez”, publicado em *Música Concreta* (1964). Ao lidar com os tabus que cercam o despertar erótico e as percepções sensuais da “mulher comum” Tina Reyez, Amparo delinea e questiona as moralidades patriarcais interiorizadas pela protagonista do conto. A partir de uma metodologia qualitativa e exploratória, esse estudo buscará refletir sobre os valores sociais prescritos às mulheres que viveram durante a segunda metade do século XX, de acordo com a teoria de Luce Irigaray (2017) e Simone de Beauvoir (2009), bem como sobre o peso existencial para a personagem no contexto do patriarcado mexicano, de acordo com o artigo “¿Cómo ser sin límites? Análisis semiótico del cuento ‘Tina Reyez’, de Amparo Dávila” (2019), de Socorro García Bojórquez e María Edith Araoz Robles.

Palavras-chave: conto; narrativa de mulher; literatura mexicana do século XX, estudos de gênero.

Abstract: In Brazil, the work of short-story writer Amparo Dávila (1928-2020) belongs to a gap in the study of literature made by women of the 20th century, since the mexican author has no translation to the portuguese language. In order to expand the literary corpus of studies about the narratives of women from the last century, this article will analyze the short story “Tina

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6467-8986>. E-mail: marianaborda96@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2520-5622>. E-mail: cinara.pavani@ufrgs.br.

Reyez”, published in *Música Concreta* (1964). In dealing with the taboos surrounding the erotic awakening and sensual perceptions of the “ordinary woman” Tina Reyez, Amparo outlines the patriarchal moralities imposed on the tale's protagonist. Based on a qualitative and exploratory methodology, this article will reflect on the social value imposed on women who lived during the second half of the 20th century, according to the theoretical contribution of Luce Irigaray (2017) and Simone de Beauvoir (2009), as well as on the weight of mexican patriarchal morality on the character's context of existence, according to the article “¿Cómo ser sin límites? Semiotic analysis of the story ‘Tina Reyez’, by Amparo Dávila” (2019), by Socorro García Bojórquez and María Edith Araoz Robles.

Keywords: short story; women's narrative; 20th century mexican literature; gender studies.

As escritoras do século XX refletiram sobre temáticas que problematizam e questionam os conceitos monolíticos de uma sociedade ocidental construída a partir da percepção masculina. A fim de encarar a escrita para a experiência da alteridade e para o desenvolvimento de histórias sobre o desvendar das pulsões eróticas e sexuais da mulher, as autoras do século passado surgem como um desafio ao discurso patriarcal que expede as regras do que deve ser escrito por uma mulher. Convictas em possuir uma verve própria para escrever com liberdade, elas trabalharam para anular a presença redutora do “Anjo do Lar” que limita a livre-expressão das mulheres ao impedir a “(...) opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza” (WOOLF, 2012, p.13).

Dentre os diversos textos do século XX que realizaram o movimento pela livre expressão do *ser mulher*, esse artigo pretende analisar uma produção da escritora Amparo Dávila. Nascida em 1928, na pequena cidade de Pinos, no México, Amparo propôs narrativas que desafiam os conceitos que regem as “verdades nas relações humanas, na moral, no sexo”. Para contribuir com a discussão acadêmica sobre a produção literária de mulheres, apresentaremos o conto “Tina Reyez”, publicado pela primeira vez em *Música Concreta* (1964) e posteriormente reunido em *Cuentos Reunidos* (2021). Para a análise do conto,

percorreremos os recursos narrativos e as temáticas que conduzem ao mergulho nas ambivalências, nos medos e nas pulsões que circundam a personagem Tina Reyez.

É importante notar que a escritora ainda não possui tradução no Brasil. O resgate de autoras como Amparo Dávila (até então pouco explorada pela produção acadêmica brasileira) torna-se imperativo para refletir sobre as narrativas que contribuíram para o caleidoscópio de narrativas por e sobre mulheres do século XX: “pois falar da mulher ou sobre ela pode ser sempre entendido, ou voltar a ser entendido, como uma recuperação do feminino no interior de uma lógica que a mantém no recalque, na censura, no desconhecimento.” (IRIGARAY, 2016, p.90).

1.

Para que possamos perscrutar a protagonista Tina Reyez, torna-se necessário uma introdução aos aspectos que marcam a vida da personagem. Assim, abordaremos as questões centrais da narrativa: as ambivalências do desejo da mulher em frente às delimitações e interdições patriarcais na Cidade do México da segunda metade do século XX. Essa moralidade patriarcal implica para mulheres “comuns” como Tina Reyes uma repressão existencial fundada na “[...] injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber.” (FOUCAULT, 2021, p.8).

O conto inicia após um dia cansativo de trabalho para Tina Reyez. Dentro do ônibus e a caminho da casa da amiga Rosa, Tina reflete sobre a sua rotina. Ela sabe que um fim de semana solitário e repetitivo a aguarda:

[...] Ela não aguentava aqueles domingos: missa às 11h30, sorvete de baunilha e chocolate, cinema de segunda categoria com programa duplo, cheio de gente, mau cheiro e fumaça; um bolo e uma coca cola de saída e termina o domingo como centenas de outros domingos anteriores e outros por vir; então segunda e terça e toda a semana

de trabalho completo sem tempo para nada, nem para pintar as unhas. (DAVILA, 2021, p.154, tradução nossa)³.

Solteira, Tina compara a sua vida com a de Rosa, a amiga casada e com filhos. Para a personagem, não há nada mais feliz do que uma mulher casada com um bom homem: “(...) Rosa teve sorte: um marido como Santiago, seus filhos, uma casinha, olhando bem, era muito para ter, enquanto ela...” (DÁVILA, 2021, p.154, tradução nossa)⁴. Em contrapartida à realidade de Rosa, Tina vislumbra a sua existência como sinônimo de melancolia e solidão: possui uma rotina repetitiva, mora sozinha em uma rua pobre, onde o quarto reduzido guarda poucos objetos, como o retrato dos pais falecidos, uma máquina de costura e um velho roupeiro. Para a personagem, apenas um casamento poderia resgatá-la da realidade pontuada pelo vazio e pela pobreza. Dessa forma, podemos definir a situação existencial de Tina como comum a outras mulheres que, assim como ela, são vítimas de uma sociedade “representada pelo poder do Estado, da Igreja e da Família. A falta de uma identidade articulada socialmente, como o matrimônio e a maternidade, são cargas simbólicas que violentam Tina Reyez em frente ao outro representado por Rosa, sua amiga” (BOJÓRQUEZ e ROBLÉZ, 2020, p.97, tradução nossa)⁵.

Após descer do ônibus e caminhar até a casa de Rosa, algo ocorre no percurso que afetará a percepção de mundo fixa da personagem. Esse acontecimento repentino asfixiará Tina Reyez ao longo do conto e a levará aos

³ No original: “(...) ella no soportaba aquellos domingos: misa de 11:30, nieve de vainilla y chocolate, cine de segunda con programa doble, sala repleta de gente, de malos olores y de humo; una torta y una Coca-Cola a la salida y quedaba terminado el domingo igual a otros cientos de domingos anteriores y a otros por venir; después el lunes y el martes y toda la semana de trabajo completo sin tiempo para nada, ni siquiera para pintarse las uñas.”

⁴ No original: “(...) tenía suerte Rosa: un marido como Santiago, sus hijos, una casita, viéndolo bien era mucho tener, em cambio ella...”

⁵ No original: “(...) representado por el poder del Estado, la Iglesia y la Familia. La falta de una identidad articulada socialmente, como el matrimonio y la maternidad, son cargas simbólicas que violentan a Tina Reyes frente al otro representado en Rosa, su amiga.”

limites existenciais de suas pulsões e medos mais reprimidos, pois no caminho para a casa de Rosa, um homem desconhecido a aborda na rua:

Os olhos de Tina se arregalaram e ela ficou quase paralisada pelo choque de surpresa.— Me simpatizei por você, desde que entrou no ônibus você me impressionou. Tem olhos muito expressivos. — Desculpe-me, senhor — Tina finalmente conseguiu dizer — mas eu não estou acostumada a falar com estranhos. — Se você deixar eu me apresentar, não serei mais um estranho — disse o homem — por que você não me dá uma chance? (...) (DAVILA, 2021, p. 156, tradução nossa).⁶

2.

Comentamos, na seção anterior, sobre o fato de Tina perceber a possibilidade do casamento como ferramenta de salvação do ponto de vista sentimental e econômico, pois a união com um homem não apenas ofereceria a companhia para uma vida solitária, como também a “resgatária” do universo do trabalho, para que assim ela pudesse dedicar-se exclusivamente ao papel de esposa e mãe. Dessa forma, no ambiente familiar da casa de Rosa, Tina experimenta um desejo ainda maior em possuir uma vida igual a da amiga. Tina considera a vida de Rosa como parâmetro máximo de sucesso como mulher, já que, no contexto social em que Tina está inserida, “o valor da mulher viria de seu papel maternal e, por outro lado, de sua ‘feminilidade’. Mas, na realidade, essa ‘feminilidade’ é um papel, uma imagem, um valor imposto às mulheres pelo sistema de representação dos homens” (IRIGARAY, 2016, p. 96).

Dentro dessa perspectiva sobre os valores impostos à mulher, construída e perpetuada pelo sistema de representação dos homens, Tina Reyez se revela um perfeito exemplo da internalização de tais valores, uma vez que a protagonista do conto reflete sobre a vida de casada como algo plenamente

⁶ No original: “Tina abrió enormemente los ojos y se quedó casi paralizada por la sorpresa. — Usted me ha simpatizado, desde que subió al camión me impresionó. Tiene unos ojos muy expresivos. —Disculpe, señor —pudo, por fin, decir Tina—, pero yo no acostumbro hablar con desconocidos. —Si usted me deja presentarme ya no seré un desconocido —dijo el hombre—, ¿por qué no me da la oportunidad? (...)”

idílico, sem quaisquer aspectos que remetam, por exemplo, à sexualidade ou ao erotismo:

Como seria ter um apartamento, como seria ter um marido, filhos, um homem que a abraçaria e diria “Tina” com uma voz carinhosa? (...) Jantar juntos conversando de todas as coisas do dia, dos filhos, depois assistir a televisão e, se não havia, pelo menos ouvir um pouco do rádio, depois dormir com a cabeça apoiada no ombro dele, já não sentiria tanto frio todas as noites, dormiria tranquila ouvindo-o respirar, vendo crescer os filhos e ouvi-los dizer “mamãe”. (DÁVILA, 2021, p.155).⁷

A visão de Tina Reytez referente a um matrimônio “imaculado” comprova os valores esperados de uma mulher “decente”, que deve pertencer a “(...) uma espécie de ‘infância contínua’ (...) o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa” (BEAUVOIR, 2009, p.146). Em contrapartida, descobrimos que da janela de seu pequeno quarto Tina é açoitada pela visão de mulheres “perdidas” e entregues aos desejos que a protagonista aparentemente condena. Enquanto observa, durante a madrugada, a fachada *neon* do bar Barba Azul, o desprezo de Tina Reytez pelo lugar é apenas igualado à extrema curiosidade em observar esses seres noturnos que se entregam ao prazer casual. O amálgama de seu asco, porém, pesa mais na avaliação do caráter das mulheres que frequentam o Barba Azul: “Ela sempre havia desprezado aquelas mulheres fáceis e perversas, suas risadas ficavam em seus ouvidos, tinha que tapar a cabeça com o travesseiro e soluçava de indignação e protestava até cair no sono...” (DÁVILA, 2021, p.156, tradução nossa)⁸.

⁷ No original: “¿cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara

y le dijera «Tina» con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría; cenar juntos platicando de todas las cosas del día, de los niños, ver después la televisión y, si no había, por lo menos oír un rato el radio, después dormir con la cabeza apoyada en el hombro de él, ya no sentiría tanto frío por las noches, dormiría tranquila oyéndolo respirar, ver crecer a los niños, oírlos decir «mamá»...”

⁸ No original: “Ella siempre había despreciado a aquellas mujeres fáciles y perversas, su risa se le quedaba en los oídos, tenía que taparse la cabeza con la almohada y sollozaba de indignación

A madrugada simboliza um momento ambíguo para uma Tina insone, já que o intervalo entre a noite e o dia perturba o estado de espírito da personagem, partido entre a curiosidade e o desprezo. As angústias até então reprimidas de Tina Reyez surgem com potência no limiar entre a luz e a escuridão, momento em que a personagem se desloca da realidade diurna de mulheres “decentes” e vislumbra as pulsões noturnas e eróticas das mulheres “arruinadas”. O crepúsculo, então, oferece uma janela para que, de forma literal e simbólica, a protagonista possa vislumbrar suas pulsões recalçadas.

Retornemos, assim, ao ponto da narrativa: Tina finalmente chega à casa da amiga. Ao encontrar Rosa e narrar o encontro com o desconhecido, percebemos uma transformação no interior da protagonista. Veremos de qual maneira esse encontro inusitado desencadeia os primeiros vislumbres de Tina Reyez para as suas pulsões sensuais, até então vislumbradas apenas no universo das mulheres que frequentam o bar Barba Azul.

3.

Rosa recebe a amiga e, ao perceber o estado de espírito de Tina, prontamente questiona o que havia acontecido. O fato que inspirou tanto receio em Tina é recebido com risadas e gracejos:

Depois de beber um copo d'água, ela contou para a amiga sobre o acidente, em todos os detalhes. Rosa riu de bom grado e quis saber como era o tipo. – Nem sequer vi a sua cara – confessou Tina. Rosa continuou por um bom tempo fazendo comentários e brincando com Tina sobre o que aconteceu. De repente, olhou-a com certa malícia: - Você está no seu dia, sem dúvida – disse, morrendo de rir -, esse suéter azul realmente lhe caiu muito bem. (DÁVILA, 2021, p.157, tradução nossa).⁹

y protesta hasta quedarse dormida...”

⁹ No original: “Después de beber un vaso de agua le contó a su amiga el incidente, con todos los detalles. Rosa rió de buena gana y quiso saber cómo era el tipo. —Ni siquiera le vi la cara — confesó Tina. Rosa siguió, un buen rato, haciendo comentarios y bromeando con Tina sobre lo sucedido. De pronto se le quedó mirando con cierta malicia: —Estás en tu día, no cabe duda —

Ao ouvir o comentário jocoso de Rosa, Tina busca um espelho para analisar a sua imagem: ela tenta vislumbrar a confirmação de seu apelo físico através do reflexo. Esse objeto oferece, para o inconsciente de uma mulher como Tina Reyez, uma representação para o olhar alheio e uma fonte inconsciente para confirmação do desejo do Outro: “(...) é por vezes necessário que ela se sinta abrigada, olhada e margeada pelo desejo de um outro que a singularize, numa relação que se revela constitutiva.” (SOUZA e KOSOVSKI, 2018, p.170).

Para tornar o momento do espelho ainda mais profundo em seu viés simbólico, chamamos atenção para a cor azul do suéter escolhido por Tina no dia do “encontro” com o homem inesperado, já que essa cor retoma o imaginário proibido do bar Barba Azul. Atentamos ao trecho da narrativa em que a personagem procura pelo espelho e vemos como Tina, vestindo um suéter azul, percebe o seu reflexo:

Tina protestou dizendo que não era o que Rosa pensava e foi se aproximando, como sem querer, de um roupeiro com espelho e se contemplou, primeiro, com certa timidez e temor que Rosa percebesse que ela estava se olhando, depois, com cuidado e atenção. Suas mãos deslizaram pelos seios e se apoiaram na cintura estreita. Não estava mal, para ser sincera consigo teve que admitir que estava bastante bonita, mas que pena, que má sorte que esse corpo, tão bem feito, murchará na sombra da solidão, sem conhecer uma carícia, um gozo. Não pode deixar de lamentar. — Está bem, não fique se olhando tanto — disse Rosa. (DÁVILA, 2021, p.157, tradução nossa).¹⁰

decía muerta de risa—, realmente te queda muy bien ese suéter azul.”

¹⁰ No original: “Tina protestó diciendo que no era lo que Rosa pensaba pero se fue acercando, como sin querer, hasta un ropero con espejo y se contempló em él, primero, con cierta timidez y temor de que Rosa se diera cuenta de que se estaba mirando, después, con cuidado y atención. Sus manos se deslizaron sobre los senos y se apoyaron en la cintura estrecha. No estaba mal, para ser sincera consigo misma tuvo que admitir que estaba bastante bien, pero qué pena, qué mala suerte que ese cuerpo, tan bien hecho, se marchitara a la sombra de la soledad, sin conocer ni una caricia, ni un goce. No pudo menos de lamentarse. —Ya está bien, ya no te mires tanto — decía Rosa.”

O espelho, dessa forma, legitima o interesse do homem desconhecido. Ao mirar o reflexo, Tina percebe a sua singularidade e beleza. Além disso, pela primeira vez na narrativa encontramos palavras como *seios, cintura, corpo, carícia, gozo*. Nesse momento, Tina Reyez significa o desejo ao perceber o seu corpo como fonte de prazer. Esse vislumbre de um corpo como fonte para o desejo pode ser visto como um ato radical para uma mulher que segue os preceitos da ignorância sexual perpetuados pela moralidade da época, já que, no contexto social mexicano do século XX, era esperado das mulheres “decentes” um “(...) nojo pelo desejo sexual, um sentimento de culpa: se tenho tais pensamentos, tais apetites, não valho mais do que uma prostituta, sou uma prostituta, pensa a jovem.” (BEAUVOIR, 2009, p. 390).

Façamos um resumo da história até o momento em que a protagonista encontra o seu reflexo: Tina Reyez é apossada, durante a madrugada, pelas mulheres “perdidas” do Barba Azul; no caminho para a casa de Rosa, Tina veste um suéter azul e percebe que é perseguida por um homem desconhecido. Esses pormenores convergem para o momento em que Tina se olha no espelho, símbolo do despertar do desejo pela percepção do corpo.

Rosa, ainda gracejando, chama a atenção da amiga para que ela não se olhe tanto no espelho. A reação de Tina é, no mínimo, interessante: ela toma um “ar de criança surpreendida em uma travessura” (DÁVILA, 2021, p.157, tradução nossa)¹¹, uma atitude que contrasta com o deslumbre pelo desejo do momento anterior. Por fim, as amigas trocam de assunto e conversam sobre os filhos de Rosa, a rotina de seu marido e o exigente trabalho de Tina, que trabalha em uma fábrica de roupas. Anoitece e Tina resolve pegar uma condução até a sua casa.

¹¹ No original: “(...) aire de niña sorprendida en una travesura.”

4.

Após sair da residência de Rosa e pegar o ônibus errado para a sua casa, Tina é surpreendida ao constatar que o homem de antes não havia desistido de abordá-la. Assustada, ela desce da condução em uma rua desconhecida para esperar outra condução. No entanto, Tina percebe que o homem a acompanha na descida. A partir desse momento, a narrativa inicia o seu ritmo de acozamento ao manifestar a angústia de Tina Reyez. Ela pressente que está chegando ao seu aniquilamento. Para a protagonista da narrativa, é certo que sofrerá pelas mãos desse homem insistente.

Recordou, de repente, de todas as histórias que tinha lido nos jornais: assim começavam todas, sempre o mesmo, igual ao que aconteceu com aquela pobre jovem, se chamava Celia, não tinha muito tempo que havia lido, se recordava do fato muito bem... Parou na esquina sem saber o que fazer nem para onde ir. Não se via em lugar nenhum uma parada de ônibus. Em frente havia uma sorveteria lotada, pensou em perguntar ali. Então o homem disse: — Convido-a para tomar um refresco, aceita? (DÁVILA, 2021, p.160).¹²

A protagonista é conduzida pelo homem até a sorveteria. Os dois sentam e o homem pede dois refrigerantes. Ele pergunta o nome de Tina (descobrimos, pela primeira vez, o nome inteiro da protagonista: Christina Reyes) e a sua profissão. Christina responde com a plena certeza de que tudo isso seria um ato, uma enganação do homem (que revela seu nome: Juan Arroyo) para levá-la à morte e à violação sexual. É importante notar, contudo, que essa violação não é nunca mencionada explicitamente no texto, mas é representada pela presença da “pobre jovem” Célia nos pensamentos de Tina.

¹² No original: “Recordó de golpe todas las historias que había leído en los periódicos: así empezaban todas, siempre era lo mismo, igual le sucedió a aquella pobre muchacha, se llamaba Celia, no hacía mucho tiempo que lo había leído, lo recordaba muy bien... Se detuvo en la esquina sin saber qué hacer ni hacia dónde ir. No se veía por ningún lado una parada de camión. Enfrente había una nevería muy concurrida, se le ocurrió preguntar ahí. Entonces dijo el hombre: —La invito a tomar un refresco, ¿acepta?”

Enquanto ela não nomeia a fonte principal do seu medo, que é a violação, o estupro e conseqüente morte, Christina protege seu inconsciente da aniquilação total. Para a personagem, cuja vida é moldada de acordo com a decência patriarcal, a morte seria mais desejada que a violação sexual, ato que, pela perspectiva de Christina, torná-la-ia “impura” perante a sociedade: “(...) se ele não a matasse, ela não seria capaz de viver depois do que aconteceria. Morreria de vergonha sem nunca poder levantar o rosto, com certeza apareceria nos jornais, como tantas outras meninas que tiveram o mesmo destino (...)” (DÁVILA, 2021, p.163)¹³.

No entanto, a condução do texto parece alimentar a desconfiança: aliado ao crescente medo, Christina percebe que os olhos de Juan são muito belos, ao mesmo tempo que a figura de Celia interrompe e alimenta os seus pensamentos frenéticos. Segundo a visão da protagonista, nada que esse homem fale ou pergunte mudará o seu “destino”. Assim, Tina permanece no estado de plena desconfiança, até mesmo da bebida, que ela suspeita que Juan tenha colocado algo para drogá-la.

O homem conta para Christina que está na Cidade do México para conseguir uma oportunidade de emprego. Compreendemos pela narrativa de Juan que ele pertence a uma família pobre do interior. Além disso, Juan justifica a sua “perseguição” pelo fato de Christina parecer com a sua ex-namorada da pequena Cidade de Juaréz, lugar de origem de Arroyo. Tina o ignora e questiona o motivo divino de ser a próxima vítima.

Tina o escutava sabendo de antemão que tudo o que lhe disse ou poderia dizer era falso. (...) Ela não merecia ter um fim tão cruel, a solidão e a pobreza foram duras o suficiente para ela receber mais um castigo. Ela começou a sofrer intensamente e teve uma grande desejo de chorar, e se perguntava desesperadamente e sem resposta

¹³ No original: “si él no la mataba, ella no podría vivir después de lo sucedido. Moriría de vergüenza sin poder alzar jamás la cara, de seguro que saldría en los periódicos, como tantas otras muchachas que corrieron la misma suerte (...)”

o que havia feito, por que ou por qual motivo seria castigada. (DÁVILA, 2021, p.161-162).¹⁴

Em meio ao turbilhão de pensamentos, Christina vislumbra uma mulher loira na sorveteria. Essa desconhecida beija um homem sem qualquer timidez. A personagem conclui, então, que está em um ambiente que poderia ser frequentado pelas mulheres “indecentes” do Barba Azul. Perturbada, Tina percebe que a sua presença em um lugar no qual uma mulher demonstra abertamente seu desejo apenas oficializa o seu destino “imoral”.

Recapitulemos os fatos da narrativa: Tina aceita passivamente o “raptó” do homem desconhecido. Ela acredita que caminha para o seu eminente estupro e que seria impossível fugir desse homem. Por fim, Juan oferece uma carona até a casa de Cristina. Ela é conduzida, mais uma vez, de forma passiva até o ponto do táxi. Nesse ponto do texto, quando os dois estão dentro da condução, sentimos que a narrativa caminha para algo desestabilizador. Vejamos como, de fato, Amparo Dávila encerra a sua narrativa.

5.

Ao chegarmos ao encerramento do conto, presenciamos o início da fragmentação do inconsciente de Christina Reyéz. Juan, sentado no táxi ao lado de Tina, conta que ficou muito feliz em encontrá-la. Ele elogia os olhos de Christina e diz que está solitário na cidade grande. A protagonista sente o total acossamento: no táxi, ela fica como um “animal encolhido”. Enquanto escuta as

¹⁴ No original: “Tina lo escuchaba sabiendo de antemano que todo lo que dijera o pudiera decir era falso. (...) Ella no merecía tener un fin tan cruel, ya le eran bastantes duros la soledad y la pobreza para recibir um castigo más. Comenzó a sufrir intensamente y tuvo enormes deseos de echarse a llorar, y se preguntaba con desesperación y sin respuesta qué cosa había hecho, por qué o de qué iba a ser castigada.”

palavras de Juan, Tina consegue apenas imaginar as cenas posteriores, quando ela terá seu corpo violado sob o exame do médico e de outros olhares alheios:

(...) ela como alvo de todos os olhares, os fotógrafos a assediando, o exame médico, ela completamente nua em uma mesa fria, segurada pelo pulsos e tornozelos e todos como abutres sobre ela, mãos, olhos, sobre ela, dentro, fora, em todos os lugares, e ela nua diante de uma centena de olhos que devoravam, nunca, nunca, era preferível sofrer o que quer que fosse sozinha, em silêncio, sem ninguém saber... (DÁVILA, 2021, p. 164, tradução nossa).¹⁵

Desde o “encontro” com Juan na sorveteria, o texto assume um ritmo frenético que reflete o inconsciente de Tina, preso em um turbilhão de imagens. Sem um ponto fixo, sua imaginação salta entre como esse homem iniciaria o estupro, como ela iria à polícia e como viveria após a violação: “Assim, a escritora levou Tina Reyes à beira do abismo, em direção a um caminho para o sinistro, para os limites do eu dentro da zona de abjeção: a imaginação” (BOJORQUEZ e RÓBLEZ, 2019, p.100, tradução nossa)¹⁶. A caminho de um lugar em que ela imagina que seja afastado, enquanto Juan segura suas mãos e comenta sobre a lua, a personagem experimenta a ruptura do ser pela angústia. Para Christina, que suspeitou de algo na bebida e do possível conluio entre Juan e o taxista para levá-la à aniquilação, seu destino está fechado.

O táxi para em frente ao prédio de Tina. Então, a julgar pela reação da protagonista, percebemos que não há volta para a sua fragmentação: ela “olhou para o prédio onde morava: mas não era, porque não podia ser, porque tinha sido levada para outro lugar, e foram seus olhos que a enganaram, que a fizeram ver o que não era verdade (...)” (DÁVILA, 2021, p.165, tradução nossa)¹⁷. Juan,

¹⁵ No original: “(...) ella como blanco de todas las miradas, los fotógrafos acosándola, la revisión médica, ella completamente desnuda en una mesa fría, sujeta de las muñecas y los tobillos y todos como buitres sobre ella, manos, ojos, en ella, adentro, afuera, por todas partes, y ella desnuda ante cien ojos que la devoraban, jamás, jamás, era preferible sufrir ella sola lo que fuera, em silencio, sin que nadie más lo supiera...”

¹⁶ No original: “Así, la escritora ha llevado a Tina Reyes al borde del abismo, hacia un camino a la omnisidiedad, en los límites del yo dentro de la zona de abyección: la imaginación.”

¹⁷ No original: “miró el edificio donde vivía: pero que no era, porque no podía ser, porque él la había llevado a otra parte, y eran sus ojos los que la engañaban, los que la hacían ver lo que no

para acrescentar ao total desfalecer das certezas de Christina, pergunta se poderia esperá-la no dia seguinte após o trabalho. Onde está, por fim, o homem violador, a droga inserida na bebida, a estrada suspeita para o crime?

Após Christina perceber que suas suspeitas são irreais, o texto se parte em completo: último parágrafo do conto assume as imagens do inconsciente estilhaçado de Tina Reyez. Presenciamos, dessa forma, um fluxo que denuncia não apenas a reverberação de múltiplas imagens, como também o despedaçar das certezas aliado ao arroubo dos desejos represados pela personagem:

Ela cruzou o limiar de seu destino havia transposto a porta de um quarto de hotel decadente e saiu correndo pela rua em corrida desesperada frenética esbarrando em pessoas esbarrando em todos como corpos sozinhos no escuro que se encontram se cruzam se juntam se reúnem novamente ofegantes vorazes insaciáveis possuindo e possuído subindo e descendo em uma corrida cega até o fim com um colapso uma queda repentina no nada fora do tempo e do espaço. (DÁVILA. 2021, p.165, tradução nossa).¹⁸

Semelhante à cena do espelho, o texto vai além das imagens conotativas (*corpos que se encontram, ofegantes, vorazes, possuindo, subindo, descendo, corpos sozinhos no escuro*) ao também incorporar o *nonsense* dos pensamentos de Christina de acordo com a ausência de pontuação e pelo ritmo desenfreado que simboliza a queda repentina de uma mente para além das moralidades pré-estabelecidas: “Finalmente, Dávila conduz Tina Reyez até a penumbra da luminosidade, dentro da qual a loucura ou a morte são outra forma de ser para as mulheres que se encontram sujeitas pelas sociedades patriarcais (...)” (BOJORQUEZ e RÓBLEZ, 2019, p. 108-109, tradução nossa)¹⁹. Pela simbiose do

era verdad (...)”

¹⁸ No original: “Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo em frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiendo cabalgando em carrera ciega hasta el final com un desplome un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio.”

¹⁹ No original: “Finalmente, Dávila conduce a Tina Reyes hacia la penumbra de la ominosidad, dentro de la cual la locura o la muerte son otra forma de ser para las mujeres que se encuentran

ritmo do texto e a imaginação de Christina, o leitor encontra possíveis desfechos para a narrativa. Afinal, Christina foge de Juan (“saiu correndo pela rua em corrida desesperada”), sacia os desejos eróticos reprimidos (“ofegantes vorazes insaciáveis possuindo e possuído subindo e descendo”), passa pela fragmentação até a loucura (“uma queda repentina no nada fora do tempo e do espaço”) ou experimenta a totalidade desses acontecimentos, para no fim atingir a síncope?

O texto de Amparo Dávila está menos interessado em uma resposta do que retratar os efeitos devastadores da submissão patriarcal que rege as definições de decência para mulheres como Christina Reyez: “(...) a decência não consiste em se vestir com rigoroso recato. Uma mulher que solicita por demais abertamente o desejo do macho é malvista” (BEAUVOIR, 2009, p.591). O estilhaçar do inconsciente da personagem perpassa pela curiosidade aliada ao asco em frente à visão noturna das mulheres do Barba Azul (essas que solicitam “abertamente o desejo do macho”), pelo efeito do espelho como projeção do desejo e pela atração física por Juan. Os acontecimentos da narrativa representam oposições às noções patriarcais interiorizadas pela personagem. Por fim, ao perceber o desfalecer de sua moralidade fixa interiorizada, uma mulher comum como Christina encontra o colapso moral e existencial.

6.

A riqueza para uma análise profícua do conto “Tina Reyez” está no caráter aparentemente simplista da personagem principal. A protagonista do conto compartilha de uma vida semelhante a outras mulheres que viveram a década de 1960, na Cidade do México. Como “mulher comum”, ela é uma figura própria de seu tempo e contexto, já que “(...) a personagem Tina Reyez se

sujetas a las sociedades patriarcales (...)”

encontra representada dentro de uma ideologia patriarcal dominante, em um período de rupturas sistêmicas e de caráter ontológico em relação à condição das mulheres” (BOJÓRQUEZ e ROBLÉZ, 2019, p.93, tradução nossa)²⁰.

A narrativa é ponto fundamental para que Amparo Dávila desenvolva conceitos como o despertar do desejo e do erotismo da mulher em oposição aos preceitos patriarcais. Acompanhamos, durante os acontecimentos na história de Tina Reyez, que a fidelidade da protagonista com o padrão de mulheres “decentes” como ela em contraste às mulheres “perdidas” que frequentam o Barba Azul a empurra para a fragmentação existencial quando é abordada por Juan; esse choque coloca a protagonista em embate com o erotismo e a repressão que circunda os desejos da mulher mexicana da segunda metade do século XX.

Pela análise aqui apresentada do conto “Tina Reyez”, tentamos explicitar que a autora Amparo Dávila, apesar de pouco conhecida no Brasil, revela-se como um nome importante a ser incluído no estudo brasileiro sobre as escritoras que produziram durante o século XX. A tradução e conseguinte análise de sua obra propicia aos leitores e pesquisadores uma oportunidade para explorar narrativas desafiadoras em suas temáticas que exploram a condição de gênero. Como a narrativa aqui investigada, a ficção de Amparo Dávila é marcada pela presença de personagens mulheres que desafiam e deslocam a sua percepção existencial perante uma sociedade regida pela moralidade patriarcal.

²⁰ No original: “(...) el personaje de Tina Reyes se encuentra representado dentro de una ideología patriarcal dominante, en un período de rupturas epistémicas y de carácter ontológico respecto a la condición de las mujeres.”

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOJÓRQUEZ, Socorro G; ROBLES, Maria Edith A. ¿Cómo ser sin límites? Análisis semiótico del cuento Tina Reyes de Amparo Dávila. *La Ventana*, Guadalajara, vol. 51, p.85-110, jan.-jun. 2019. Disponível em: <http://old.scielo.br/pdf/fractal/v30n2/1984-0292-fractal-30-02-166.pdf>.

Acesso em: 20 jun. 2022.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2021.

DÁVILA, Amparo. *Música concreta*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1 - A vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz&Terra, 2021.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo*. São Paulo: Editora Senac, 2017.

SOUZA, Danuza E de; KOSOVSKI, Giselle F. Mulheres e Espelhos: a Devastação e o irrepresentável no corpo feminino. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 30, n. 2, p. 166-172, mai-ago. 2018. Disponível em: <http://old.scielo.br/pdf/fractal/v30n2/1984-0292-fractal-30-02-166.pdf>.

Acesso em: 20 jun. 2022.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Recebido em 15/09/2022.

Aceito em 09/11/2022.

LORETA VALADARES E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

LORETA VALADARES AND GENDER VIOLENCE IN THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Joelma de Araújo Silva Resende¹

Margareth Torres de Alencar Costa²

Resumo: A violência de gênero é praticada nos mais variados ambientes; em contextos patriarcais, espera-se que a mulher fique restrita ao espaço doméstico e que o poder seja exercido somente por homens. Na ditadura civil militar brasileira, as mulheres que se inseriram na luta com o objetivo de livrar o país da repressão e do silenciamento foram presas, torturadas e mortas; a violência praticada consistia em humilhar e rebaixar a mulher para que ela retornasse ao ambiente privado. Com o objetivo de analisar a violência de gênero que foi praticada durante a ditadura militar brasileira recorre-se ao livro *Estilhaços* – em tempos de luta contra a ditadura, de autoria da ex-militante Loreta Valadares. Para fundamentar os estudos sobre memória serão feitas leituras de Gagnebin (2006), Polak (1989) e Sarlo (2007) e recorre-se a Lerner (2019), para compreensão do contexto patriarcal; Ferreira (1996), Rosa (2013) e Colling (1997) são utilizadas para discussão da participação feminina na ditadura brasileira. Percebe-se que durante esse período, era praticada uma violência específica contra as mulheres pelo fato delas estarem transgredindo o que a sociedade havia predeterminado como um comportamento adequado para a mulher. Desviar-se desse modelo era inaceitável e significava que essa figura feminina era um desvio de mulher.

Palavras-chave: Violência de gênero; Ditadura Militar brasileira; Loreta Valadares.

Abstract: Gender violence is performed inside the most different environments. It is expected that women must be restricted to the household space and that power must be performed only by men in patriarchal contexts. Women who struggled against it with the aim of ridding the country from repression and silencing were imprisoned, tortured and killed in Brazilian civil military dictatorship. The violence performed consisted in humiliating and degrading the woman so that she would return to her private environment. The work *Estilhaços* – em tempos de luta contra a ditadura, by former activist Loreta Valadares, is used in order to analyze the gender violence that was practiced during the Brazilian military dictatorship. Readings on

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal do Piauí – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Piauí – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4858-3412>. E-mail: joelmadearaujosilva@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Ciências Humanas e Sociais na Universidad de Buenos Aires – Argentina. Professora Dedicção Exclusiva da Universidade Estadual do Piauí – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3524-9503>. E-mail: margazinha2004@yahoo.com.br.

Gagnebin (2006), Polak (1989), Sarlo (2007) and Lerner (2019) will be made to substantiate studies on memory and will be used to understand the patriarchal context; Ferreira (1996), Rosa (2013) and Colling (1997) are used to discuss female participation in Brazilian dictatorship. It can be noticed that a specific type of violence was practiced against women because they were transgressing what society had predetermined as appropriate behavior for women during this period. Deviating from the role model was unacceptable and meant that the one who did it was a deviated woman.

Keywords: Gender violence; Brazilian Military Dictatorship; Loreta Valadares.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo pretende analisar a violência de gênero que foi praticada durante a ditadura militar brasileira, a partir do livro *Estilhaços* – em tempos de luta contra a ditadura, publicado em 2005, de autoria da ex-militante Loreta Valadares. O livro relata as violências sofridas pelas mulheres quando estas tentavam se inserir nos espaços de poder e lutar pelo que consideravam justo para o país. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, com uma abordagem centrada nos Estudos culturais de viés comparado.

Loreta Kiefer Valadares nasceu em 1943, em Porto Alegre (RS) e foi morar com a família em Salvador (BA) ainda criança, com seis anos. Iniciou o curso de Direito na UFBA em 1961, interrompendo o curso alguns meses depois para fazer um estágio nos Estados Unidos. Retornou ao Brasil em 1962 e já ingressou no movimento estudantil da AP (Ação Popular); ao concluir o curso em 1966 partiu para São Paulo, local onde a AP pretendia se fortalecer. No ano seguinte, mudou-se para Minas Gerais, já em companhia de Carlos Valadares, seu futuro esposo; lá, eles atuaram junto aos camponeses da região, na tentativa de fortalecer o operariado.

Preso em 1969 pelo Governo Militar, Loreta Valadares sempre se manteve firme durante os interrogatórios e nunca entregou ninguém, mesmo quando torturaram Carlos Valadares em sua frente. Voltou a ter liberdade em maio de 1970, retornou a São Paulo, voltou a ter contato com a AP e descobriu, em 1971, que possuía um problema cardíaco, que fora agravado por causa das

torturas que sofreu quando estava presa. Condenada a três anos de prisão, saiu do país e seguiu para a Argentina e depois para a Suécia. Ao retornar ao Brasil em 1980, foi trabalhar como professora de Ciência Política na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, onde lecionou até se aposentar. Seu estado de saúde foi se agravando e ela passou a se cansar com atividades simples, indo a óbito em 2004, na Bahia, aos 61 anos.

Em sua homenagem, em Salvador (BA), foi criado em 2005 o *Centro de Referência Loreta Valadares*, que atua na atenção a mulheres em situação de violência. Em Vitória da Conquista (BA) foi instituído em 2008 o título *Mulher Cidadã Loreta Valadares*, que se destina a mulheres que se destacam pela defesa da mulher. Além de *Estilhaços*, Loreta Valadares publicou os livros de poemas *Ecos do tempo* (1996) e *Semeadores de Sonhos* (2004) em coautoria com Carlos Valadares e também teve publicado o livro *As faces do feminismo* (2007).

Considera-se que Loreta Valadares é uma escritora invisibilizada. Os livros de sua autoria são muito difíceis de serem encontrados, o que mostra o pouco interesse em se reeditar livros dessa natureza. Isso faz com que cada vez menos pessoas tenham acesso aos seus escritos, já que os livros não são reeditados. *Estilhaços*, por exemplo, teve somente uma edição, em 2005.

Sobre esse livro é encontrado escasso material: algumas poucas dissertações e teses que investigam sobre a ditadura militar brasileira o mencionam. Na dissertação: *Memórias militantes: narrativas autobiográficas de militantes da Ação Popular*, Heloísia Nunes dos Santos investiga a escrita autobiográfica de Loreta Valadares e de outras ex-militantes. A pesquisadora escreve que Loreta mostrava um olhar diferente para o mundo em relação às questões de gênero; sua escrita refletia sua identificação com o feminismo, pois já destacava os preconceitos sofridos pelas mulheres em uma sociedade patriarcal, o comportamento machista que existia dentro das próprias

organizações de esquerda e também a maneira específica como as mulheres eram violentadas pelos torturadores.

Para esta pesquisa, serão utilizadas referências sobre memória, patriarcalismo e gênero, que auxiliarão na compreensão do contexto em que Loreta estava inserida e permitirão uma análise da violência sofrida pelas mulheres que se inseriam na luta contra a ditadura. Assim, para fundamentar os estudos sobre memória recorre-se a Gagnebin (2006), Polak (1989) e Sarlo (2007); para fundamentar o contexto patriarcal utiliza-se Lerner (2019) e recorre-se a Ferreira (1996), Rosa (2013) e Colling (1997) para discussão da participação feminina na ditadura brasileira e a imagem que se tinha da mulher militante.

2. DITADURA E MEMÓRIA

Ao se propor uma discussão sobre a violência política de gênero a partir de um texto escrito por uma ex-militante da ditadura militar brasileira, há que se discutir a memória e os aspectos que permeiam a escrita desse texto memorialístico. De acordo com Gagnebin (2006), atualmente há um grande interesse nos estudos sobre a memória; isso acontece nos mais diversos campos do conhecimento, como a história, literatura e filosofia. Dessa forma, percebe-se que a memória não deve ser vista somente como um objeto de estudo e sim como uma tarefa ética, de ressignificação do passado sobre algum fato ocorrido; deve-se estar ciente também que os estudos sobre memória atualmente dispõem de características específicas, já que não vivemos mais em comunidades com memórias predominantemente orais. As obras humanas estão envelhecendo de forma muito rápida e, por isso, o ser humano precisa inventar formas de conservar essas lembranças.

Gagnebin (2006) destaca que, no final do século XIX, Nietzsche já criticava a preocupação obsessiva com o passado, que, segundo ele, poderia

paralisar o presente. Tzvetan Todorov compartilhava o mesmo raciocínio e, ao escrever o panfleto *Os abusos da memória*, denunciou as comemorações exageradas com o passado em detrimento do presente. Pensando em uma questão específica sobre o genocídio contra os judeus, o nome Auschwitz, símbolo da Shoah, remete à ideia de algo que não pode e nem deve ser esquecido. Os sobreviventes, realmente, jamais esqueceriam, mesmo se quisessem, pois “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição.” (GAGNEBIN, 2006, p.99). Nesse sentido, os sobreviventes se esforçam duas vezes: primeiro, tentam dizer o indizível, que seria elaborar simbolicamente o trauma, para que possam continuar vivendo; segundo, eles são testemunhas de algo que não pode ser apagado.

Gagnebin (2006) cita Adorno que afirma que, geralmente, quando se luta contra o esquecimento, é pela busca de compreensão do evento ocorrido, no sentido de que haja um esclarecimento a respeito do que ocorreu; não necessariamente para que se apontem os culpados: “Não se trata de lembrar o passado, de torná-lo presente na memória para permanecer no registro da queixa, da acusação, da recriminação” (GAGNEBIN, 2006, p. 102). Quando há essa intenção de que sejam reconstruídos os papéis de juiz e de culpado, os sujeitos continuarão presos no passado e não conseguirão a ressignificação do presente: “A exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente”. (GAGNEBIN, 2006, p. 103). Dessa forma, devemos lembrar o passado, a fim de esclarecer o que efetivamente ocorreu, para não repeti-lo. De maneira geral, os teóricos defendem um “lembrar ativo” (GAGNEBIN, 2006, p. 105), que ressignifique o presente, que não permita mera repetição do passado, o que deve haver é

um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos (GAGNEBIN, 2006, p. 105).

Pollak (1989) também afirma a importância dos estudos memorialísticos e destaca que desde o final do século XX, a memória tem sido um dos aspectos que preocupa a cultura. Ele escreve que a memória subterrânea, que é aquela que privilegia a análise dos excluídos e das minorias, se opõe à memória nacional (oficial) e se sobressai em momentos de crise. O texto de Loreta Valadares se encaixa na memória subterrânea por ela ser uma mulher, militante de um movimento de esquerda e que se utiliza da escrita para que sua memória dos fatos se mantenha viva; seu relato sobre as violências que viveu permanecerá, juntando-se aos relatos de outras mulheres que também vivenciaram essas mesmas violências.

Dessa forma, o testemunho de Valadares não se perderá, devido ao fato dela ter transformado suas experiências em uma narrativa que atravessará gerações. Pollak (1989) destaca que a relação entre ditadura e memória subterrânea é muito importante para a literatura, principalmente quando essa memória é transformada em testemunho e concretizada em forma de narrativa.

Para Sarlo (2007), a literatura sobre a ditadura é uma tentativa de fazer com que a memória mantenha vivo tudo o que foi vivido, mesmo que sejam lembranças trágicas e que tragam novamente o sofrimento. É uma forma de impedir o esquecimento. Não podem ser esquecidos processos históricos que foram determinantes para a formação da identidade de cada país. Em muitos países, e destacam-se aqui, os países da América Latina, essa luta pela democracia aconteceu desde suas origens.

Nessa tentativa de evitar o esquecimento, as testemunhas escrevem suas memórias traumáticas, unindo memória individual e coletiva, como defende

Halbwachs (1990), e aproximando as semelhanças entre os vários discursos sobre o evento traumático. O discurso passa então a ter uma base comum, sólida, coletiva, construída a partir dos discursos individuais.

No capítulo 10, parte 3, do relatório final produzido pela Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2012, intitulado *Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes*, as agressões cometidas contra as mulheres durante a ditadura são expostas, através de vários relatos de vítimas dos militares. A mulher era ameaçada, humilhada e torturada, para se colocar em “seu devido lugar”:

Nas narrativas das mulheres, por exemplo, aparecem sistematicamente relatos de humilhações, maus-tratos e torturas sofridas, acompanhados de referências explícitas ao fato de que haviam se afastado de seus “lugares de esposa e mãe” e ousado participar do mundo político, tradicionalmente entendido como masculino (BRASIL, 2014, p. 404).

Os vários relatos produzidos pelas mulheres que foram torturadas durante a ditadura, que recorrem à memória para descrever as atrocidades vividas, convergem para um discurso único sobre a existência de uma violência direcionada às mulheres.

Valadares apresenta, em *Estilhaços*, a necessidade de denunciar as violências que sofreu enquanto militante; ela acredita que “o confronto com o passado, repetido por diversas vezes, por diferentes pessoas, sempre se renova em um constante atualizar do presente e aproximar do futuro” (VALADARES, 2005, p. 21). Essa atualização constante, o “lembrar ativo” mencionado por Gagnebin (2006) permite que se conheça o passado, mas não simplesmente para que se lamente por ele, e sim que se compreenda como os eventos ocorreram, quais as raízes dos fatos e como podem ser evitados. Compreender o passado é o primeiro passo para a ressignificação do presente. Relembrar a

violência sofrida pelas mulheres durante a ditadura é essencial para que ela não volte a ocorrer:

Decido, ao final, expressar algumas opiniões políticas sobre a violência do Estado, o uso da tortura como instrumento integrante da política de Estado. Porque é preciso não esquecer, manter viva a chama do repúdio a todo e qualquer tipo de opressão, a toda violência, a toda impunidade (VALADARES, 2005, p.22).

Assim, Valadares não só rememora as violências que sofreu durante a ditadura brasileira, ela também se posiciona em relação ao tratamento que era dado às mulheres somente pelo fato de elas serem mulheres, apresenta reflexões utilizando o título “Olhos de mulher”, em que aborda sua consciência acerca de gênero, embora na época da ditadura, ela ainda não se declarasse feminista, mas com o tempo percebe que já estava lutando contra a opressão que existia contra as mulheres.

3. PATRIARCALISMO E VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Em *Estilhaços*, publicado em 2005, Loreta Valadares, filha de um judeu refugiado no Brasil por conta da perseguição nazista e de uma brasileira, relata sua vida enquanto militante política durante a ditadura militar brasileira. Ao iniciar o curso de Direito na Universidade Federal da Bahia, na década de 1960, deparou-se com o movimento estudantil e logo se identificou com a militância.

Em 31 de março de 1964 ocorreu o golpe militar enquanto Loreta estava em uma Assembleia Geral na Faculdade de Direito. De lá, resolveram fazer minicomícios e Loreta foi para a Praça da Sé, mas logo seus pais chegaram e a retiraram de lá. Eles não concordavam com a decisão de Loreta em participar da militância estudantil; mas o apelo dos pais era inútil, pois a filha não desistiria de lutar por seus ideais. Com o intuito de se engajar mais na luta, Loreta resolveu mudar-se para Minas Gerais e lá foi presa; a partir desse

momento, Loreta sentiu de maneira mais forte a violência praticada pelos militares e relatou como as mulheres eram torturadas. No livro, ela detalha as violências físicas e psicológicas que eram realizadas para que as mulheres dessem informações sobre outros militantes, mas não somente isso; percebe-se que as violências que sofriam eram práticas que rebaixavam e humilhavam a mulher, com foco principalmente em seus corpos.

Gerda Lerner (2019) escreve sobre as origens do patriarcado para entendermos o porquê da violência contra a mulher e da supremacia masculina estarem enraizadas nas sociedades. Ela questiona o porquê da mulher ser considerada inferior, por que seu corpo é objetificado e por que as posições de comando são ocupadas majoritariamente por homens, dentre outras questões.

Retirar a história de um grupo é uma forma de reduzir as possibilidades dessa população de se impor e buscar seus direitos. Lerner (2019) faz esse apanhado histórico para que se compreendam os fatos passados e as narrativas que foram construídas para que as mulheres se mantivessem passivas e conformadas com a submissão. Obviamente, as mulheres sempre participaram da história, da construção da memória coletiva, porém, existe um apagamento em relação às narrativas sobre essa participação feminina. Não há interesse em registrar as ações das mulheres e sim em mantê-las enclausuradas no ambiente doméstico.

A autora questiona se as mulheres compactuaram com a criação do patriarcado e quais os alicerces desse sistema para que ele continue a existir de forma tão forte. Cita a religião que sustentava e ainda sustenta a ideia de submissão feminina e até mesmo a ciência, que, através da biologia, defendia a inferioridade da mulher: “Tradicionalistas, seja trabalhando sob uma ótica religiosa ou ‘científica’, consideraram a submissão das mulheres como algo universal, determinado por Deus ou natural, portanto, imutável” (LERNER, 2019, p. 38). Do ponto de vista religioso (cristão), a mulher foi criada a partir do

homem e por Deus escolhida para conceber filhos. Já que ela vai carregar o filho no ventre, parir e amamentá-lo, naturalmente ela deve ficar em casa para cuidar das crianças. Por outro lado, os homens são mais fortes e devem trabalhar para garantir o sustento da família.

Sobre esses dois aspectos da defesa da supremacia masculina, no século XIX o argumento religioso foi enfraquecendo, mas na ciência, os defensores do patriarcado reafirmavam que a menstruação, menopausa e gravidez debilitavam a mulher, tornando-a um ser inferior. Na Psicologia, para a teoria freudiana, a mulher era um ser incompleto porque não tinha pênis.

Com o avanço dos estudos sobre os aspectos científicos que insistem em defender uma suposta inferioridade feminina, surgiram teorias que defendiam um estágio inicial de predomínio do patriarcado. Nessa teoria, homens e mulheres tinham seus campos de trabalho e viviam em condições igualitárias; porém, com o surgimento da propriedade privada, foi instituída a família monogâmica e a sexualidade das mulheres passou a ser controlada: “O homem assumiu o comando também em casa; a mulher foi degradada e reduzida à servidão; tornou-se escrava do prazer do homem e mero instrumento de reprodução” (LERNER, 2019, p. 47). Assim, criou-se um contexto de domínio do homem sobre a mulher, que perdura até os dias atuais.

Em relação à participação feminina na ditadura, apesar do contexto patriarcal e machista, muitas mulheres enfrentaram as dificuldades impostas e se inseriram na luta. Rosa (2013) discute sobre a participação feminina na ditadura militar brasileira; de acordo com ela, muitas militantes afirmam que para participar da luta política, tiveram que adequar-se ao modelo de militante masculino, cortando os cabelos e deixando de usar maquiagem. Ela cita o depoimento da ex-militante Nilce Cardoso que “lembra ainda que isso acontecia nos vários movimentos políticos da época, nos quais a mulher deveria

metamorfosar-se visualmente, aproximando-se da figura do militante” (ROSA, 2013, p. 43).

Essa imposição da imagem da mulher aproximando-se da figura masculina mostra claramente que a militância não era considerada uma atividade para a mulher. Ela não deveria estar ali, mas já que estava, que se “transformasse” em um homem, de cabelos curtos, usando calças, sem pinturas no rosto e se esforçando ao máximo para parecer um homem, porque a militância, a guerra, a luta política, não admitem feminilidade ou sensibilidade, características associadas sempre e unicamente à mulher. Aquele ambiente era para machos, fortes, destemidos, guerreiros prontos para pegarem em armas e lutar pela liberdade. Esse ambiente jamais poderia ser associado à mulher, sujeito tão frágil e sem preparo.

Valadares (2005), em *Estilhaços*, ratifica esse pensamento ao relatar que era vista com discriminação na militância por causa de seu vestuário e pelo fato de gostar de maquiagem. Achavam que ela não cumpriria bem o papel de militante; alguém que já até havia sido convidada para participar de um desfile de moda... Segundo ela, essa visão era romântica e idealista de como deveria ser uma mulher e também de como deveria ser uma militante:

Sinto que companheiros pensam que não serei uma boa revolucionária, que não seguirei em frente ao processo! A vida mostra diferente: engajo-me de corpo e alma na luta revolucionária, adapto-me às exigências das tarefas propostas e às mudanças de costumes e hábitos. Mas não deixo de gostar de me pintar, usar coisas bonitas (quando possível), cuidar do corpo e dos cabelos. A mulher não precisa “renegar” as características de gênero para ser revolucionária (VALADARES, 2005, p. 42).

Sobre o preconceito em relação às mulheres participarem de atividade políticas, Valadares relata que já sentia essa barreira ainda no convívio familiar, quando seus pais não queriam que a filha tivesse atuação política:

Os primeiros obstáculos que enfrento são a crescente oposição, principalmente de meu pai, às minhas pretensões de atuação política

e a visão quanto à necessidade de trabalhar, ‘pois, sendo mulher, tinha que me preparar desde cedo para enfrentar a vida, se porventura não casasse teria que me manter por mim mesma’. Esta visão, em que pese o ‘machismo’ embutido, não deixava de ser realista, e me ajuda a perceber a necessidade da independência econômica da mulher (VALADARES, 2005, p. 38).

Esse pensamento do pai de Loreta não era isolado. A mulher não era bem-vinda na atuação política e isso se refletia na violência que elas sofriam para se retirarem da luta. Em algumas partes do livro Valadares utiliza a 3ª pessoa, principalmente quando vai descrever o que ocorreu após a prisão; ela descreve com detalhes as violências que sofreu e salienta que muito do que sofreu foi somente porque era mulher:

A casa caíra, daí a exultação e as gargalhadas. “Quem é esta?”, perguntam. Ela toma fôlego, mas responde: “não sei, não conheço”. Ficam perplexos e dizem: “esta mulher é louca, não reconhece a própria foto”. Portela fica furioso: “Louca, mentirosa, se você não falar vou dizer a seu sogro que você é uma prostituta, estava lá na casa do Graal, dormindo com homens no mesmo quarto”. E aí é ela quem fica furiosa, não só pela ignonímia, mas pela exploração descarada da condição de mulher! Já, de início, percebera que o tratamento que seria dado às mulheres estaria eivado de conotações sexuais e nojentas e que utilizariam de mecanismos sórdidos para subjugar e abater, não só física, mas psicologicamente (VALADARES, 2005, p. 78).

Percebe-se no trecho acima, que as expressões *louca*, *mentirosa* e *prostituta* estavam presentes desde o momento da prisão. Comumente, essas expressões são utilizadas para rebaixar a mulher, como é percebido em outros trechos do relato de Loreta, principalmente nos momentos de tortura, o uso dessas expressões se intensificava, com o objetivo de agredir moralmente a mulher.

Agredir moralmente a mulher era a forma que encontravam para que ela retornasse à situação de silenciamento. Colling (1997) reforça a ideia de a mulher ser um sujeito que sempre teve sua presença silenciada historicamente

e no universo político isso não é diferente; sua voz não é ouvida. Para deixarem de ser coadjuvantes, se organizaram através do movimento feminista para lutar por liberdade, apesar das acusações de serem contra a família ou serem inimigas dos homens. Na década de 1970, a luta não foi somente contra a ditadura militar, pois as mulheres já estavam organizadas para luta por questões específicas do universo feminino:

Era como se fosse uma reação não armada à repressão política. A questão do “específico feminino” é carregada no clima de contestação geral. A ação política da mulher no período da ditadura militar se dá, portanto, em duas frentes – na luta contra a repressão e na luta contra as desigualdades entre homem e mulher, respeitando as diferenças existentes. A literatura, especialmente a produção acadêmica, acompanhou as mudanças discutindo o tema feminismo, até agora considerado marginal (COLLING, 1997, p. 43-44).

Foi graças ao Feminismo que houve mudança significativa no comportamento de homens e mulheres. Os espaços predominantemente masculinos passaram a ser ocupados pelas mulheres, que antes não podiam nem mesmo expressar sua opinião e viviam reclusas no espaço privado/doméstico.

Ao assumirem o desejo de participarem ativamente da militância política, as mulheres estavam declarando abertamente que queriam ser protagonistas da história. Muitas delas se inseriram na luta através do movimento estudantil, começaram a fazer não só atividades práticas, como participar de reuniões ou esconder armas e militantes; elas também estudavam muito para compreender as bases teóricas do movimento, pois, segundo Valadares, acreditavam, assim como Lênin, que sem teoria não há revolução.

Ao expor as entrevistas que realizou com ex-militantes, Colling (1997) aborda questões como a forma como a sociedade via as mulheres que eram presas pelos militares. Aquelas que pertenciam a famílias privilegiadas normalmente eram poupadas de comentários e aquelas que vinham de classe

social inferior eram alvo de muitas histórias, muitas descabidas, que aquelas mulheres estavam sendo presas por envolvimento com drogas.

Esse olhar social de preconceito e condenação nunca foi novidade para as mulheres, sempre cercadas de discriminação, acusações e violências. O próprio silenciamento já é, por si só, uma forma de violência, pois tira do sujeito o direito de se posicionar, de dizer o que quer, expressar seus desejos. Por isso, para entregar-se à militância era necessário coragem, porque era uma luta travada contra todo um sistema violento, que sempre manifestou ódio à mulher. Coragem, apesar do medo, este que “não é apenas uma ameaça externa, é também um componente que se insinua no ‘espírito’ dos seres humanos.” (COLLING, 1997, p. 59). Assim, só restava às mulheres irem à luta, já que viver silenciada e violentada por um sistema patriarcal e misógino não era o que queriam para elas e para as mulheres que ainda viriam ao mundo.

4. A IMAGEM DA MILITANTE

Colling (1997) escreve que, ao se inserirem na história como sujeitos políticos, as mulheres foram construindo um discurso sobre elas mesmas. Uma história que não deveria ser invisibilizada ou negada, e sim vista a partir de olhares sobre questões de gênero e desconstrução de padrões. A mulher estava conquistando o espaço público, apesar de todo o contexto desfavorável em que sempre esteve inserida:

O discurso da repressão, tanto através de documentos como através das memórias das mulheres, não é um discurso isolado. Este mesmo discurso está presente na sociedade, a repressão somente o recolhe e verbaliza. Nas entrevistas com homens e mulheres militantes em organizações de esquerda durante o período militar brasileiro, a mulher “subversiva” aparece como um sujeito desviante dos padrões normais impostos pela sociedade (COLLING, 1997, p. 112).

Assim, a violência que as mulheres sofrem/sofreram no ambiente político é a concretização da misoginia que sempre existiu. Se a mulher não aceita comportar-se de acordo com o que foi imposto, ela é humilhada, xingada, agredida, morta. Na ditadura, as mulheres se levantaram para lutar por seus direitos; mas a luta feminina foi desvalorizada/desacreditada. Não só pelos militares, mas pela sociedade de forma geral, aquelas mulheres eram “tortas”, tudo de ruim que se possa imaginar, jamais vistas como cidadãs buscando um país democrático.

A repressão busca a desconstrução do sujeito político feminino, atribuindo-lhe a condição de indivíduo desviante. Caracterizando-a como puta comunista. Ambas as categorias são desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher num mundo privado e doméstico (COLLING, 1997, p. 117-118).

Criava-se todo um contexto de deturpação da imagem feminina para justificar o fato dela estar inserida na luta, pois não se acreditava ser possível que uma mulher “de família”, “do bem”, pudesse querer participar daquele tipo de situação. E como o corpo feminino era e ainda é alvo de toda espécie de violência, recorria-se comumente à ideia de que essa mulher era uma puta, uma vadia, que se relacionava com vários homens. Para a sociedade patriarcal, ser “puta” era (ainda é) um crime, por isso relacionava-se essa imagem às mulheres militantes; acrescentava-se a expressão “comunista” também como se fosse um adjetivo pejorativo, devido à imagem negativa que a ditadura criou para o Comunismo.

Ao serem capturadas, normalmente a imagem que tentavam passar dessa mulher era a de que ela era amante de algum militante, havia abandonado os filhos, era perigosa e subversiva. Elas eram apresentadas como um objeto, tanto sexualmente, como no sentido de que não tinham vontade própria, só estavam na militância por causa do companheiro; se a mulher era afiliada de algum partido de esquerda é porque foi aliciada para isso, enfim, a imagem que

os militares e a mídia construíam da militante era sempre negativa: ela era incapaz de agir por conta própria, era objeto de um homem, era contra a família, prostituta, usuária de drogas, um sujeito desviado de condutas adequadas (COLLING, 1997, p.99).

Então que mulher é esta, invasora dum campo que não é seu? A maneira mais simplista de responder é que não se trata de uma mulher. Esta, a militante política, é um desvio de mulher.

A perplexidade dá lugar a uma caracterização necessária para enquadrar esta mulher em uma categoria, já que ela não faz parte do modelo histórico feminino que povoa os sonhos e o imaginário masculino (COLLING, 1997, p. 101).

Assim, como a mulher não era considerada uma mulher de verdade, ela deveria sofrer por suas escolhas para aprender a se colocar em seu lugar. A política não era lugar para ela e se ela estava ali, é porque era uma mulher “torta”, que merecia ser castigada. Nos momentos de tortura, Loreta Valadares era chamada constantemente de *puta* ou outras expressões que, na visão patriarcal, a rebaixariam em sua condição de mulher: “Até que Gomes Carneiro, enfurecido, diz ‘não vai falar, não é?’ você acha que eu queria estar aqui, perdendo o meu tempo, com uma *mulher feiosa e magricela* como você? Vamos ver se você aguenta isso?” (VALADARES, 2005, p. 95).

Durante a militância contra a ditadura, a luta contra a opressão era feita através de atividades cotidianas. Como já havia “despertado” e percebido que a mulher era continuamente violentada das mais variadas formas, Valadares tenta, aos poucos, se inserir e inserir também as outras mulheres em espaços em que elas pudessem se manifestar:

Os costumes são carregados de discriminação: andam atrás dos homens, falam pouco na presença deles à noitinha, quando os homens se reúnem para fumar cigarro de palha e conversar na porta do barraco de algum deles, as mulheres ficam dentro, no espaço reservado à cozinha. Quando este “bate-papo” à porta é em nosso barracão, procuro, devagarinho, em meio à conversa, vir puxando as mulheres até a entrada para ficar perto da roda masculina (VALADARES, 2005, p. 67).

Isso mostra que Valadares já tinha consciência da exclusão e do preconceito que as mulheres sofriam, até mesmo no ambiente de militância. A violência que as mulheres sofreram/sofrem no ambiente político não é exclusivamente desse universo; sabe-se que a misoginia existe em todos os ambientes de uma sociedade patriarcal, como a brasileira. O ódio à mulher manifesta-se, muitas vezes, quando a menina está ainda no ventre da mãe, quando esta ouve piadas e comentários sexistas a respeito do sexo do bebê. A violência que ocorre no ambiente político é apenas mais uma manifestação desse ódio à mulher.

Ao relatar o que vivenciou durante sua participação contra a ditadura militar brasileira, Valadares menciona, em *Estilhaços*, que havia preconceito até mesmo em relação à maneira como as mulheres militantes se comportavam ou se vestiam. Rosa (2013) discute a existência de um comportamento padrão e universal do que seria um militante. A pesquisadora apresenta o relato da ex-militante da ditadura militar brasileira, Nilce Cardoso, que ratifica que as mulheres tinham que se adequar à referência masculina do militante. Havia uma formação para os participantes na luta e, nessa ocasião, as mulheres deveriam cortar seus cabelos e deixar de usar maquiagem: “Ela lembra ainda que isso acontecia nos vários movimentos políticos da época, nos quais a mulher deveria metamorfosear-se visualmente, aproximando-se da figura do militante” (ROSA, 2013, p. 43). Acontecia, assim, a “dessexualização”, a transformação da mulher em um modelo de militante universal, embora, muitas vezes, os trabalhos delegados a elas, fossem invisibilizados. Elas eram coadjuvantes nas tarefas políticas, cozinhavam e executavam atividades domésticas, eram esposas, ocupavam o espaço privado.

Essa dessexualização, segundo Nilce, acontecia somente com as mulheres. Os homens não passavam por nenhum tipo de mudança no visual,

obviamente. O perfil de militante ideal era masculino, eles não precisavam mudar seu comportamento, nem visual, porque eles eram o próprio padrão a ser seguido. Quem estava fora do padrão eram as mulheres, que estavam fora de seu espaço “natural”, o doméstico. Se elas queriam atuar na luta política, deveriam tornar-se “homens”, que eram os verdadeiros militantes; essa era a visão dentro dos próprios grupos de esquerda.

Ferreira (1996) escreve que havia regras rígidas em relação à conduta dos militantes; e essa rigidez afetava principalmente as mulheres que deviam superar limitações que já existiam em suas vidas por conta da posição social que ocupavam antes da militância. O ingresso na política e na clandestinidade era visto como uma atitude audaciosa, para uma sociedade que impunha tantas limitações às mulheres: ...”para se afirmarem numa organização, as mulheres tinham que, além de provar sua competência individualmente, superar as marcas determinadas por sua posição na estrutura de gênero, cuja hierarquia historicamente as aparta da esfera pública” (FERREIRA, 1996, p. 137). Dessa forma, a mulher se desdobrava para se inserir e se manter no universo político.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que as violências praticadas contra a mulher durante a ditadura militar brasileira eram relacionadas ao seu corpo e à sua imagem e aconteciam para humilhar e degradar a mulher e não necessariamente para obter algum tipo de informação. Através do estupro e de outras violências relacionadas ao corpo (como os ratos na vagina), à sua vida íntima e à maternidade, procura-se degradar o sujeito feminino para que seja entendido que a luta, a política, não é lugar para ela. Por ser mulher, não deve estar nos espaços de poder, ambiente exclusivamente masculino.

A tortura praticada contra as mulheres na época da ditadura era principalmente a violência sexual, que também era praticada contra homens,

mas o estupro cometido contra homens ocorre no sentido de emascular, fazê-lo tornar-se a “mulherzinha”, “rebaixando-o” ao mesmo patamar do sujeito feminino. Nesse sentido, acredita-se em uma violência específica cometida contra as mulheres durante a ditadura e essa violência é o reflexo do contexto patriarcal e misógino do Brasil.

Em contextos patriarcais, como o brasileiro, a mulher não costuma ter voz e é alvo de constantes violências, nos mais variados espaços. Aquelas que ousam enfrentar o universo da misoginia sobrevivem a lutas diárias contra assédio, piadas, violência psicológica, ameaças e muitas vezes são alvo de assassinato. Em um período de grande turbulência política no Brasil, como na ditadura, ao levantarem a voz e se manifestarem contra o autoritarismo, as mulheres se tornaram alvo das mais terríveis violências. Além da violência sexual, muito comum, as mulheres também sofriam violência psicológica, com ameaças relacionadas aos seus familiares, principalmente filhos, que muitas vezes eram torturados ou viam as mães serem torturadas; aquelas que estavam grávidas eram violentadas até perder o bebê e naquelas que estavam amamentando era injetada uma substância para que parassem de produzir leite.

Assim, percebe-se que aqueles que detinham o poder (militares) estavam dispostos a praticar qualquer tipo de violência contra quem ameaçasse sua permanência nos ambientes que comandavam. Ao perceberem que os excluídos estavam levantando suas vozes, reagiram da maneira mais cruel que podiam: retirando a liberdade e até mesmo a vida dos militantes. As mulheres participantes, como tinham ousado sair do ambiente doméstico e adentraram em um ambiente exclusivamente masculino, foram alvo das mais terríveis humilhações e crueldades, com foco principalmente em seus corpos.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório / Comissão Nacional da Verdade*. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1)
- BRASIL. Lei nº 14.192, de 04 de agosto de 2021. Estabelece normas para prevenir, reprimir e combater a violência política contra a mulher.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- CULVER, V. *Mulher-Guerreira: Desenvolvimento da Identidade de Gênero das Mulheres nas Forças Armadas Americanas*. Journal of the Student Personnel Association da Indiana University , p. 64-74, 9 de maio de 2013. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/jiuspa/article/view/3674>. Acessado em 21/8/2020.
- EDWARDS, Keith E.; JONES, Susan R. Putting My Man Face On: A Grounded Theory of College Men’s Gender Identity Development. Journal of College Student Development, vol. 50, nº 2, 2009, p. 210-228. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/260883/pdf#info_wrap. Acessado em: 21 de agosto de 2020.
- FERREIRA, Elizabeth F. Xavier. *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Trad. Dora Rocha Flaskman. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.
- ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013. 326 p.
- SANTOS, Heloísa Nunes dos. *Memórias militantes: narrativas autobiográficas de militantes da Ação Popular*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2017.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

VALADARES, Loreta. *Estilhaços: em tempos de luta contra a ditadura*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2005. 303 p.

Recebido em 12/09/2022.

Aceito em 20/11/2022.

FIGURAÇÕES DA EXCLUSÃO: MARGEM E MARGINALIZADOS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA *CAPÃO PECADO*, DE FERRÉZ

FIGURES OF EXCLUSION: MARGIN AND MARGINALIZED IN THE LITERARY
PRODUCTION *CAPÃO PECADO*, BY FERRÉZ

Igor Luid de Souza Oliveira¹

Wheriston Silva Neris²

Resumo: Este trabalho propõe uma discussão acerca da literatura marginal, visando mostrar como os conceitos de margem e marginalizados são definidos nessa literatura e que tem como uns dos seus grandes representantes, Ferréz. Objetivamente, tomamos o romance, *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, como laboratório para explorar essas definições. Esta pesquisa ampara-se nos estudos de Nascimento (2005), Faria, Penna e Patrocínio (2015), Dalcastagnè (2002), Zibordi (2011), Souza (2010) e inscreve-se em um projeto mais amplo de investigação, ainda em curso, que visa discutir o tema da marginalização na produção literária do Sul Global (OLIVEIRA, 2022)

Palavras-Chave: Literatura Marginal; Contemporâneo; Margem; Exclusão; *Capão Pecado*.

Abstract: This work proposes a discussion about marginal literature, aiming to show how the concepts of margin and marginalized are defined in this literature and which has as one of its great representatives, Ferréz. In this work, the objective is also to show how this movement of marginal literature, mainly contemporary, has been occupying space in Brazilian literature and through the study of the novel, *Capão Pecado* (2000), by Ferréz, to present how these manifestations of these margins and the margin have been represented in the works of these writers. This research is supported by the thoughts of Nascimento (2005), Faria, Penna and Patrocínio (2015), Dalcastagnè (2002), Zibordi (2011), Souza (2010) and others.

¹ Mestrando em Letras na Universidade Federal do Maranhão – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2372-3549>. E-mail: igor197@outlook.com.

² Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe – Brasil, com período sanduíche em Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales – França. Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0296-2874>. E-mail: wheriston.neris@ufma.br.

Keywords: Marginal Literature; Contemporary; Margin; Exclusion; *Capão Pecado*.

1. INTRODUÇÃO

A literatura marginal tem sido uma denominação bastante discutida na tradição literária brasileira contemporânea, uma vez que esta vem sendo associada a estilos, textos e autores, com diferentes perspectivas de investigação (ASSIS, 2020; CORONEL, 2021; DALCASTAGNÈ, 2008; FARIA PATROCÍCIO, 2015; NASCIMENTO, 2005; 2006, entre outros). De maneira geral, pode-se perceber que esse adjetivo “marginal” quando referido à literatura brasileira é uma forma de apresentar, textualmente, vozes que pouco são presentes na tradição literária no Brasil e a própria exploração de lugares de enunciação inovadores.

Erica Peçanha do Nascimento (2005) esclarece que no território brasileiro, esta denominação “literatura marginal”, surge nos anos 70 com o movimento de alguns poetas, considerados na época como “poetas marginais” e que, com ajuda de outros escritores de variados gêneros, reinventaram formas de publicação dos seus textos, expondo-os em muros, camisetas e muitas das vezes distribuindo-os ou vendendo-os em bares, cinemas, praças e em outros espaços públicos. Além disso, mostra que esta expressão “marginal”, em suas origens, remete ao contexto da ditadura militar de 1970.

Ainda conforme Nascimento (2005) esses escritores da literatura marginal eram pessoas que, grosso modo, representavam a classe média, que frequentavam as universidades federais, estavam ligados às atividades de cinema, teatro e música, ou seja, nessa época, os escritores que representavam essa literatura marginal participavam de uma condição de classe específica, compartilhada também pelo seu público potencial, visto que “os seus

consumidores eram também membros das classes privilegiadas” (2005 apud Pereira, 1981, p. 99).

Com o passar dos anos, foi criada a *Revista Caros Amigos*, em 2001, onde a expressão “literatura marginal”, passou a representar as produções dos que estão à margem da sociedade e que estão apresentando em suas obras os termos, os temas e o linguajar igualmente marginalizados. Na sequência, o adjetivo adquire novos contornos na proporção em que passou a designar o grupo de escritores que eram originados e identificados com as periferias brasileiras/e ou que estão ou estiveram “à margem” da sociedade (pobres, negros etc) e estar relacionado também ao espaço “marginalizados” (NASCIMENTO, 2005).

Com efeito, a literatura de Ferréz, representado aqui pelo romance *Capão Pecado* (2002), participa dessa nova definição da expressão “literatura marginal”, uma vez que a obra carrega, juntamente com o seu autor, elementos desse pertencimento social e identitário. Com isso, Ferréz e seu romance aqui estudado, mostra como a literatura brasileira tem sido surtido por vários escritores marginais que buscam expressar nos seus escritos as experiências, o cotidiano desses espaços periféricos sob a perspectiva de uma escrita marcada pelo testemunho. Como afirma Faria, Penna e Patrocínio (2015) essa forma de literatura nasce com a finalidade de apresentar à crítica novas formas de enunciação vindas exatamente das periferias, favelas das cidades brasileiras, a saber, de lugares que são considerados mal incluídos, silenciados.

Em vista disso, o objetivo desse artigo é refletir justamente sobre essas representações da exclusão, da margem e da marginalidade no romance, *Capão Pecado* (2002) que tem como escritor um dos representantes na contemporaneidade dessa literatura marginal. Figurações da exclusão, empregado no título, designa aqui não apenas uma posição social a partir do qual se produz um fato literário, como também um modo específico, uma teoria

implícita, sobre a forma como a própria margem e os marginalizados são concebidos. Para tanto, além da própria exploração do texto literário em pauta, recorreremos a uma série de pesquisas em curso que têm apoiado a construção de uma perspectiva de análise sobre o tema em nossa pesquisa de mestrado, a saber: Nascimento (2005), Faria, Penna e Patrocínio (2015), Dalcastagnè (2002), Zibordi (2011), Souza (2010) e dentre outros.

Ante o exposto, o texto que segue encontra-se dividido em três eixos interdependentes. Na primeira parte, intitulada “Margem e Marginalidade” refletimos acerca de como esses conceitos são vistos dentro da literatura marginal. A segunda parte, por sua vez, designada “Literatura Marginal: Ferréz e o Capão Pecado”, se ocupará em apresentar discussões sobre o autor e sobre a obra, com base nos estudos coletados. A terceira e última das seções, nomeada “Análise do fenômeno da marginalidade em Capão Pecado”, tem como finalidade expor a análise acerca dessa representação da marginalidade no romance em questão.

2. MARGEM E MARGINALIDADE

A literatura marginal é uma nomenclatura que foi criada, como dito acima, nos anos 70, no contexto de ditadura militar, no entanto, esse fenômeno passou, e surgiu uma nova onda literária e proveniente das margens da sociedade, expondo em suas produções o cotiando, questões sociais e culturais, mais do que isso, o que vemos hoje são escritores de margem, que escrevem sobre a margem, permitindo ver as experiências de quem está dentro, que não está apenas escrevendo, mas protagonista de suas próprias histórias.

Seguindo esse movimento, pode-se entender que a literatura marginal é também uma forma de resistência, uma vez que essa literatura possibilita dar voz a outros grupos da literatura no Brasil.

Érica Peçanha Nascimento aponta que os autores da literatura marginal:

[...] querem denunciar a violência — principalmente a policial —, o alcoolismo nas famílias, a força do tráfico e a falta de perspectiva dos jovens. Por outro lado, buscam valorizar aspectos positivos da periferia, como solidariedade, o modo de falar e as gírias características, além das manifestações culturais que estão surgindo nesses lugares (NASCIMENTO, 2009, p. 1).

A literatura marginal vem crescendo, ocupando seu espaço e conquistando cada vez mais leitores de diferentes classes sociais, como classe média, classe alta e, claro, a marginal, pois a periferia da cidade - originária de São Paulo, mas ampliada - se considera ser linguística, temática e ideologicamente identificados. Assim, essa literatura desenha-se como expressões artísticas vindas da periferia.

No ponto de vista de Dalcastagnè (2008, p. 32)

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a 'autenticidade' do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística.

A literatura marginal, então, surge como uma forma de expressão oposta à estética literária predominante e elitista, incorporando em sua estrutura literária elementos coloquiais, palavras de marginalizados, temas que remetem a universos marginais e salvação histórica. A posição socialmente desfavorecida de uma classe, mesmo na nomenclatura é chamada de marginal porque é representada por escritores e sujeitos à margem da sociedade. Assim pode ser vista a reação de muitos escritores da periferia, buscando apresentar na tradição literária fatos que representam a vivência e as experiências sociais, dentre outros temas, assuntos que fazem parte dessa estrutura social.

Dado que a literatura marginal contém seus elementos de aprovação nos pontos de vista internos e nas origens sociais e raciais dos autores, é compreensível, portanto, que, para os críticos, ela procure falar "em seu nome" apenas por aqueles qualificados para falar de realidades marginais. Não basta dar voz a grupos excluídos das histórias sociais e/ou "oficiais", pois o apanhado deve partir dos próprios excluídos, tornando-os intermediários de sua própria história.

Em geral, trata-se de uma obra de literatura de minorias em que os autores buscam dar tempo e voz aos que estão à margem da sociedade, e revelar a realidade da exclusão dessas pessoas, revelando a participação política e o compromisso social desses escritores denunciando este estado de coisas. Pela legitimidade artística que representa, a literatura é um espaço privilegiado de expressão da natureza da sociedade; portanto, é cada vez mais necessário democratizar o espaço de trabalho e literário para que novas formas de expressão, assim como a literatura marginal, possam ter lugar. A literatura marginal/periférica, como é escrita por autores marginais, constitui uma forma de apresentar e produzir sua própria cultura que lhes é peculiar, e assim expressar suas vozes.

Luciana Coronel (2021) aponta que leituras agora apresentadas por uma nova onda de autores que, com sua incontrolável rebeldia ideológica, apagaram imagens literárias bem comportadas, entendendo-as como vozes que surgem das tensões perpétuas entre áreas conflituosas da sociedade brasileira:

A formulação enunciativa desde a margem, longe de se compreender pelo processo opositivo com a ideia de centro ou cânone, está a serviço da constituição de um topos mais complexo, para o qual confluem forças estéticas, éticas e políticas, que, para além de configurarem um lugar a partir do qual se pode contestar o status quo, promove a ampliação de uma zona fronteira, de convivência tensa entre instâncias distintas da formação cultural brasileira [...]. (FARIA In FARIA; PENNA; PATROCINIO, 2015, p. 482 APUD CORONEL, 2001, p. 19).

Entendidas assim, os discursos marginais nesse ambiente da literatura mais contemporânea mostram-se muito significativa, expondo os conflitos que, muito distante de pertencer as mediações da periferia, representa o todo da vida em sociedade nacional. Assim, a literatura marginal abre a perspectiva do marginal como um espaço inédito de expressão literária no país. Não pelo auto isolamento, mas pela distinção de rótulos que, segundo seus criadores, mostrarão a divisão do trabalho existente na sociedade que será replicada dentro dos limites da criação literária, independentemente da vontade dos personagens principais.

Desse modo, ao escrever à margem, de diferentes formas e em diferentes formas de expressão, temas específicos como a violência, o tráfico, a instabilidade dos serviços básicos, a intensidade das religiões de massa afrodescendentes, as gírias do coloquialismo periférico, mas também tópicos mais amplos, relevantes para a sociedade contemporânea como um todo, como a dinâmica consumista da televisão, são termos que compõem os idiomas maiores da tecnologia da informação, jogos e redes sociais.

Nascimento (2009) estudiosa da literatura de periferia, define em *Vozes marginais na literatura brasileira contemporânea* que o isolamento é traço central da identidade dos textos marginais: “A ideia essencialista de uma cultura da periferia, defendida pelos escritores estudados, e exclusiva dos moradores das periferias, pressupõe um mundo à parte” (NASCIMENTO, 2009, p. 56).

No entanto, a periferia não é um mundo de diferença. É a parte mais vulnerável da cidade, mas faz parte dela. É o outro lado da concentração de riqueza no centro. A cidade é só uma delas, mesmo que as diferenças sociais criem um muro de separação em sua paisagem. Assim, o essencialismo contido na identidade "marginal" é uma estratégia discursiva inteligente para distinguir esses autores de um todo maior no qual, sem um nome influente, eles têm pouca

visibilidade para poder destacá-los. O termo “marginal”, embora enraizado na opressão secular de nossa história, não se refere a um estado fixo, imutável, mas a um estado temporário e contingente que pode ou não ser mantido dependendo do que acontece no sistema literário, os temas são expressos de forma diferente e cada pessoa impõe sua habilidade. Muitas vezes temas marginais do autor, até mesmo suas formas e temas são absorvidos pela mídia hegemônica.

Nessa direção, Dalcastagnè (2008, p. 80-81) expõe que

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. [Entretanto, para o autor,] eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de ‘literatura’ exclui suas formas de expressão.

Enfim, esse termo marginal ligado à literatura ganhou muitos significados, diferenciando de acordo com as atribuições dos escritores, e também com muita frequência, variando ao ponto de vista conferida por estudioso ou pela a imprensa em um dado contexto. Para Gonzaga (1981 apud Nascimento 2006) tais significados estão ligados em relação a posição do escritor no mercado editorial, depois ligado a linguagem colocada no texto, e por fim, as escolhas dos personagens, situações e cenários expostos nas obras literárias.

3. LITERATURA MARGINAL: FERRÉZ E O CAPÃO PECADO

Na atualidade, como aponta Lima e Seidel (2011) a partir dos anos 90, a literatura marginal como projeto vem sido representado principalmente por Ferréz, escritor não muito distante da “literatura marginal” da década de 70, no que diz respeito a luta contra à alienação e na criação de uma nova linguagem na arte literária. Assim, Lima e Seidel (2011) afirma que as considerações que

Ferréz aponta nos seus prefácios para a *Revista Caros Amigos* (2001, 2002, 2004), bem como também no seu prefácio para a obra coletiva (Ferréz, 2005), conforme Luciano Justino (2008, p. 2 apud Lima e Seidel, 2011, p 143),

[...] articulam a chamada à literatura a sua colocação num espaço de natureza política que excedem [sic] a questão propriamente estéticoliterária para se situar nas demandas por democracia e por direito à diferença. Eles trazem novas perguntas à literatura: que faz o escritor e o público com a literatura? Para que a literatura tem servido? Quem estabelece o critério de medida? Quem pode escrever? Quem recebe? Em que condições materiais cotidianas? [perguntas] tão urgentes quanto as questões específicas da Poética enquanto ciência da literatura. Hoje, responder a pergunta espinhosa, e pergunta-matriz da teoria literária, “O que é literatura?”, ultrapassa o âmbito [...] da literatura para incluir outros saberes sobre a sociedade e o lugar mesmo do “campo literário” nos sistemas semióticos que formam as culturas.

Ferréz, tentando democratizar o espaço literário, pretende inserir a criação literária em espaço aberto de forma alternada, unindo-se com a revista *Caros Amigos* de publicação nacional. Os três volumes da edição especial são Editorial oferece espaço para expressão cultural de diversos escritores literários marginais. O principal objetivo dessa parceria é transformar essa ferramenta de mídia em um espaço cultural democrático. Ferréz é um escritor que entende a falta de movimentos sociais democráticos, com isso em mente, em seus livros como *Capão Pecado* onde abre espaço para a atuação de rappers, compositores de hip-hop e poetas literários marginais.

Souza (2010) deixa claro que o envolvimento de Ferréz na atividade literária fez dele uma das principais figuras da literatura marginal, e desde o final dos anos 1990 ele tem sido uma figura de proa de um estilo projetado. A cada novo disco, o trabalho de Ferréz girará em torno de um projeto de ação cultural e política. Como resultado, o autor recebeu um prêmio da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, na modalidade de Modelo de Projeto Literário (2002).

Aponta ainda Souza (2010) que a representação ficcional da periferia na obra de Ferréz, de alguma forma, chamou a atenção de críticos dedicados a lutas particulares para tentar reduzir a desigualdade social no país. Talvez este seja um dos principais motivos pelos quais Ferréz foi convidado (ainda em 2005) a escrever um relatório para o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), ligado a uma rede global de desenvolvimento que abrange 166 países. A luta contra a pobreza no mundo é mais proeminente entre as contribuições do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento.

Com isso, Ferréz é considerado um porta-voz da periferia, uma vez que seu histórico em relação a recepção das suas obras é bem crítica e também dada a sua representatividade na prática que o leva a ser conhecido como um dos novos nomes da literatura brasileira. Ademais, Souza (2010) considera que a exposição para o autor do *Capão Pecado*, faz muito sentido, pois ele mesmo está tentando trabalhar na divulgação de "novos nomes" na chamada "literatura marginal". Por exemplo, em 2005, o autor foi o organizador de uma coleção chamada "Literatura marginal: talentos da escrita e periférica", que após ser publicada em três edições como revista, será posteriormente publicada em livro. Vale destacar que é uma publicação reúne uma coleção de escritores que trabalham com realidades marginais, em um projeto literário, apoiado pela editora Casa Amarela e pela Revista Caros Amigos.

Sobre Ferréz, Patrocínio (2010) salienta que o triunfo do autor não é definido apenas pela recepção de seus livros que obtiveram uma significativa vendagem, mas o que realmente mede o seu alcance e êxito são as contribuições para a chamada Literatura Marginal.

Desse modo, considerando as falas de Assis e Silva (2020), Reginaldo Ferreira da Silva, nome de batismo de Ferréz, aparece como figura importante nesse cenário literário brasileiro contemporâneo, visto que as constatações em torno do que chamamos de Literatura, bem como a memória dos grandes

autores são perpetuados e os cânones, já consagrados, não costumam abrir espaço para o novo. Diante disso, a presença de um autor periférico evoca a promessa de que é possível reformular conceitos há tanto enraizados e definir Literatura de “outros modos”.

Capão pecado (2000) aborda o contexto social de um bairro periférico de uma grande cidade, tendo como referência Capão Redondo, em São Paulo. O romance basicamente retrata a história de Rael, um leitor voraz de romances e revistas em quadrinhos e frequentador de sebos, cujo hábito o levaria à carreira de escritor, mas que teve como grande pecado ter se apaixonado pela namorada do melhor amigo, para depois ter um fim trágico, a morte dramática numa cela de cadeia.

A obra que o consagrou no mercado literário foi justamente Capão Pecado (2000). O escritor Ferréz, nasceu em São Paulo e mudou-se o bairro Capão Redondo, um dos locais paulista mais associado à violência. A obra literária Capão Pecado (2000), com sua grande recepção no meio literário, acarretou-se para o autor participações em diversos projetos artísticos.

Analisando em particular o livro Capão Pecado, primeiro romance do autor paulista Ferréz, e estendendo os parâmetros do discurso coletivo a uma determinada versão da literatura, Rodriguez (2013) pondera novos caminhos para enfrentar criticamente a expressão, o conteúdo e os movimentos culturais da produção marginal que impõem diferenças de forma.

Na comparação construtiva da favela com Capão Pecado, diz o seguinte Rodriguez:

Esta combinação heteróclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, esta dimensão coletiva e celebrante da auto representação, seja no plano visual, seja nos inúmeros para textos, esta ansiedade de incluir o maior número possível de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades, parecem evocar precisamente a ideia de um “mutirão”. Neste sentido, o livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para

constituir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração – em muitos casos de constituição primeira – de contra imagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas, emblematizadas pela composição da capa (Rodríguez, 2013, p. 57-58).

A narrativa em *Capão Pecado* apresenta, sob uma perspectiva de denúncia, como o espaço descrito no romance é acometido pela criminalidade, violência, desigualdade social, e conseqüentemente também por um ambiente de sobrevivência e de guerra civil permanente. É notório hoje em dia, atividades de violências serem associadas as regiões periféricas dos grandes centros urbanos do país, logo, tornando-se uma matéria para a literatura marginal. Assim, é o que se vê na obra literária de Ferréz, imagens recorrentes de atos de violência ligados à criminalidade e também ao consumo de drogas.

Nogueira (2021) salienta que no romance *Capão Pecado* (2000), o escritor escreve um romance que teve grande repercussão no campo lexical periférico, ocupando um espaço importante dentro da linguagem coloquial utilizada cotidianamente no léxico popular, assim considerada uma literatura marginal contemporânea, originária da periferia. E por ser uma obra que recorre a uma literatura de testemunho, ela proporciona a aproximação da crítica literária, que avalia as principais características da literatura contemporânea. Assim, a coloquialidade e variação de linguagem encontram fluidez na oralidade e não requerem adequação às normas da gramática tradicional (norma culta/padrão da língua portuguesa).

Karl Eric Schollhammer diz:

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10 apud Nogueira, 2021, p. 30).

Levando em consideração o pensamento de Schollhammer sobre esse contato dos escritores com o contemporâneo, percebe-se que o romance *Capão Pecado* é mais uma resposta desse autor que escreve objetivamente, aprestando de forma clara o cenário da periferia.

Nogueira (2021) deixa claro que o livro *Capão Pecado*, caracterizado como sendo uma obra de um produto contemporâneo e de um sujeito social concreto, permite a exploração de um universo riquíssimo, envolvendo o cotidiano das pessoas da periferia. Portanto, sendo o sujeito escritor do romance entre Paula e Rael, um ser social, possibilita a existência de um tensionamento desse ser com a origem dos seus contatos, ao planejar ou projetar as relações sociais nos diversos campos literários em que atua.

4. ANÁLISE DO FENÔMENO DA MARGINALIDADE EM *CAPÃO PECADO*

No romance *Capão Pecado* (2000), o narrador traz uma visão bem interessante acerca de como se constitui o bairro Capão Redondo, apontando como a existência de uma divisão entre o centro e as regiões periféricas são notáveis. Também mostra que enquanto o ponto central da cidade de São Paulo tem o básico para sobrevivência, o bairro que fica bastante distante do cartão postal da cidade, se afoga em falta de atenção e falta de serviço básicos.

Assis e Silva (2020) expõe que as fronteiras entre periferia e centro citadas por Ferréz (2013) em sua obra apontam a região periférica como o ambiente dos excluídos e dos subalternos que ocupam papéis já estabelecidos no âmago da cidade. Sendo assim, o romance evolui a partir das imagens distorcidas que percebemos entre o periférico e o central, na narrativa temos:

Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eles eram melhores que os outros. Se seu pai estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquentá não, filho, eles pensam que têm o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmo bicho que come nós, come esses filhas da puta;

lá embaixo, fio, é que se descobre que todo mundo é igual (FERRÉZ, 2013, p. 25).

É percebido na fala do próprio narrador essa delimitação das diferenças entre os ocupantes do bairro Capão Redondo e região central da cidade. No episódio descrito anteriormente, temos Rael sendo obrigado a se deslocar até o bairro turístico da Liberdade, a fim de receber o pagamento de sua mãe: “- Ah! mãe, você sabe que eu não gosto de trocar ideia com esses playboys, e ainda mais receber.” (FERRÉZ, 2013, p. 25).

Sua repugnância em ter que cumprir o pedido, aparentemente simples, era por conta do bairro em questão ser uns dois mais fartos da cidade, e seus ocupantes possuíam comportamentos e condições bem diferente das quais o garoto presenciava na periferia. Isso fica ainda mais evidente no momento em que Rael chega ao mercado de seu Halim para recolher o dinheiro:

[...] o pão-duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar. Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho, talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e tenha sentido por algum momento que um dia o jogo iria virar (FERRÉZ, 2013, p. 26).

Assis e Silva (2020) mostram que Rael manifesta um sentimento de repulsa pelo ambiente social de Halim, posto que, em linhas gerais, esse universo identifica o indivíduo de classe média e é tóxico para quem não pertence a ele. Ferréz consegue traduzir bem essa sensação da personagem ao retratar que o garoto: “correu para o tanque, lavou o rosto como uma forma de desabafo, como se estivesse se lavando dos olhares daquelas pessoas hipócritas” (FERRÉZ, 2013, p. 26).

Zibordi (2011) traz uma reflexão acerca dessa narrativa literária marginal da experiência, transmissora de uma história vivida, de uma trajetória (biografismo), pode ser percebida também numa tendência ao autobiografismo. Interessante é que os relatos em primeira pessoa não significam a transposição fiel, direta e exata de cenas, passagens e personagens da experiência do autor para o texto, nem muita fidelidade para com os fatos, como no caso do narrador jornalístico: antes demonstram a tentativa de elaboração literária das práticas vivenciais.

Isso fica ainda mais evidente no momento em que Rael chega ao mercado de seu Halim para recolher o dinheiro:

[...] o pão-duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar. Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho, talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e tenha sentido por algum momento que um dia o jogo iria virar (FERRÉZ, 2013, p. 26)

O romance privilegia em mostrar para o leitor a favela por meio do olhar de dentro, como explica Dalcastagnè que “Nesse olhar ‘de dentro’ é possível notar uma grande variedade de perspectivas” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 64).

A fala de Ferréz, quando ele evoca a experiência do subordinado em sua história, revela um tom de multiplicidade na obra. Assim, não vemos o que o empresário pensa como empregado, por outro lado, vislumbramos a trajetória do trabalhador, o ponto de vista daqueles que são explorados no cotidiano.

Temos assim a evidência de personagens que, numa subjugação, não teriam espaço nem voz.

A partir do enxerto acima, percebemos também que Rael denuncia diferentes níveis do sistema que oprime os muitos opressores que dividem com

ele as ruas do Capão, basta lembrar um pouco mais capital e sujeito passa de subordinado a dominante. Raël adota em sua reflexão um tom de protesto arrebatador, tal é o mecanismo de resistência e proposto por Ferréz para compor a trama em torno do bairro Capão Redondo. Diante dos excluídos desse processo social, Ferréz utiliza a escrita como ferramenta política, desfazendo a caricatura em torno da representação dos marginalizados.

Observa-se muito, durante a narrativa do texto que o personagem faz muitas reflexões individuais acerca das posições dos cidadãos no mundo, concluindo isto como uma forma de encarceramento social e as injustiças que vive:

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionam 24 horas por dia, na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou tudo aquilo que os playboys curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da dona Filó (FERRÉZ, 2013, p. 35)

À medida que se passa o enredo, é perceptível essa característica reflexiva dos personagens, e cada vez que passa, fica mais complexa e se estende por muito mais. Assis e Silva (2020) aponta que As personagens periféricas de Ferréz deixam explícito em seus discursos que mesmo com os impasses que os impedem de progredir, eles continuam a persistir na tentativa de quebrar os parâmetros que os subvertem: “Falta algo pra esses mano, sei lá, preparo; eles têm que se ligá, pois se você for notar, tudo tá evoluindo [...]” (FERRÉZ, 2013, p, 120). Sendo assim, a arte na periferia é o que garante a diferenciação entre a dialética centro versus periferia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscou-se analisar a aparição dessas figurações da exclusão, tanto no âmbito do autor como no textual, também apresentando os conceitos de margem e marginalizados na literatura marginal tendo como objeto de estudo *Capão Pecado* (2000), do autor Ferréz. Diante do que foi estudado, percebe-se que a literatura marginal ou periférica, apesar de ainda não contemplar o cânone literário brasileiro contemporâneo, vem conquistando seu próprio espaço, e a presença de muitos autores provenientes da margem da sociedade é cada vez mais importante na cena literária.

A ideia inovadora do escritor Ferréz abraça muitos escritores a produzirem textos que refletem essas temáticas sociais que representam as margens e a partir das margens. Essa abordagem periférica do autor provém justamente das experiências dele próprio, sobretudo aquilo que já vivenciou, legitimando as impressões periféricas apontadas no romance ligadas até mesmo com a vida dos próprios moradores dessas periferias.

Estar na periferia, significa estar distante de um lugar que podemos denominar como “centro”. Nas grandes cidades, quem está na periferia são os moradores da favela, das ruas, dos morros. São aqueles que historicamente pertencem à classe desprivilegiada da população, são os que estão à margem da parcela da sociedade que controla a economia, a política, que detêm um alto poder de consumo e que controlam a mídia e os meios de propagação da arte e da cultura.

Com isso, a Literatura Marginal, representada aqui através da primeira obra de Ferréz, *Capão Pecada* (2000), acabou se tornando um material concreto para análise nesse estudo, principalmente no que diz respeito para absorver uma realidade vivida na periferia, existência essa que alimenta a narrativa de Ferréz, visto que os tons de seus textos são oriundos de sua vivência.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Emanuel Cesar Pires de; SILVA, Keury Carolaine Pereira da. Figurações da periferia em Capão Pecado, De Ferréz. *Interfaces*. Vol. 11 n. 3 (2020). Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6420. Acessado em 03/12/2022.

CORONEL, Luciana. Literatura marginal: a genealogia de uma escrita de resistência. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 38: Literatura, música e o testemunho de resistência. Jul.-Dez. 2021, p. 17-28. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/68099>. Acessado em 03/12/2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina.. (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

FARIA, Alexandre, PENNA, João Camillo, PATROCÍCIO, Paulo Roberto Tonani do. *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. São Paulo: Aeroplano, 2015.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Novos estatutos de memória na literatura brasileira contemporânea: os “marginais”. In: Anais Eletrônicos do Encontro Nacional da ABRALIC. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2017%20-%20Anny%20Karine%20Matias%20Novaes%20Machado%20e%20Luciano%20Barbo. Acesso em: 15 mar. 2010.

NASCIMENTO, Érica P. do. (2005). Por uma interpretação socioantropológica da nova literatura marginal. *Plural*, 12, 21-46. Disponível em

<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75670>. Acessado em 03/12/2022.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. Literatura marginal: os escritores de periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em : <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>. Acessado em 03/12/2022.

OLIVEIRA, Igor Luid de Souza. Memória e Identidade dos marginalizados: uma leitura comparada em Evel Rocha e Paulo Lins. Dissertação. Programa de pós-graduação em Letras Bacabal. Universidade Federal do Maranhão.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea. 2010. 222f. Tese de Doutorado - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16720@1>. Acesso em: 17 mai. 2019.

SOUZA, Renato. O ‘caso Ferréz’: um estudo sobre a nova literatura marginal. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social). 2010. p. 173. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/94076>. Acessado em 03/12/2022.

ZIBORDI, M. (2011). Literatura marginal em revista. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (24), 69–88. Disponível em. <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9006> Acessado em 03/12/2022.

Recebido em 15/09/2022.

Aceito em 28/11/2022.

O CIPOAL ENTRE O EU E O MUNDO

“CIPOAL” BETWEEN THE SELF AND THE WORLD

Milene Suzano de Almeida¹

Resumo: Depois de estudar as relações entre Lima Barreto e Anatole France e entre Lima Barreto e Graciliano Ramos, faltava ainda examinar mais detidamente algo que chamara a atenção na obra limabarretiana desde as primeiras leituras, as analogias. Partindo da leitura de Alfredo Bosi sobre as imagens da pele e da perspectiva crítica de Antônio Arnoni Prado de denúncia da linguagem, buscou-se nesse artigo pensar a relação entre o corpo e o mundo na pele de Isaías Caminha. O ponto de partida para as reflexões do texto são os recados da natureza apontados por Roberto Zular, alguns conceitos do escritor martiniquense Édouard Glissant e a perspectiva de contrafocalização desenvolvida pela crítica indiana, Gayatri Spivak.

Palavras-chave: Lima Barreto; Isaías Caminha; contrafocalização; creolização; pele de imagens.

Abstract: After studying the relations between Lima Barreto and Anatole France and between Lima Barreto and Graciliano Ramos, it remained alive the desire to examine more accurate something that got my attention since the first readings of Lima Barreto’s work: the analogies. Having as premises, Alfredo Bosi’s analyses about the skin images on Lima Barreto and the critical approach of Antônio Arnoni Prado about the language exposure in Barreto’s work, I tried to rethink the relation between the body and the world in Isaías Caminha skin. The starting point to these thoughts was the message from the nature according to Roberto Zular, some concepts developed by the Martinican writer Édouard Glissant and the critical perspective of counter-focalization carried by the Indian critical, Gayatri Spivak.

Keywords: Lima Barreto; Isaías Caminha; counter-focalization; creolization; image skin.

MAYDAY

*lanço, porque a guerra dura
e está vazio o vaso em que parti*

¹ Doutora em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3998-0344>. E-mail: milenesuzano@gmail.com.

*e cede ao fundo onde a vaga fura,
suga a fissura, uma falta – não
um tarro de cortiça que vogasse;
específico: é terra cota e fractura,
e eu sou esparsa, e a liquidez maciça.
Tarde, sei, será, se vier socorro:
se transluz pouco ao escuro este sinal,
e a água não prevê qualquer escritura
se jazo aqui: rasura apenas, branda
a costura, fará a onda em ponto
lento um manto sobre o afogamento.
Margarida Vale de Gato*

1. INTRODUÇÃO

O que é falar de Lima Barreto hoje, em 2022? Ao compará-lo a Anatole France pela primeira vez há aproximadamente oito anos, desenvolvi a ideia de um humanismo satírico. Sim, este homem chamado pelos surrealistas franceses de “*le cadavre*”, em 1924, sugeria uma relação imprevista, é verdade. Mas, as coisas não são tão simples se vistas em seus detalhes.

Anatole France foi escolhido como um símbolo da tradição pelos surrealistas, também é verdade. Mas, foi ao mesmo tempo o defensor da laicidade do Estado, apoiou as universidades populares na França e foi um *dreyfusard*, um defensor de Alfredo Dreyfus, um judeu injustamente condenado por alta traição em fins do século XIX.



Figura 1- <https://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>

Tais ambiguidades aparecem também em Lima Barreto, um mulato que escrevia na imprensa anarquista, mas que foi encontrado morto com um volume da *Revue des Deux Mondes*, revista dirigida na época por Ferdinand Brunetière, um representante do classicismo, um conservador em termos políticos e artísticos, um crítico de Émile Zola e Gustave Flaubert. Além disso, um *antidreyfusard*.

Esta primeira comparação se restringiu, de certa maneira, aos textos satíricos de Lima Barreto. Contudo, ao concluí-la, as particularidades do escritor brasileiro não me pareciam ainda satisfatórias. Isso porque na escrita limabarretiana, há um elemento que sempre me chamou a atenção: a maneira pela qual Barreto elaborava suas analogias².

Um texto do crítico Alfredo Bosi acerca das imagens da pele, republicado na introdução da edição da Penguin de *Recordações* forneceu as primeiras

² Os termos símile, analogia e comparação serão aqui utilizados como sinônimos.

chaves para melhor compreender tais analogias. Segundo Bosi, há um aspecto testemunhal em Isaías Caminha que pode traduzir a situação do mulato após 1888: este indivíduo lançado no mundo face à uma realidade hostil. As metáforas elaboradas pelo narrador-personagem se formam, na visão de Bosi, no contato com o mundo através da pele do personagem. E nesse contato, as imagens construídas por Lima Barreto são particularmente interessantes, como a do cipoal e do pacote:

.Não sei bem o que cri; mas achei tão cerrado o cipoal, tão intrincada a trama contra a qual me fui debater, que a representação da minha personalidade na minha consciência, se fez outra, ou antes esfacelou-se a que tinha construído. Fiquei como um grande pacote moderno cujos tubos da caldeira se houvessem rompido e deixado fugir o vapor que movia suas máquinas. (LIMA BARRETO, 2010, p. 64).



Figura 2 - um cipoal

Esta imagem do cipoal e outras analogias de Lima Barreto levaram-me a uma segunda comparação, dessa vez entre Lima Barreto e Graciliano Ramos. Nesses estudos, desenvolvi uma ideia de tradição sem tradição, um outro caminho de leitura da tradição literária brasileira inspirado em um conceito do crítico Silviano Santiago. Professor e escritor, Santiago propôs um novo ciclo de interpretação do modernismo brasileiro fundado na herança de Euclides da

Cunha e de Lima Barreto. Porém, novamente, não estava ainda totalmente satisfeita com os resultados da pesquisa. Era preciso continuar.

Uma leitura mais recente me fez retomar o tema: o livro do americano Ta-Nehisi Coates, “Between the world and me”. Após a leitura, pude perceber o impacto da hostilidade do mundo inscrito no corpo negro, uma espécie de marca da relação entre o eu e o mundo. Em uma cena memorável, o filho do narrador começa a se relacionar com outras crianças sem nenhum medo do outro. O pai, entretanto, está prestes a impedir seu filho de se misturar com as outras crianças. Porém, naquele momento, ele compreende que se tratava de uma marca do seu corpo e observa com prazer e medo o contato entre seu filho e as outras crianças.

Mas e os símiles? Sim, também por acaso, deparei-me com outro livro, novamente de um escritor americano, chamado Ralph Ellison. Trata-se de “The invisible man”, uma obra-prima da literatura afro-americana, publicada em 1952. As analogias introduzidas pela conjunção subordinada “like/as though” me fizeram retomar as comparações limabarretianas. Assim como em Recordações, também no livro de Ellison, essas analogias aparecem em momentos de dúvida, de fragilidade, de contato tenso entre o eu e o mundo. O homem invisível de Ellison, nunca nomeado durante o romance, também se revela nessas analogias, cujo campo lexical me parece particularmente importante.

No capítulo vinte do livro de Ellison, no momento da morte de seu amigo de luta pela polícia (os mesmos tristes eventos de nossos dias), lemos: “você (os negros) são como essas esculturas africanas, deformadas no interesse do estilo”. E o narrador pergunta: qual estilo e de quem?

Esta associação entre a herança ancestral me fez rever os símiles da pele em Recordações, já bem exploradas por Bosi. Em um capítulo marcante do livro de Lima Barreto no qual o personagem reflete sobre o mundo e a vida, lê-se que

ele se sentia “como uma árvore cuja raiz não encontra mais terra em que se apoie e donde tire vida”, ou “como um molusco que perdeu a concha protetora e que se vê a toda a hora esmagado pela menor pressão”. Vê-se nas duas associações uma ideia de fragilidade na árvore sem raiz, nem vigor, ou no molusco sem concha e esmagado. É possível pensar também na imobilidade deste indivíduo sem raiz.

As imagens da natureza são muito presentes nas analogias limabarretianas. E foram essas associações que conduziram as reflexões ao pensamento arquipélago, um dos conceitos fundamentais do martiniquense Edouard Glissant. Glissant opõe dois pensamentos, o “pensamento arquipélago” e o “pensamento continental”. Quanto ao pensamento continental, o que se vê são “tomadas aéreas”, ou melhor como “os panoramas gerais das configurações das paisagens e relevos”. O “pensamento arquipélago”, de outro lado, descobre-se nos detalhes da paisagem, as menores “rochas dos rios”, “os espaços de sombra que eles abrem e cobrem”. E Glissant nos permite em seus ensaios ouvir as particularidades de cada região, os “zabitans”, esses lagostins azuis e cinzas, ameaçados pela poluição na Martinica, os “ouassous”, grandes camarões de água doce em Guadalupe.

A presença da natureza me levou a um texto recente de Roberto Zular, no qual, tomando como referência a tradução de Bruce Albert do livro do ianomami Davi Kopenawa, *A queda do céu*, ele explora as diferentes maneiras de habitar o mundo e de “habitar a linguagem”. Zular sugere uma fissura produzida dentro do que compreendemos como literatura brasileira depois da obra de Kopenawa, pois não se trata mais de dar a palavra ao outro, mas de produzir “pontos surdos na nossa própria voz” para melhor compreender uma rede complexa de “recados”, onde estas vozes se encontram. Chegando a um dissenso sem síntese, ele vê dois mundos em choque na constituição de um mundo em comum.

Neste entrelugar, Zular vê um ponto de vista ou de escuta capaz de falar do que há de valor inestimável em cada cultura. Ele vai além da virada linguística para chegar a uma visada ontológica, repensando todo o sistema imaginário ocidental e colocando em xeque est “lugar de exceção” do homem diante da mensagem vinda da natureza como um corpo.

Para tratar deste novo sistema, Zular tem como referência um texto de Guimarães Rosa, *O recado do morro*, no qual o sujeito é visto como “recadeiro” atravessado por um corpo. Ele propõe, assim, uma estrutura destes “recados”, aquilo que dizemos a um outro entre tantos e que se mistura na relação com o Sertão, como local de enunciação entre duas culturas.

A colina se revela como local de enunciação e de linguagem, não falamos do mundo, mas no mundo e com o mundo. O recado da colina é pensado como um “recado do corpo que atravessa a linguagem como feixes de afetos e sentimentos, aquém e além do humano” (Zular, 2020, p. 26)

Retomo aqui uma bela imagem do livro de Kopenawa, explorada por Zular. Trata-se da “pele de imagem”, definição, segundo os ianomamis, das páginas escritas pelos homens brancos e cujo sentido é o da imagem exterior do corpo em oposição a uma interioridade. A escrita seria assim uma pele exterior ligada aos homens brancos que não escutam a natureza, que não se abrem aos espaços de sombra de Glissant.

Trabalharei aqui a partir dessas duas referências: a forma de ver do “pensamento arquipélago” e a forma de ouvir o recado da natureza. Desta maneira, revisitarei o texto de Lima Barreto buscando ver o detalhe e ouvir a mensagem do corpo vista pela natureza. A ideia é juntar a essa “pele de imagem” uma voz: a da pele escondida sob os elementos da natureza. Essa pele que só se mostra sub-repticiamente nas associações introduzidas pela conjunção “como”. Tentarei mostrar como essas associações se revelam nos momentos de

interioridade nos quais a pele de imagem se inverte: a interioridade se desvela como exterioridade em razão da invisibilidade do outro.

2. AS “SOUQUES”

Para isso, retomarei o termo “souques”, título da primeira parte do livro “Philosophie de la relation”, segundo David Llorca (2016), o ponto de chegada dos cinco ensaios poéticos anteriores de Édouard Glissant, publicados em 54 anos: “Soleil de la conscience, l’Intention poétique, Poétique de la Relation, Traité du Tout-Monde, La cohée du Lamentin”.

O substantivo “souque”, de acordo com Llorca, existe como termo medical raro designando uma paralisia de membros. Porém, Llorca propõe tratar-se de um substantivo glissantiano, tomado do verbo “souquer” e do nome feminino “souche”. De um lado, as “souches” como raízes, a gênese de um povo, de outro, “souquer” que significa “remar energicamente”, evocando o trabalho forçado nas galeras que deportaram os escravos para as Antilhas.

Nesta palavra, encontramos, portanto, uma mistura entre uma ideia de imobilidade na sua designação mais rara, mas também o sentido de origem e de herança da escravidão. A ideia de imobilidade e de raiz, vimo-las anteriormente na imagem dos moluscos sem conchas e esmagadas ou na árvore sem raiz, tão bem explorada por Bosi. Mas e a violência da escravidão, podemos vê-la nas imagens veladas desta pele negra? Retomemos Ellison e seu homem invisível.

No capítulo treze de “Invisible man”, um momento de reviravolta do livro, no qual o personagem instiga uma revolta após a expulsão dos moradores de um imóvel no bairro do Harlem – momento este absolutamente relevante no contexto geral da obra, lemos algumas analogias nas palavras de um “diarista”:

— Sou diarista...

— Um diarista, vocês o ouviram, mas olhem esse material espalhado como miúdos na neve... Para onde foi toda a sua labuta? Está

mentindo?

— Que diabo, não, ele não mente!

— Não, é claro!

— Então para onde foi sua labuta? Olhem suas velhas gravações de blues e seus vasos de plantas, são pessoas simples, e tudo foi arremessado como trastes rodopiados em oitenta e sete anos num vendaval. Oitenta e sete anos, e puf! como uma golfada num vendaval. (ELLISON, 2020, p. 290).³

Na cena, os objetos dos moradores aparecem jogados desordenadamente na rua. Esses objetos, a fonte das associações do narrador, estão espalhados “como miúdos na neve”⁴, ou foram lançados no ar como “trastes rodopiados em oitenta e sete anos num vendaval”. As associações vêm de dois campos lexicais: o do corpo e o da natureza. A primeira imagem é forte: tripas jogadas na neve, como se víssemos um amontoado de corpos abertos na rua. Na sequência, retomam-se imagens da natureza como força, os objetos que ficam oitenta e sete anos num vendaval⁵. Esta imagem é reforçada pela associação seguinte de uma “golfada num vendaval”⁶. É mais uma vez a força da natureza, mas agora trata-se de uma golfada, uma lufada mais precisamente, “a snort”. Diferentemente do exemplo anterior, na lufada nos parece que um murmúrio da natureza é ouvido, como no recado, mensagens vindas da natureza.

No capítulo sete de *Recordações*, o narrador-personagem fala de uma mudança que vai marcar toda a recepção da obra. A crítica Lúcia Miguel Pereira ressalta, em 1957, que a ruptura no romance se dá neste momento. Pereira alega de fato, nesse momento do livro, uma perda de sentido no romance. De acordo com a crítica, há uma mudança de direção mais ou menos no meio do

³ Tradução de Mauro Gama.

⁴ A imagem de miúdos perde a caracterização das tripas, entranhas: “*chitterlings in the snow*” (Ellison, 1980: p. 278)

⁵ Os oitenta e sete anos retomam a idade de um dos moradores, citada um pouco antes.

⁶ Também a imagem repetida do vendaval não acompanha os dois termos usados no original: “*cyclone and wind strom*”.

romance, sendo que ele começa mais introspectivamente, e vai se tornando mais caricatural exatamente a partir do sétimo capítulo. Esta interpretação do caricatural como fraqueza já foi refutada por Antonio Arnoni Prado, em 1976, crítico que apontou algumas singularidades na obra de Lima Barreto.

Prado apontou que na obra do autor de Recordações há uma ruptura da mimesis, constituída exatamente pela utilização caricatural da linguagem ou mais especificamente de uma denúncia da linguagem rebuscada dos homens de letras no Brasil, descolada do real. Um exemplo dessa denúncia diz respeito aos acontecimentos da Revolta da Vacina. No seu Diário Íntimo, Barreto narra os eventos do mês de novembro de 1904, as “mazorcas de novembro”. No dia 22, oito dias depois do fracasso da revolta, controlada com uma violência inaudita, Barreto denuncia a linguagem de Rui Barbosa:

Rui, o letrado beneditino das coisas de gramática, artificialmente artista e estilista, aconselha pelos jornais condutas ao governo. Há dias, ele, no auge da retórica, perpetró uma extraordinária mentira. Referindo-se ao dia 14, que fora cheio de apreensões, de revoltas e levantes, e à nota trazida a 15, da vitória da ‘legalidade’, disse assim, da manhã de 15: ‘fresca, azulada e radiante’, quando toda a gente sabe que essa manhã foi chuvosa, ventosa e hedionda.” (LIMA BARRETO, 2006, p. 1225).

O que o olhar crítico de Barreto capta no discurso de Rui Barbosa é o descolamento entre o real e a imagem do real. Rui Barbosa, no seu discurso, relaciona a imagem de legalidade a de uma manhã “fresca, azulada e radiante”. A associação entre a bela imagem da manhã e a vitória da legalidade se dá no plano das imagens, enquanto o real, a manhã chuvosa e ventosa na qual a revolta foi reprimida violentamente, é escondido. Porém, a despeito da denúncia pela linguagem, ao fim de sua análise, Prado reduz o alcance dessa denúncia na falta de um processo aprofundado de consciência histórica. Segundo Prado, ao lado de um projeto estético radical, há em Lima Barreto a utopia de um projeto político.

Estes dois projetos, estético e político, ao que parece, só podem ser compreendidos após uma reflexão sobre a presença do corpo e da natureza na obra limabarretiana. Apontarei aqui alguns trechos do percurso do escrivão Isaías Caminha para tratar dessa presença.

Em primeiro lugar, o corpo. Desde o capítulo inicial do livro, encontramos alusões a um corpo que se esconde. Isaías sonhava ser doutor. Segundo o narrador-personagem, se ele tivesse sido doutor, ele “resgataria o pecado original” de seu nascimento e “amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo” de sua “cor”. A mãe do personagem faz ecoar a cor da pele do filho quando o previne no momento da partida da casa materna. Ela diz para ele evitar de se mostrar, “porque nós...”, frase seguida de reticências: “Vá, meu filho, me disse ela enfim! – Adeus!... E não te mostres muito, porque nós...”. (Lima Barreto, 2010, p. 79). De fato, a cor da pele do personagem é explicitada raramente no romance, excluindo, porém, as descrições da paisagem.

Na viagem da casa materna à cidade do Rio de Janeiro, naquela época a capital do país e o centro da vida literária no Brasil, é a paisagem que chama a atenção do viajante. Mas, trata-se ante de tudo de uma paisagem personificada:

Eram as mesmas charnecas úmidas ao sopé de morros de porte médio, revestidos de um mato ralo, anêmico, verde-escuro, onde, por vezes, uma árvore de mais vulto se erguia soberbamente, como se o conseguisse pelo esforço de uma vontade própria. (LIMA BARRETO, 2010, p. 79).



Figura 3- charneca

Vê-se na descrição, em primeiro lugar, um tipo particular de vegetação, resultado da degradação da floresta mediterrânea, a charneca, uma terra inculta e pobre. Assim, o que ele vê é uma vegetação frágil, marcando mais uma vez o local de onde este corpo fala, corpo este que já fora associado a um molusco sem conchas ou a uma árvore sem raiz.

Contudo, assim como a *“lufada do vendaval”*, o narrador coloca em evidência uma árvore que, tendo vontade própria, se separa do que a circunda. Este murmúrio da natureza, entretanto, é seguido no parágrafo seguinte de uma luz amarela e desigual, resultado do sol coado por *“grossos novelos de nuvens erradias”* e a mata. E ao fim desse trecho, o narrador retoma a pele, mais especificamente uma pele doente, assim caracterizada: *“trechos foscos e baços contrastavam com tufos vivos, profusamente iluminados – rebentos de vida numa pele doente.”* O murmúrio é por enquanto encoberto, ele cessa muito rapidamente de se fazer ouvir, de ecoar seu grito.

Seja no trecho acima ou nas analogias precedentes – o esforço de uma árvore, os rebentos de vidas numa pele doente – o que se vê é uma aproximação entre o eu e a natureza. Ou mais precisamente, um eu que se diz através da natureza. Entre o mundo e o eu, na fronteira do corpo, o que vemos é a charneca, o cipoal. Vemos a cor amarelada, o sol coado. É preciso ler a personificação em

Lima Barreto como um local de enunciação e de trabalho com a linguagem, sendo o indivíduo um “recadeiro” atravessado por um corpo. Vemos nas analogias, e conseqüentemente, nas imagens elaboradas pelo narrador, um eu atravessado pela natureza, em uma relação limítrofe, um “recadeiro do corpo” que atravessa a linguagem como “*feixes de afetos e sentimentos, aquém e além do humano*”.

3. O CIPOAL, O PAQUETE E A HERANÇA

A imobilidade, a invisibilidade, a fragilidade, o recado do corpo, a natureza, todos esses elementos saíram das analogias formuladas pelo narrador limabarretiano, como acabamos de sugerir. Porém, restam ainda dois elementos a examinar: o último sentido da palavra “souque”, ligado à violência da escravidão e a inversão proposta anteriormente entre interioridade e exterioridade em *Recordações*. Retomemos para isso o primeiro trecho citado, onde encontramos os termos cipoal e o pacote:

Não sei bem o que cri; mas achei tão cerrado o **cipoal**, tão intrincada a trama contra a qual me fui debater, que a representação da minha personalidade na minha consciência, se fez outra, ou antes esfacelou-se a que tinha construído. Fiquei como um grande **pacote moderno** cujos tubos da caldeira se houvessem rompido e deixado fugir o vapor que movia suas máquinas. (LIMA BARRETO, 2010, p. 64).

Vê-se neste trecho que, entre o eu e o mundo, o narrador-personagem encontrou uma mata estreita, densa, que acabou modificando sua personalidade. Esta foi esmagada, como a concha que protegia o indivíduo. Assim, na fronteira entre este eu e o mundo, e em uma situação de conflito (ele se debate contra a trama), a interioridade do personagem perde sua forma. Ela se torna pura exterioridade, aparência, uma “pele de imagem” nos termos de Kopenawa. Mais do que isso, o eu torna-se objeto, um pacote.

Em relação ao pacote, algumas observações. Em primeiro lugar, há uma associação entre o objeto e o adjetivo moderno. Poder-se-ia pensar em uma nova representação do eu renovada, talvez. Porém, o que se vê é um pacote moderno que não pode realizar sua tarefa. Ele não se movimenta. Retoma-se assim a imobilidade já examinada em outras analogias. Mas, é preciso ir além, trazendo à tona o sentido histórico deste objeto.

Pois o pacote era também um dos tipos de embarcação utilizado para o transporte dos escravos da África para o Brasil. Em seu estudo de mestrado, Aline Albuquerque (2016) conta que antes de 1840, com o endurecimento do combate ao comércio de escravos pela Inglaterra, diferentes tipos de embarcações (de navios negreiros) foram utilizados pelos traficantes de escravos. Albuquerque examinou a correspondência entre ingleses, nas quais eles citam os pacotes à vapor, usualmente utilizados na cabotagem. Estes pacotes foram usados pelos traficantes exatamente com o intuito de dissimular a fiscalização inglesa de proibição do tráfico.

Desta maneira, a referência ao pacote vai além de um objeto quebrado e sem utilidade. Há uma referência subentendida à violência da escravidão e à brutalidade dos traficantes que tiravam proveito de procedimentos criminosos para afrontar a vigilância inglesa.

E é diante do mar que o narrador-personagem chega ao ponto de total apagamento, atraído por um mar personificado que lhe diz: “Vem – dizia-me ele –, vem comigo e, no meu seio, viverás esquecido, livre e independente” (Lima Barreto, 2010, p. 146). Este apelo aparece no capítulo seis do livro, depois do personagem ter sido recusado sem razão aparente para um trabalho em uma padaria. Isaías segue na direção do litoral carioca e se aproxima do mar. Este desejo de fuga, esta marca de apagamento, é também uma marca de invisibilidade diante do mar que foi a via de entrada dos escravos vindos da África.

O capítulo seguinte, o sétimo, é o último antes do movimento satírico do romance e ele começa com o anúncio de uma individualidade sem reação “como um corpo neutro”. E ao fim do capítulo, depois de ter tratado ironicamente da “igreja positivista” no Rio, o narrador nos conta aparentemente por acaso sobre a morte de sua mãe, esta mulher jogada “como um móvel velho”, assim como os homens e mulheres expulsos de suas casas, em Ellison.

A partir deste momento da narrativa, é o satirista que toma a palavra, diante da imobilidade e da invisibilidade do narrador-personagem, assim como diante da violência da escravidão. A “pele de imagem”, da qual nos fala Kopenawa se configura aqui na escritura satírica, pois as palavras deste homem negro só podem ser compreendidas no “recado do corpo”, atravessado pela natureza. Sem corpo, desprovido de individualidade, as imagens sem corpos nada podem dizer, salvo se nos colocarmos à escuta daquilo que não se vê facilmente.

Este homem sem corpo cuja voz se esconde sob o véu da natureza é o homem mestiço, o produto previsível de um apagamento. Glissant fala da “créolisation”, conceito nascido do contato entre diversas culturas e que se opõe à mestiçagem. A “créolisation” se apresenta como a instauração da relação entre o lugar onde nos encontramos e onde temos voz e todos os outros lugares possíveis do mundo. Trata-se de uma abertura para o mundo. Porém, o mundo de Isaías é o mundo da mestiçagem, diante do qual sua voz é ouvida, mas seu corpo não é visto.

Três momentos do livro tratam com mais atenção deste corpo que não pode ser visto. Em primeiro lugar, as razões da escrita do livro no prefácio. Sabe-se desde o início das Recordações, que se trata de uma resposta a um artigo no qual um dos autores fizera “comentários desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas do meu nascimento” (Lima Barreto, 2010, p. 63). Só se

sabe mais tarde que essas pessoas são os mestiços. Porém, a palavra mulato aparece somente mais tarde no romance.

Lê-se também no prefácio que o livro é uma “defesa a acusações deduzidas superficialmente de aparências cuja essência” está “na sociedade e não no indivíduo” (Lima Barreto, 2010, p. 64). Este indivíduo “desprovido de tudo, de família, de afetos, de simpatia, de fortuna, isolado contra inimigos que o rodeiam” está submetido a estes mesmos inimigos “armados da velocidade da bala e da insídia do veneno”.

Nesta defesa, o narrador cita, como já vimos, dois termos em oposição: a aparência e a essência. Entretanto, ele o faz de certa maneira, invertendo-os: de um lado, a essência é associada à sociedade e, de outro, a aparência é relacionada ao indivíduo desprovido, invisível, imóvel. Nesta inversão, a essência, a sociedade, explica e apaga a aparência, o homem invisível.

O apagamento da questão racial se apresenta nessa inversão como um elemento fundamental, pois para falar do indivíduo é preciso desvelar o simulacro daquilo que se tornou essência, a sociedade apagadora. Deste ensejo, a visada satírica da obra. Ao mesmo tempo, a ser desvelado, o apagamento do herói negro (aparência) em um contexto de fim da escravidão sem nenhuma transformação social (essência).

A crítica indiana Gayatri Spivak (2002) examina romance *Disgrace*, de J.M. Coetzee, de 1999, sob essa perspectiva. A ficção é pensada como possibilidade (event) e tarefa (task): de um lado, a ficção oferece uma experiência de descontinuidade que se mantém ancorada na “vida real”, de outro, a ficção é vista como tarefa: uma “troca” indeterminada entre escritor e leitor, na qual o esforço de leitura é experimentar o status impossível de ser figurado como objeto na rede do outro.

No romance de Coetzee, no impulso literário de imaginar o outro que não se assemelha ao eu, Spivak encontra no ponto de vista rígido de focalização no

narrador David Lurie, o sinal retórico para ativar o leitor para a contrafocalização em Lucy, a quem é negada qualquer perspectiva⁷. Para a crítica, neste romance, Coetzee reabre a questão do Iluminismo em relação à esfera pública e ao tema da classe e do gênero, quando Lucy, ‘talvez’ uma lésbica, decide gerar o filho de um estupro e aceita se casar com Petrus, que não é um dos pais biológicos. Ao lado da desestabilização do colonialismo, a figuração da igualdade na desgraça é encenada pela contrafocalização da personagem Lucy. O começar do nada na visão de Lucy, gerar em uma situação reprodutiva despojada da fetichização da propriedade, na criança dada como produto do corpo, é para Spivak o ponto no qual o momento ético pode emergir, ao menos na ficção. O momento no qual estética e ética colidem como fundamento, segundo a perspectiva da crítica indiana.

O sinal retórico para o mesmo processo interpretativo em Lima Barreto foi a natureza e a sua relação com as figurações do corpo do personagem. Retoma-se aqui a cor amarela da pele doente. A cor amarela do sol coado é como uma aparência diluída. Porém, há algo de transparente, o que nos permite ver a aparência como uma forma sub-reptícia de mostrar a essência social. Prado viu neste movimento uma estratégia de linguagem, uma revelação do discurso embelezado disseminado no Brasil, como a bela manhã narrada por Rui Barbosa depois da revolta da vacina, em 1904 no Rio de Janeiro.

Para ir um pouco mais longe, na esteira da contrafocalização, foi a aparência diluída pelas imagens da natureza a chave de denúncia da essência social perversa. O corpo neutro, invisível, imóvel, mestiço e submetido à violência contra todo um povo nos permite ver além da aparência o esforço de atravessar o cipoal, este pedaço de floresta espessa e densa contra o qual aquele corpo se bateu. Infelizmente, sem sucesso. E o pior é que que ainda hoje somos

⁷ O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, na focalização restrita em Bentinho, também parece ativar a contrafocalização. Sobre essa discussão ver FRANCHETTI, 2008.

todos testemunhos dessa anulação, diante da qual a passagem do tempo só fez aumentar a crueldade impressa sobre o corpo negro. Este cipoal ainda está entre nós.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Aline Emanuelle de Biase. *De “Angelo dos Retalhos” a Visconde de Lourdes: a trajetória de um traficante de escravos (1818-1858)*. Dissertação apresentada na Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Pós-graduação em História. Recife, 2016.

ALMEIDA, Milene Suzano de. *Humanismo Satírico em Lima Barreto e Anatole France*. Tese apresentada na Universidade de São Paulo, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Frances. São Paulo, SP, 2013.

ANDRE Breton. *Un cadavre*. Disponível: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>. Acessado em 30/06/2022. (Figura 1)

COATES, Ta-Nehisi. *Between the world and me*. New York: Penguin Random House, 2015.

ELLISON, Ralph. *Invisible man*. New York: Penguin Random House, 1980 [1947].

GLISSANT, Édouard. *Philosophie de la relation*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.

HISTÓRIA de Boa Viagem. Cipoal. Disponível: <https://www.historiadeboaviagem.com.br/cipoal/>. Acessado em 30/06/2022. (Figura 2)

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2010 [1909].

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

LLORCA, David. *La Philosophie Poétique d'Édouard Glissant, un Monisme Vitaliste* (2016). *LSU Doctoral Dissertations*. Disponible sur :

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2862. Acessado em: 28/12/2020.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. [1976].

ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e A queda do céu de Kopenawa e Albert. *Crítica Cultural–Critic*, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 19-39, jan./jun. 2020 Disponível: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/9415/pdf. Acessado em 12/12/2022.

PEREIRA, Lucia Miguel. (1988) “Lima Barreto”, in *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PROSAEMPOEMA. Versos de orgulho: charneca em flor. Disponível: <https://prosaempoema.com/2013/04/24/versos-de-orgulho-charneca-em-flor/>. Acessado em 30/06/2022. (Figura 3)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Ethics and politics in Tagore, Coetzee and certain scenes of teaching”. *Diacritics*, 32. 3-4, fall-winter, 2002, pp. 17-31.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 12/09/2022.

Aceito em 15/11/2022.

OS VÁRIOS CANTOS DAS AMÉRICAS: REIVINDICAÇÃO DE VOZ NA POESIA DE LANGSTON HUGHES E LOLLY AIRES

THE SEVERAL SONGS OF THE AMERICAS: VOICE CLAIMING IN THE POETRY OF LANGSTON HUGHES AND LOLLY AIRES

Ernani Silverio Hermes¹

Rosani Úrsula Ketzer Umbach²

Resumo: A literatura enquanto um discurso que emerge do tecido social carrega consigo um índice representacional considerável da realidade da qual se erige. Dessa forma, a textualidade literária, como uma (re)construção constante de sentidos, semantiza fraturas históricas que assolam as sociedades. Esta é a ideia central que perseguimos neste artigo ao analisar as relações entre três poemas: “I hear America singing”, de Walt Whitman, “I, too”, de Langston Hughes, e “Eu também canto a América”, de Lolly Aires. Os dois primeiros são produções literárias estadunidenses e o terceiro, brasileiro; assim, no exercício analítico procuramos, na relação intertextual que se estabelece, observar a reivindicação de voz e de participação social na poesia de Langston Hughes e Lolly Aires. Estes acabam por representar as identidades negligenciadas no continente americano ao evidenciar a exclusão motivada por vetores de raça e gênero, principalmente. Dessa forma, nos aproximamos do comparativismo interamericano (FIGUEIREDO, 2005; BERND, 2011), a fim de aproximar as produções literárias no horizonte da crítica social que concretizam.

Palavras-chave: Comparativismo interamericano; Literaturas das Américas; Literatura Comparada.

Abstract: Literature as a discourse that raises from the social fabric carries a considerable representational index on the reality from which it arises. Therefore, the literary textuality, as a constant (re)construction of meanings, semanticizes historical fractures that ravage societies.

¹ Mestrando em Letras na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0029-2627>. E-mail: ernani.hermes@gmail.com.

² Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin - Alemanha. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura Alemã Contemporânea na Eberhard-Karls-Universität Tübingen - Alemanha. Professora Titular da Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1C. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8221-1869>. E-mail: rosani.umbach@gmail.com.

This is the idea we chase in this essay analyzing the relations among three poems: “I hear America singing”, by Walt Whitman, “I, too”, by Langston Hughes, and “Eu também canto a América”, de Lolly Aires. The two first are literary productions from the United States and the third one from Brazil; thereby, in the analytical exercise, we aim at observing, in the intertextual relation accomplished, the voice and social participation claiming in the poetry by Langston Hughes and Lolly Aires. These end up representing neglected identities in American continent since they highlight the exclusion motivated by race and gender vectors, mainly. Thus, we get close to inter-American comparativism (FIGUEIREDO, 2005; BERND, 2011), in order to bring the literary production closer in the horizon of the social criticism they achieve.

Keywords: Inter-American comparativism; Literature of the Americas; Comparative Literature.

1. INTRODUÇÃO

A porção de terra que se estende desde o Ártico até a Terra do Fogo ocupando cerca de quinze mil quilômetros é o que hoje conhecemos como América, ou o continente americano. Esse território é, historicamente, marcado por cruzamentos culturais que se colocam em tensão. Podemos visualizar, de início, três grandes matrizes que forjam a cultura americana: a cultura dos povos autóctones, a dos europeus colonizadores e a dos africanos trazidos como escravos. Na dinâmica colonial que se estabelece, o europeu colonizador constantemente investe no apagamento e nos processos de aculturação das culturas não eurocêntricas. Desse modo, há um embate entre as forças da colonialidade e a resistência decolonial.

A tensão que se estabelece faz com que a história da América seja marcada pela insígnia da violência. Assim, podemos destacar desde formas de violência física, como o genocídio dos povos originários, o flagelo dos escravos nas *plantations* e nos engenhos, até as violências físicas nos dias de hoje, como os casos de repercussão midiática de Georg Floyd e Genivaldo dos Santos. Além disso, são visíveis violências na esfera do simbólico, como o epistemicídio, silenciamento e apagamento cultural.

A literatura das Américas, sendo entendida como a produção dos vários países do continente americano, não fica alheia a essa história de barbárie. Desse modo, a literatura das Américas reivindica esse capital narrativo em seus processos de produção de sentido. Isto é, os diversos projetos estéticos que se colocam em curso se relacionam ao quadro histórico da violência.

É por esse contexto que este artigo envereda ao esmiuçar as relações intertextuais entre três poemas: “I hear America singing”, do norte-americano Walt Whitman, de 1860; “I, too”, do poeta também norte-americano Langston Hughes, de 1926; e “Eu também canto a América”, da poeta brasileira Lolly Aires, de 2021. Ao aproximar as três poesias interessa-nos a construção de sentido que se concretiza pela enunciação poética como uma forma de reivindicação de voz e participação social em meio ao quadro de exclusão e marginalização que se perpetua no continente americano.

Para tanto, em uma primeira seção, problematizamos, no âmbito da literatura comparada, o que entendemos a partir de Eurídice Figueiredo (2005) de comparativismo interamericano e seus desdobramentos quanto aos imbricamentos entre a literatura e o tecido social. Em seguida, analisamos os poemas, procurando contrastá-los quanto à reivindicação de voz e participação social.

2. COMPARATIVISMO INTERAMERICANO

A fronteira sempre foi uma problemática central para a literatura comparada. Desde a escola francesa, na figura de Marius Françoise Guyard (1956, p. 09), as fronteiras nacionais foram um ponto de discussão, pois, no entendimento desse teórico, a literatura comparada seria a “história das relações literárias internacionais”. Aliás, essa questão vem à tona ainda mais cedo, se pensarmos, no centro do romantismo alemão, a ideia de Goethe sobre

a *Weltliteratur*: a circulação de obras para além das fronteiras nacionais, escapando do encolhido nacionalismo literário.

Na contemporaneidade, esses desdobramentos se colocam em um panorama cultural mais abrangente. Como observa Neiva Graziadei (2015, p. 10), em uma perspectiva que se inscreve no campo do comparatismo nas Américas, no mundo contemporâneo “fronteiras, exílios e identidades redesenham o mapa das mobilidades culturais”. Essa asserção da autora serve para pensar as movências simbólicas das Américas: ao longo de toda a sua História, violências como a escravidão, genocídio de povos originários e regimes ditatoriais foram responsáveis pela atenuação de fronteiras e redimensionamento de capitais simbólicos que semantizam a experiência do sujeito no continente americano. Tais desdobramentos são potência para a criação literária, o que faz com que as atenuações fronteiriças, em seu sentido simbólico, sejam representadas nas literaturas do continente e, assim, passam a interessar à literatura comparada.

Ao aproximar esse problema dos estudos de nosso espaço e tempo, o Brasil do século XXI, já sem os arcaísmos teóricos do esquema fonte e influência, comuns à Escola Francesa da metade do século passado, podemos observar um esforço de pesquisadoras e pesquisadores em flexibilizar as fronteiras das literaturas nacionais no continente americano. Com o interesse de aproximar – e, assim, atenuar as fronteiras literárias – as literaturas das Américas surgem no início dos anos 2000, no âmbito da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL, o Grupo de Trabalho Relações Literárias Interamericanas. Esse GT é composto, segundo Figueiredo (2005), por especialistas em diferentes literaturas das Américas a fim de esmiuçar as possíveis relações entre elas.

Eurídice Figueiredo (2005), no artigo “Por um comparativismo interamericano”, retoma alguns pontos da gênese desse campo de pesquisa.

Segundo a autora, no Brasil, os estudos literários se organizam a partir das literaturas nacionais, sem um trânsito entre literaturas e culturas. Assim, permanecem fechados em fronteiras linguísticas que, muitas vezes, não são cruzadas. Nessa dinâmica, acrescentamos, também se instaura uma certa centralidade, à medida que determinadas produções literárias ficaram sem espaço nas universidades e, por muito tempo, marginalizadas e negligenciadas pela crítica acadêmica. É também de se considerar que de 2005 para 2022, por conta de tais esforços, alguns pontos tiveram avanços. Por exemplo, hoje é possível observarmos algumas experiências nas grades curriculares dos cursos de Letras com a oferta de disciplinas como “literaturas de língua portuguesa”, englobando produções literárias que vão além de Brasil e Portugal, mas também dos países africanos e asiáticos de língua portuguesa. É parecido com o que ocorre no campo das literaturas de língua inglesa, antes restritas à literatura inglesa e à literatura norte-americana, agora sob tal título, ou “literaturas anglófonas”, abre-se para as literaturas africanas, caribenhas, oceânicas e asiáticas escritas em língua inglesa. Contudo, ainda hoje, por mais que se alargue a fronteira geográfica da nação, ainda se mantém a fronteira linguística entre as literaturas.

É essa fronteira linguística que o comparativismo interamericano busca burlar. Segundo Figueiredo (2005), esse campo de pesquisa tem por objetivo examinar aproximações e distanciamentos entre as literaturas das Américas atentando para essa atenuação das fronteiras literárias no continente americano. Assim, estão no escopo dessa área as literaturas escritas nas línguas dos povos originários, bem como português, espanhol, inglês e francês.

Zilá Bernd (2011), ao tratar dos estudos canadenses no âmbito das relações literárias interamericanas, aponta uma nuance de sentido entre os prefixos ‘inter’ e ‘trans’, a partir da qual menciona que o trabalho no campo das relações literárias interamericanas seria ‘transamericano’. Nos dizeres da autora, “a perspectiva transamericana não pressupõe a hierarquização das

culturas, mas a ultrapassagem dos limites das línguas e das nações, colocando em evidência sistemas relacionais” (BERND, 2011, p. 34).

Consideramos importante destacar os imbricamentos entre o comparativismo interamericano e os estudos culturais e pós-coloniais, como assinala Bernd (2011). Assim, esse esforço de pesquisa é a via de entrada, na academia brasileira, para as literaturas antilhanas/caribenhas, por exemplo. Da mesma forma, a literatura afro-americana, enquanto a produção literária de autoria negra nos Estados Unidos, ganha propulsão no país.

Dois pontos de observação são necessários. O primeiro é que se destaca um trabalho de aproximação entre a literatura brasileira e as outras literaturas das Américas e um dos exemplos mais ilustrativos é o que leva ao segundo ponto: o avizinhamo das literaturas afrodescendentes nas Américas. Uma vez que a escravidão é a coluna vertebral da América, o “crime fundador da América”, como menciona Patrick Chamoiseau (2002 apud FIGUEIREDO, 2009, p. 31), é natural que haja pontos de encontro entre as produções literárias daqueles que descendem e compartilham dessa herança histórica e identitária.

Cito como exemplo desse cenário, o próprio contexto deste artigo, que busca aproximar os sentidos construídos por produções literárias afro-americanas e afro-brasileiras. Mesmo reconhecendo as disparidades quanto às dinâmicas históricas e sociais entre Estados Unidos e Brasil, são visíveis aproximações na construção desses sentidos. Ambos os países são ex-colônias de antigos impérios europeus – Inglaterra e Portugal, respectivamente – e herdaram uma organização social atravessada pela colonialidade. Ainda, tiveram em sua gênese as violências fundadoras do genocídio dos povos originários e a escravidão. Assim, compartilham tramas históricas que refletem nas suas literaturas.

Desse modo, ao aproximar essas duas literaturas, evidenciam processos de produção de sentido que se concretizam na dobra entre texto e contexto, ou

seja, entre a tessitura literária e o mundo social da qual emerge. Por assim ser, é profícuo ao fazer comparatista observar como esses projetos estéticos semantizam as violências que atravessam o tecido social e os aproximam. Isto é, analisar como esses textos “produzem sentidos que convergem para um ponto histórico comum aos dos países: a escravidão e a posterior manutenção da subalternização das pessoas negras com base na retórica da colonialidade na forma do racismo” (HERMES e UMBACH, 2022, p.).

Em síntese, o comparativismo interamericano é o campo de pesquisa, no interior da literatura comparada, que se imbrica aos estudos culturais, pós-coloniais e decoloniais, e cuja proposta é de aproximar os diferentes projetos literários das Américas no horizonte das teias históricas que os entrelaçam.

3. WHITMAN, HUGHES E AIRES: REIVINDICAÇÃO DE VOZ PELA PALAVRA POÉTICA

Harold Bloom (2005) situa Walt Whitman no centro do cânone literário dos Estados Unidos, nas palavras do crítico, o poeta seria “the imaginative father of America [...] Whitman, the American bard, our Homer and our Milton” (BLOOM, 2005, s/p)³. Por esses termos, é possível averiguar que a produção literária de Whitman é indissociável de um projeto de nação, o canto da democracia, bem como de um projeto estético inovador, pois foi ele que, explorando os versos livres, rompeu com a antiga tradição poética inglesa.

Os manuais de história da literatura reafirmam tais observações. Peter B. High, em *An outline of American literature* (1986, p. 73), diz que “Through Whitman, American poets finally freed themselves from the old English traditions. [...] he was certain that the success of American democracy was the key to the future happiness of mankind”⁴. Kathryn VanSpanckeren (1994, p. 31)

³ “O pai imaginário da América [...] Whitman, o bardo americano, nosso Homero e nosso Milton” (tradução nossa).

⁴ “Através de Whitman, os poetas americanos finalmente se livraram das antigas tradições

concorda com High ao dizer que “more than any other writer, Whitman invented the myth of democratic America”. Dessa forma, pode-se visualizar uma pertinência da poética de Whitman tanto em termos estéticos quanto em termos de um projeto de nação forjado pela via literária.

Um dos poemas de maior destaque no fazer poético de Whitman é o clássico “I hear America singing”, originalmente publicado em 1860, o qual reproduzimos abaixo:

I hear America singing, the varied carols I hear,
 Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong,
 The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
 The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work,
 The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand singing on the steamboat deck,
 The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as he stands,
 The wood-cutter’s song, the ploughboy’s on his way in the morning, or at noon intermission or at sundown,
 The delicious singing of the mother, or of the young wife at work, or of the girl sewing or washing,
 Each singing what belongs to him or her and to none else,
 The day what belongs to the day—at night the party of young fellows, robust, friendly,
 Singing with open mouths their strong melodious songs (WHITMAN, 1991, s/p).⁵

inglesas. [...] ele estava certo de que o sucesso da democracia americana era a chave para a futura felicidade da humanidade” (tradução nossa).

⁵ Segue a tradução para o português brasileiro feita por Brenno Silveira e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965, p. 142):

OUÇO O CANTO DA AMÉRICA

Ouçó o canto da América, as diferentes canções escuto,
 As dos mecânicos, cada qual cantando a sua, como deveria ser, alegre e forte,
 O carpinteiro a cantar a dêle, enquanto mede prancha ou viga,
 O pedreiro a erguer sua canção, enquanto se prepara para o trabalho ou deixa o trabalho,
 O barqueiro a cantar o que lhe ocorre no barco, o marinheiro a cantar no tombadilho do navio,
 O sapateiro a cantar sentado no banco, o chapeleiro a cantar de pé,
 O canto do lenheiro, do lavrador a caminho, pela manhã, ou na pausa do meio-dia ou ao pôr do

O primeiro ponto a ser observado no poema é a ocorrência de versos livres (*blank verse*), tal arranjo estético confere uma inovação formal por se tratar de um poema do romantismo. Observamos que não se constroem rimas: *hear, strong, beam, work, deck, stands, sundown, washing, else, friendly e songs*. Os termos finais dos versos não apresentam nenhuma concordância sonora em seus fonemas finais, o que faz com que não haja rima. Isso não quer dizer que não haja, ao longo do poema, um ritmo que se constrói pela repetição do verbo *to sing*, na sua flexão no *present continuous, singing*. Ainda, assoma-se a esse recurso estético, o paralelismo sintático dos primeiros versos construídos na ordem sujeito (representando diferentes ofícios) seguido do verbo e o complemento com a especificidade do seu fazer.

A opção por tal arranjo formal amarra-se à temática da liberdade, cantada por Whitman. Os versos livres semantizam uma América livre, uma América democrática. O poema de Whitman, então, se vincula a um projeto de nação marcado, naquele momento histórico, meados do século XIX, pela expansão territorial rumo ao Oeste. No contexto do romantismo norte-americano (HIGH, 1986), tem-se a formação de uma identidade nacional atravessada pelo idealismo e, sobretudo, na crença do indivíduo, o individualismo. Assim, constrói-se a imagem de uma nação em pleno processo expansionista composta, como em um mosaico, pela força proveniente dos vários indivíduos que compõem essa cartografia da pátria.

O eu-lírico do poema de Whitman compõem um mapa da cartografia social dos Estados Unidos àquela época. Podemos observar ofícios associados à masculinidade em espaços públicos e a elementos edificantes da nação,

Sol,
O delicioso canto da mãe, ou da jovem espôsa a trabalhar, ou da moça costurando ou lavando,
Cada qual cantando o que se refere a êle ou a ela e a ninguém mais,
De dia o que pertence ao dia - de noite a reunião de jovens companheiros, robustos, cordiais,
A cantar, descerrados os lábios, suas canções fortes e melodiosas.

enquanto os que se associam ao feminino, no único verso em que é mencionado, referem-se ao espaço privado da vida e, ainda, sem nenhuma menção explícita à multiplicidade étnica, como os afro-americanos ou os povos originários.

Podemos observar uma sequência de ofícios associados à masculinidade. Nesse rol, visualizamos o mecânico, cujo fazer é associado a um campo de sentidos que se constrói pelas adjetivações *blithe* e *strong* (alegre e forte, na tradução de Silveira e Ramos); o carpinteiro que faz a viga (*beam*), em um valor semântico na esfera do simbólico que remete à força, à sustentação; o pedreiro que colabora com trabalho, na forma de construção, da edificação; barqueiro e marinheiro que vão para além, em um possível sentido de transporte e expansão; o sapateiro que trabalha sentado em um banco e o chapeleiro em pé, em um contraste que semantiza uma circularidade e uma complementariedade do trabalho; assim como o lenhador e o lavrador que trabalham com a exploração da terra.

Diferente dessa sequência de ofícios que se filiam a uma imagem do masculino, cujos vetores semânticos apontam para força, espaço público e imposição, as mulheres têm outro foco de representação. Elas são contempladas, nesse projeto de nação que se encena nas letras poéticas de Whitman, como mães e esposas, papéis sociais que se desenrolam no espaço privado da vida, o canto que entoam é descrito como *delicious* (delicioso), diferente dos cantos anteriores, fortes. Às jovens também é legado o papel de costurar e lavar, atividades domésticas que se encerram no espaço restrito da vida domiciliar. Assim, lançando sentidos sobre o seu fazer e sobre o seu posicionamento na cartografia social associados à doçura, delicadeza e, de certa forma, fragilidade.

Como destaca Kathryn Woodward ao tratar das identidades em relação ao projeto de nação:

Observe a frequência com que a identidade nacional é marcada pelo gênero. [...] as identidades nacionais produzidas são masculinas e

estão ligadas a concepções militaristas de masculinidade. As mulheres não fazem parte desse cenário, embora existam, obviamente, outras posições nacionais e étnicas que acomodam as mulheres. Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como referência (WOODWARD, 2014, p. 10).

No poema vemos que a concepção militarista da identidade é substituída pelo caráter laboral e edificante que se concretiza no espaço público e, conseqüentemente, tem lugar de participação social. As outras posições às quais refere a autora, no poema, são construídas pelo trabalho doméstico desempenhando os papéis maternos e maritais.

Assim, na América desenhada por Whitman é visível observar, por essas ausências e mecânicas de representação, construções de sentido em cujas fendas se encontram os esquecidos e negligenciados das Américas, a saber, mulheres e grupos étnicos marginalizados. É nessas lacunas que penetram os outros dois poemas aqui analisados, pois reivindicam voz, ou seja, reivindicam o seu “canto” das Américas. Em “I, too”, de Langston Hughes, e “Eu também canto a América”, de Lolly Aires, estabelece-se, em primeiro lugar, uma relação intertextual⁶ entre os textos que constroem um efeito de sentido atravessado por essa reclamação do exercício de voz, participação social e uma identidade americana.

Langston Hughes, poeta norte-americano, inscrito no nicho da literatura afro-americana, vincula-se ao movimento da Renascença do Harlem. A partir dos apontamentos de Clarke (2001), podemos destacar que esse movimento

⁶ A noção de intertextualidade é amplamente trabalhada na área de Letras por diferentes autores, cujo ponto propulsor são as reflexões de Bakhtin sobre dialogismo, sobre o discurso de outrem que transparece no discurso. Como o objetivo deste artigo não é discutir o conceito em si, mas operacionalizá-lo no exercício crítico dos textos literários, o apresentamos brevemente aqui, em nota de rodapé, à luz da literatura comparada. Pelo propósito de aproximar distintas produções literárias, a intertextualidade é um conceito chave nos estudos de literatura comparada, como observa Tânia Carvalhal (2006). Para a autora, na leitura que faz de diversos teóricos (Bakhtin, Kristeva, Barthes e Zohar etc.), esse conceito pode ser entendido como o estabelecimento de relações entre diferentes textos e, dessa forma, se faz uma prática de leitura pertinente no fazer comparatista.

constitui, em si, um exercício de reivindicação de voz: fortifica a autoenunciação do negro estadunidense e aloca esse discurso no centro das práticas sociais em uma dinâmica de ruptura em relação à hegemonia branca.

É a partir desse cenário que emerge o poema “I, too”, de Langston Hughes, que citamos abaixo:

I, too
I, too, sing America.

I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.

Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,
“Eat in the kitchen,”
Then.

Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed—

I, too, am America (2004, s/p).⁷

⁷ Segue uma tradução para o português brasileiro feita por Sylvio Back (1998).
EU TAMBÉM SOU AMÉRICA

Também canto a América
Sou seu "brother".
Quando chega alguém,

O título, “I, too”, de início, soa como uma resposta ao título do poema de Whitman: “I hear America singing”. O que se afirma pelo primeiro verso do poema: “I, too, sing America”. Os termos “*sing America*”, de antemão, já apontam para a relação entre os dois textos, assim a leitura dos dois poemas em simetria acaba por ser prática relevadora dos sentidos do poema. Ainda, nesse verso o advérbio *too* (também) constrói uma ideia de inclusão ao verbo que modifica, *to sing*, ou seja, o eu-lírico reivindica o seu canto da América.

Na estrofe seguinte, o primeiro verso, “I am the darker brother”, faz entender, pela adjetivação de mais negro, o eu-lírico como um sujeito negro. Ainda, o poema é construído em torno de uma imagística da espacialidade doméstica, na qual a cozinha é representação da marginalidade, pois o eu-lírico diz: “they send me to eat in the kitchen / When company comes”. Nesses dois versos, quando a casa recebe visitas, o *darker brother* tem a sua refeição na cozinha e os demais, podemos inferir, em um espaço mais prestigiado da casa, como uma sala de jantar. É interessante essa construção metonímica do discurso: os sentidos que se erigem pela imagem da casa se deslocam para a cartografia social da nação, pois se no microcosmo da casa ele é marginalizado, no macrocosmo ele também é. Ainda na segunda estrofe, o eu-lírico enuncia

Eles me mandam comer na cozinha
Mas eu rio,
Como bem,
E fico forte.

Amanhã
Sentarei à mesa
Quando chegar alguém.
Então ninguém se atreverá
A me dizer
"Coma na cozinha".

Aí eles vão ver como sou bonito
E ficarão envergonhados.

Eu também sou a América.

“But I laugh, / And eat well, / And grow strong”. A sequência iniciada por uma conjunção de contraste indica uma ideia contrária a que foi dita anteriormente, aqui o sujeito-lírico reivindica sentidos de resistência, pois mesmo sendo marginalizado, riu, comeu bem e cresceu forte, em um campo semântico de ter alegria e sobreviver.

Nesse viés, vale retomar o que a teórica bell hooks (2000, p. xvi) entende por estar à margem, segundo a autora: “To be in the margin is to be part of the whole but outside the main body⁸”. Essa é a situação que se abre pela linguagem figurativa do poema, pois o sujeito lírico encontra-se dentro da casa, ou seja, dentro do todo, mas está fora do principal, no caso, os espaços de socialização e participação na vida social.

A estrofe seguinte é iniciada com um advérbio de tempo, “tomorrow”, que indica “amanhã”, ou seja, uma projeção de futuro. A partir de então, o eu-lírico apresenta uma sequência de elementos que semantizam a reivindicação de voz e participação social como atos de resistência, uma vez que rompem, no plano imaginativo do poema, com a marginalização: “I’ll be at the table / When company comes”. Isto é, quando companhia, ou visita, chegar à casa ele não precisará mais ir para a cozinha, sentar-se-á à mesa, no espaço de destaque da residência. Na sequência, ele afirma que “Nobody’ll dare / Say to me / ‘Eat in the kitchen’”: aqui, o eu-lírico usa o verbo *to dare*, ou seja, *ousar*, ninguém terá a ousadia de colocá-lo à margem da sociedade, sentido que se constrói pelo deslizamento da casa para o espaço social. Assim, o eu-lírico reclama, para si e para os afro-americanos, esse direito por participação social, por participar da vida pública da nação.

Na penúltima estrofe, o eu-lírico menciona que, nesse dia, eles verão o quanto é bonito e ficarão envergonhados. O “eles”, vocalizado pelo pronome “they” pode ser entendido justamente como aqueles que foram responsáveis

⁸ “Estar à margem é fazer parte do todo, mas estar fora do principal” (tradução nossa).

pela sua marginalização, ficarão envergonhados, ou seja, reconhecerão a culpa da sua violência. É pertinente observar que o adjetivo “beautiful”, associado à pessoa, projeta sentido para o corpo. Assim, o corpo, marcado pela diferenciação racial, que fora motivo para a exclusão é ressignificado. A reparação da violência tem, como um dos seus focos, a ressignificação desse corpo marginalizado.

A última estrofe, composta apenas por um verso, “I, too, am America” mantém um paralelismo sintático com a primeira, mas há uma troca do verbo *to sing* para *to be*. Isto é, o eu-lírico não apenas canta a América, também é a América. Assim, pelo vetor semântico do ser, demanda-se uma identidade americana, o eu-lírico é, também, americano e faz parte dessa cartografia social.

De acordo com as análises de Jeff Westover (2002), na poesia de Hughes sublinha-se a forma como o sujeito vive a sua americanidade (*Americaness*) de uma forma fragmentada. Ao mesmo tempo em que reivindica uma identidade americana, demanda uma identidade africana, pela via da afrodescendência. Assim, há o cruzamento da fronteira da identidade e emerge uma narrativa identitária atravessada pelo cruzamento cultural.

O segundo poema, escrito pela brasileira Lolly Aires, disponível no site “Dissolvendo em poesia” e publicado, originalmente na revista *Terra plena: mulheres enraizadas num mar de areia*, de 2021, segue abaixo:

eu também canto a América
eu, também, canto a América

a América Ladina

junto-me a um coro de vozes de mulheres que cantam a liberdade

com os pés em chão batido

ao som de tambores ancestrais

em bantu, iorubá, nheengatu

cantigas de xirê

pontos cantados

youê pode nos ouvir chamar? (AIRES, 2021, p. 45).

O primeiro verso após o título é, de imediato, uma referência ao poema de Hughes, estabelecendo, assim, uma relação intertextual, pois a voz lírica chama o verso do poeta afro-americano para o poema, na sua tradução ao português. Ainda, a cadeia de intertextualidade se reafirma por um elemento extratextual, colocado ao final da página, que diz: “Inspirado por ‘Eu também sou América’, de Langston Hughes, em resposta a ‘Eu ouço a América cantando’, de Walt Whitman” (AIRES, 2021, p. 45). Por esse elemento, o leitor chama, pela memória discursiva, os poemas anteriores e, assim, reorganiza os sentidos erigidos pelo poema como uma reivindicação de voz, participação social e por um lugar na narrativa da América.

O segundo verso é uma menção clara ao conceito teórico da intelectual brasileira Lélia Gonzalez (2018). Segundo a autora, a América e, mais especificamente, a América Latina, é uma construção discursiva balizada pelo eurocentrismo. Assim, o termo América Latina, enunciado pela voz lírica, é uma subversão dessa elaboração por meio da categoria político-cultural da amefricanidade. Nesse discurso de subversão da lógica hegemônica, há a reivindicação de uma matriz cultural africana como base para sedimentar as identidades e as estruturas sociais que se desenrolam nesse recorte territorial. Isso toma forma a partir da observação de que nesse enquadramento geográfico a coluna vertebral da organização cultural provém do contato histórico das culturas africanas que chegam no continente via processo de escravidão. Ainda

essa categoria político-cultural, ao descentralizar o eurocentrismo, oferece abertura para pensar a América, enquanto continente, a partir desse cruzamento cultural entre africanos, povos originários e colonizadores europeus.

É desse lugar, desse posicionamento geopolítico, que a voz lírica enuncia, situa seu corpo e sua experiência de mundo. Ao reclamar esse *locus* de enunciação, a persona lírica assume um posicionamento e, conseqüentemente, uma identidade, que se forja dessa aglutinação, desse cruzamento cultural que tem como palco as Américas.

No verso seguinte, há um conjunto léxico pertinente que direciona a um campo semântico da coletividade: “junto-me a um coro de vozes de mulheres que canta a liberdade”. O verbo que inicia o verso, juntar, tem em seu sentido a ideia de estar com o outro, ou com outros, de fazer-se parte de um todo, ou, ao menos, de um grupo. É este o caso: a voz lírica faz-se parte do coro, substantivo que quer dizer vozes que se agrupam em uma música. Em seguida, a persona lírica expõe quais são as vozes que compõem esse grupo: vozes de mulheres que cantam a liberdade. Assim, nessa linha, há, pela relação intertextual que se estabelece, uma construção de sentido que remete ao poema de Whitman: lá, as mulheres ocupam um lugar que pode ser lido como subalterno e, sendo assim, não podem cantar, plenamente, a liberdade, mas aqui reivindicam voz e inscrição na vida social.

Os dois versos que seguem acrescentam sentido a esse grupo que entoa esse novo canto da liberdade: “com os pés em chão batido / ao som de tambores ancestrais”. No primeiro, há a semantização da ligação dessas mulheres com a terra, como é valorizado nas tradições africanas e originárias, bem como, no verso seguinte, a menção à ancestralidade. Assim, a tradição ancestral, a ligação com a terra – significada pelo contato dos pés com o chão batido – são elementos

que constroem a figuração dessa identidade amefricana da persona lírica no poema.

Em seguida, nos próximos dois versos, é aprofundada essa negociação de sentidos com uma raiz histórica: “em bantu, iorubá, nheengatu / cantigas de xirê”. Aqui a voz lírica opera uma reivindicação de elementos culturais africanos e também indígenas para a composição da enunciação poética. Bantu é um tronco linguístico africano ao qual se filiam várias línguas daquele continente e que chegam às Américas pelo tráfico escravista, assim como o iorubá e o seu grupo étnico e o nheengatu, língua dos povos originários da região amazônica. Essas são as línguas nas quais a América também é cantada, as línguas que vêm da África e as línguas dos povos indígenas. Ademais, no outro verso são mencionadas as cantigas de xirê – cantos em roda para evocação de orixás nas religiões de matriz africana –, esses cantos também são cantos da América.

O último verso pode ser lido como uma interpelação ao leitor: “você pode nos ouvir chamar?”. A linha em forma de frase interrogativa, questiona o leitor, se ele é capaz de ouvir essas vozes silenciadas da América. Essas vozes que compõe esse coro multiétnico, erigido por aqueles que foram negligenciados e esquecidos nos processos de construção da narrativa da América.

A reivindicação de voz e, também, de participação no espaço das sociabilidades é erigida pela articulação de sentidos que se operacionaliza pela voz lírica, enunciando desde o Brasil, também se entender como América. Assim, reclamando a sua americanidade como uma amefricanidade, o seu direito pelo exercício de voz no continente.

Pela análise dos poemas, podemos observar que as produções poéticas de Hughes e Aires, ao estabelecerem relação de intertexto com o poema de Whitman, penetram nas suas lacunas e, assim, em uma mecânica de atualização dos sentidos, o ressignificam. É como se ao enunciarem o discurso poético, as vozes líricas o fizessem atravessadas pelo eco do poema que as antecede.

Nessa leitura dos poemas, rompe-se a barreira das diferenças linguísticas e, então, as fronteiras que dividem a América são rompidas no exercício crítico comparatista. A atenuação dos limiares faz visível a aproximação dessas produções literárias que são envolvidas no tear da História que, pelos fios da herança histórica da escravidão e colonização, se imbricam em um bojo de produções culturais que representam esses rasgos do tecido social.

Como aponta Walter Benjamin (2012, p. 245), “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie”. Assim, os poemas de Hughes e Aires retratam a barbárie da exclusão social como uma lacuna histórica proveniente das dinâmicas coloniais e dos sistemas escravistas. Nos poemas, tal operação é concretizada pela reivindicação de voz na narrativa da América efetivada pelas vozes líricas que rompem com o apagamento das suas identidades efetuado pelos sistemas dominantes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A historiografia registra tensões que têm como palco o continente americano. Tais tensionamentos do social se traduzem em violências que ressonam historicamente: invasões, genocídios de povos originários, escravidão etc. que reverberam na contemporaneidade na forma de opressão, apagamento e exclusão social.

A literatura, enquanto uma realização estética que representa o real, se aproxima desses rasgos do tecido social e os mimetiza nos seus universos ficcionais e poéticos. Assim, as literaturas das Américas são índice representacional dos processos de violência que atravessam o continente, como é o caso dos poemas de Hughes e Aires.

O poema “I hear America singing”, de Walt Whitman, apresenta os cantos da América, mas com lacunas de gênero e étnico-raciais: representa as mulheres em posições subalternizadas e não inclui negros e povos originários no seu canto. Esses espaços lacunares são preenchidos pelos poemas “I, too”, de Hughes, e “Eu também canto a América”, de Aires. Nestes há uma reivindicação de voz: reclamam, por meio das vozes líricas, o seu direito de cantar a América a partir de identidades negligenciadas no continente, como afrodescendentes, mulheres e povos originários. Essa construção de sentidos tem o seu mote inicial na relação de intertextualidade que os poemas estabelecem entre si, ao incorporarem versos dos poemas anteriores e, em um devir político do discurso poético, ressignificar a produção literária que o antecedeu.

Portanto, as poesias de Hughes e Aires, ao filiarem-se intertextualmente à de Whitman, redimensionam um capital de imaginário social pelo projeto estético que realizam. Isto é, reivindicando voz, as personas líricas vocalizam um canto que busca romper com o silenciamento e a exclusão social historicamente constituídos.

Desse modo, há a mitigação das fronteiras literárias no continente americano. Uma vez que se aproxima, no exercício crítico, literaturas de diferentes pontos da América, mirando um foco comum de sentido, as fronteiras são questionadas e transpassadas. Assim, o comparativismo interamericano, como o estudo das relações literárias nas Américas, se coloca como um meio profícuo aos estudos da literatura por proporcionar uma visão privilegiada sobre a produção literária desse espaço geográfico e como, nos seus arranjos estéticos, a História que as interliga é revelada.

REFERÊNCIAS

AIRES, Lolly. Eu também canto a América. *Terra Plena: mulheres enraizadas num mar de areia*. v. 3, p. 45, 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BERND, Zilá. Estudos canadenses: uma perspectiva transamericana. *Interfaces Brasil/Canadá: Revista Brasileira de Estudos Canadenses*, Pelotas, v. 11, n. 1, p. 29-37, jan. 2011.

BLOOM, Harold. Walt Whitman, America's great artist. 2005. Disponível em: <https://historynewsnetwork.org/article/13478#:~:text=If%20you%20are%20American%2C%20then,Scripture%20of%20the%20United%20States>. Acesso em 14/07/2022.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via atlântica*, n. 9, p. 125-136, 2006.

CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002.

CLARKE, John Henrik. The origin and growth of Afro-American Literature. In. CHAPMAN, Abraham (ed). *Black voices: an anthology of African-American Literature*. New York: Penguin, 2001. p. 646-661.

DEUTSCH, Babette. *Walt Whitman*. Trad. Brenno Silveira e Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Martins; Colofão, 1965. p.219-221.

FIGUEIREDO, Eurídice. Afetos e arquivos da escravidão. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 11, n. 01, p. 35-47, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. Por um comparativismo interamericano. *Revista de Letras*, v. 45, n. 2, p. 15-32, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GRAZIADEI, Neiva. *Fronteiras da memória, o exílio de cada um: a narrativa dos rastros em Mario Benedetti e Marta Traba*. 2015. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GUYARD, Marius François. *A literatura comparada*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

HIGH, Peter B. *An outline of American Literature*. New York: Longman, 1986.

HOOKS, bell. *Feminist Theory: from the margin to center*. 2nd ed. Cambridge: South End Press, 2000. p. xvi – xvii.

HUGHES, Langston. Eu também sou América. Tradução de Sylvio Back, Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 15 de fevereiro de 1998.

HUGHES, Langston. I, too. 2004. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47558/i-too>. Acesso em 19/07/2022.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Outline of American literature*. The United States Department of State, 1994.

WESTOVER, Jeff. Africa/America fragmentation and diaspora in the work of Langston Hughes. *Callaloo*, v. 25, n. 04, p. 1206-1223, 2002.

WHITMAN, Walt. I hear America singing. 1991. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46480/i-hear-america-singing>. Acesso em 14/07/2022.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 07-72.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 15/11/2022.

OS DESABRIGADOS DA HISTÓRIA: PARA UMA CASA EM *TORTO ARADO*

THE UNSHELTERED IN HISTORY: TO A HOUSE IN *TORTO ARADO*

Lucas Pessin¹

Marlon Augusto Barbosa²

Resumo: A partir de vozes que a História silenciou ao longo dos séculos, *Torto Arado* aborda a luta da comunidade quilombola de Água Negra em prol do seu registro no tempo e no espaço, pressupondo, então, o desejo de pertencer à História. Com efeito, neste trabalho, buscamos apresentar como essa saga em busca do registro no tempo é metaforizada pelo sonho coletivo de construir casas de alvenaria ao invés das casas de barro. Com isso, esta leitura também destaca a importância da escola e da educação no trajeto que é feito até a construção de alvenaria, a ver que o conhecimento é uma forma de libertação. Pretendemos ouvir, por fim, as vozes silenciadas que, em *Torto arado*, mobilizam-se para edificar uma casa como forma de resistência à opressão vivida, erguendo, assim, a sua própria História.

Palavras-Chave: *Torto Arado*; casa; quilombola; conhecimento; História.

Abstract: From the History's silenced voices over the centuries, *Torto Arado* addresses the Água Negra's quilombola community's struggle in order to keep its time and space record, assuming that, then, its desire to belong in History. In fact, in this paper, we seek to present how this saga of keeping a time record is metaphorized by the collective dream of building masonry houses instead of mud houses. Thus, this interpretation also highlights the importance of the school and the education in the journey made until the masonry's construction, in order to argue that knowledge is a form of liberation. Eventually, we will hear the silenced voices that, in *Torto Arado*, bring to bear on building a house as form of resistance to the oppression experienced, thus building their own History.

Keywords: *Torto Arado*; House; *quilombola*; knowledge; History.

¹ Mestrando em Letras (Letras Vernáculas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6789-7292>. E-mail: lucaspereirapessin1@gmail.com.

² Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil, com bolsa FAPERJ – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2312-3110>. E-mail: marl.augustbarbos@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

Quase dez anos antes do lançamento de *Torto arado* no Brasil, em 2010, o fotógrafo italiano Giovanni Marrozzini publicou um portfólio intitulado “*nouvelle semence*” (“Nova semente”, em livre tradução), realizado durante uma temporada vivida em Camarões. Ao todo, são 21 fotografias, todas em preto e branco, que flagram a realidade árdua de uma comunidade camaronesa, a labuta do trabalho, os rostos sofridos, principalmente, o contato entre o homem e a natureza, mais precisamente, a terra. A descrição do conjunto de fotografias começa por uma lenda africana, o que nos introduz a todo um importante universo mítico que atravessa a história de um povo, sobre uma bruxa que encontrou uma grande árvore no meio de um campo e sua magia envolveu a terra numa teia de aranha conectando com esses delicados fios todas as árvores do mundo. Floresceu, por fim, uma árvore tão grande capaz de muito bem observar do alto o eterno e conflituoso desafio entre os homens e a natureza. Das fotografias, trazemos a vigésima, e é dela que este trabalho começa.



Imagem de Giovanni Marrozzini e retirada da sua série *Nouvelle Semence*, de 2010

Na frente de um concreto manchado, duas mulheres dão as mãos enquanto seguram um facão erguido com a outra. As vestes humildes, os rostos cansados e as mãos rígidas nos fazem ver os sofridos efeitos da luta de uma comunidade caracterizada pelo seu árduo trabalho na terra e em prol da terra. Ao observar essas mulheres, notamos que há uma diferença de idade entre elas, sendo a da direita a mais velha devido aos fortes traços de idade no rosto, na altura do pescoço e na pele dos braços e das mãos. Logo, a imagem aponta para duas gerações distintas entrelaçadas, tendo como constante o facão erguido, símbolo do trabalho braçal exaustivo que ao longo do tempo é realizado por essa comunidade. Portanto, toda a história ancestral de um povo atravessada por lutas, no plural, é evocada por essa fotografia. Os adereços na cabeça, além de protegerem dos raios solares, por serem característicos, revelam a permanência da cultura e da tradição singular dessa comunidade, remetendo-nos à lenda escolhida para apresentar o portfólio.

Vê-se na fotografia, em linhas gerais, a união entre o passado e o presente, de uma geração e outra, comprometidas eternamente com o trabalho na terra e com a sua cultura. Trata-se de uma “cooperativa agrícola”, isto é, uma comunidade que destina seu trabalho à sobrevivência por meio da venda de seus produtos naturais, edificando uma rede de solidariedade mútua onde cada um se ajuda a resistir à exclusão, à exploração e a outros fatores que atingem negativamente o cotidiano dessa coletividade. Nesse sentido, estamos diante de uma narrativa de resistência cuja extensão se perpetua nas linhas do tempo. Assim, uma mobilização se forma em nome de um sonho coletivo que atravessa gerações. Tal sonho pressupõe uma noção de pertencimento à terra e à História, pois é a partir do cuidado e do trabalho realizado naquele espaço que o sonho deixa, aos poucos, o mundo das ideias e passa a ser um projeto concreto acolhido pela comunidade no decorrer de muitas décadas.

Inspirado no trabalho de Giovanni Marrozzini, surge a capa da primeira edição de *Torto arado* publicada no Brasil pela editora Todavia (2019). De autoria da artista Linoca Souza, a capa, com base nessas reflexões, torna-se quase que uma síntese do que nos é narrado nas páginas escritas por Itamar Vieira Junior: uma história sobre a resistência e a luta pelo pertencimento.

Este ensaio parte de uma leitura que aborda e que busca apresentar a mobilização da comunidade de Água Negra em prol do seu registro na História, para ver como tal desejo é figurado no sonho coletivo de construir casas de alvenaria ao invés das casas de barro. Ele se constrói a partir de reflexões envolvendo ficção e História e está organizado em três grandes momentos. A primeira propõe um percurso histórico cujo ponto de partida é a assinatura da Lei Áurea no fim do século XIX e nos permite, através de passagens do romance, traçar uma contextualização que nos leva até às casas de barro emergidas da terra. A partir dela, inicia-se toda uma mobilização pelo direito de habitar. Sequencialmente, este trabalho enfatiza a importância da construção da primeira escola e como ela torna possível o sonho da construção resistente. Com efeito, destacamos também o protagonismo de Zeca Chapéu Grande, de Severo e de Bibiana, cujas ações ilustram o esforço para que essa comunidade tenha acesso ao conhecimento e conseqüentemente tenha materiais para construir uma casa capaz de demarca-los no tempo. Assim, a última parte deste texto chega até às primeiras construções da casa de alvenaria como resultado da união e da mobilização dos quilombolas em prol do registro da sua História no território brasileiro, reivindicando seu espaço no tempo.

Em vez de pretender fazer aqui uma história do colonialismo, interessaria antes dizer que o tempo da narrativa não nos remete a um Brasil colonial ou imperial, mas sim a um país que adentrou a modernidade com laços muito estreitos com a escravidão. Nesse sentido, lemos *Torto arado* como um romance comprometido em apresentar ao seu leitor o avesso de um Brasil idealizado nos livros da História oficial, que convida seus leitores a uma viagem

às raízes do Brasil, em que somos conduzidos por vozes que um dia foram silenciadas, reprimidas e executadas pela História brasileira, revelando assim a sua face mais violenta.

2. UMA HISTÓRIA DE DESABRIGADOS

Desde os nossos primeiros anos de escola, quando ouvimos falar, mesmo que superficialmente, de colonizadores e de escravos, somos levados de imediato a reconhecer a estrutura colonial representada pelo contraste entre a casa dos senhores e a senzala dos escravos. Esse espaço feito de ruínas da memória guarda a memória da tortura, da exploração e da desigualdade que tanto atravessa nossa História. *Torto arado* é um registro desses acontecimentos ao longo do tempo e as casas de barro e as de alvenaria são alegorias da história que comprovam a presença dessas comunidades em tal espaço e em um dado tempo.

Temos que ter em mente que a história do poder é uma construção pensada e arquitetada por colonizadores. Logo, onde a história e a cultura do povo escravo residem? A fala de Bibiana dá conta dessa naturalização da opressão: “Vi meu pai dizer para meu tio que no tempo de seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 41).

Torto arado vem nos lembrar, de início, da expatriação dos escravos que pisaram nesta terra. Como diz Bibiana, seus antepassados escravos não podiam ter casa ou plantações, nada que os registrasse como sujeitos no tempo. O maior registro desses povos é o barracão, a senzala, que nos trazem à memória todo o sofrimento e todo o projeto de desumanização desses povos em terras brasileiras, enterrando sob este chão suas culturas e suas diversas identidades. De forma geral, era essa a forma efetiva de colonização. Além disso, o barracão

era uma forma brutal de uniformização das diversas culturas africanas que passam a ter como morada apenas o corpo.

A história e a cultura desse povo residem no corpo, isto é, na memória que se constrói no discurso (cf. FIGUEIREDO, 2011, p. 13). Em *Torto arado*, o corpo está representado primordialmente pelos membros da comunidade de Água Negra com ênfase na família de Zeca Chapéu Grande. São eles os detentores de uma memória coletiva, de uma ancestralidade que molda o discurso. Nesse sentido, o livro é narrado por três vozes, respectivamente, as irmãs Bibiana e Belonísia e a encantada Santa Rita Pescadeira. A terceira e última voz apresentada no romance faz do corpo uma morada:

Sou muito mais antiga que os cem anos de Miúda. Antes dela, me abriguei em muitos corpos, desde que a gente adentrou matas e rios, adentrou serras e lagoas, desde que a cobiça cavou buracos profundos e o povo se embrenhou no chão como tatus, buscando a pedra brilhante (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 203).

A entidade representa a magia e a religiosidade e se mantém viva através da memória passada de geração em geração. Ela aparenta acompanhar a trajetória de seu povo em terras brasileiras, remetendo-nos ao processo de expansão territorial e ao ciclo de exploração de pedras preciosas como o diamante e o ouro. Ao abrigar diferentes corpos no decorrer do tempo, Santa Rita Pescadeira torna-se uma testemunha fiel do desabrigo e do desamparo dos escravos e de seus descendentes:

Meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurando trabalho. Buscando terra e morada. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse uma tapera para chamar de casa. Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 204).

Pelas memórias de Santa Rita Pescadeira, situamos essa diáspora em busca de casa e trabalho no fim do século XIX. Vemos exatamente como a História desabrigou esse povo que precisou estar sempre em trânsito a fim de

buscar trabalho e “uma tapera para chamar de casa”. Mesmo podendo ser considerada um marco divisor entre duas épocas (HOLANDA, 1995, p. 172) que correspondem ao declínio da velha sociedade agrária e ao advento de um ritmo urbano, a Lei Áurea assinada em 13 de maio de 1888 deu origem a um cenário totalmente diverso daquele que vem descrito nos livros da História oficial.

Roberto DaMatta observa:

Se o sistema transitou do regime de escravidão para o de trabalho livre, ele continuava domesticando (ou “aculturando”) as pressões políticas e sociais. Assim, escravos foram transformados em “cidadãos” (e sobretudo em dependentes e clientes) e os senhores em patrões. A velha e implacável hierarquia formal cedeu lugar às práticas sociais inspiradas numa nova agenda política fundada na modernidade inglesa e, sobretudo, francesa, com a sua bem conhecida agenda de liberdade, igualdade e fraternidade, mas os laços entre superiores e subordinados permaneciam (e até mesmo ampliavam-se), como faziam prova os sobrados e a sua clientela residente e inventora dos mucambos (DAMATTA, [2003], p. 9-10).

Os donos da terra já não podiam ter escravos, mas o Brasil adentra o século XX entregue a uma concepção capitalista de mundo, que guarda, contudo, uma profunda memória escravista. Não podemos, pois, dizer que a escravidão foi verdadeiramente abolida, mas tão somente mascarada e *Torto arado* se encarrega de revelar o peso dos duradouros ecos da escravidão na extrema dificuldade em que vive a comunidade de Água Negra. O que vemos no romance é o retrato de uma dinâmica de escravidão pautada ainda no trabalho árduo em troca de um precário espaço para erguer uma casa frágil e ter uma roça para subsistência, mas nada que demarcasse a presença desse povo e suas diversas identidades:

O gerente queria trazer gente que “trabalhe muito” e “que não tenha medo de trabalho”, nas palavras de meu pai, “para dar seu suor na plantação”. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 41, grifo nosso).

A casa é um abrigo de corpos, portanto, também é uma morada da história. Como dissemos, a cultura dessa comunidade tem como o corpo a sua habitação e esses mesmos corpos têm como morada uma casa precária, de barro, passível de destruição pelo tempo ou pela ação do homem. Nesse sentido, a casa é o elemento que marca a existência de corpos no tempo e no espaço. Negar a casa de alvenaria é vetar o mínimo registro dessas famílias, invisibilizando os seus passos e enterrando nesta terra a sua História.

Estamos diante de uma narrativa onde a casa é a representação da História desse povo quilombola que, por séculos, foi silenciado. Um espaço frágil, a construir, fruto da terra que lhes foi negada pelos latifundiários. Por assim dizer, a casa que propomos estudar pertence àqueles cuja História está submersa no barro da terra, os desabrigados, os que sonham com a casa de alvenaria como prova de que pertencem a este chão. Por isso, importa a leitura desta saga em busca de tijolos para uma casa em *Torto arado*.

À entrada do livro, um acidente que resultou no corte na língua de Belonísia envolve as duas irmãs. Era necessário que ambas fossem acompanhadas até o hospital da cidade, fora os limites de Água Negra. O transporte era uma Rural Willys, da Ford, presente no Brasil durante as décadas de 50 a 70. Pela descrição da cor, é possível supor que a data da tragédia se localize no início da década 60, pois o carro era tingido de branco e verde, uma das combinações de cores possíveis dos primeiros modelos desses carros fabricados no Brasil.

A fabricação da Rural Willys consagrava a prosperidade da indústria brasileira em fase de crescimento e de consolidação das zonas industriais principalmente situadas em São Paulo. Isso permite datar o início de *Torto arado* num tempo histórico do país em que a modernização da indústria automobilística se implementava dentro do molde capitalista, caracterizando

um período atravessado pela violência do desterro, pelo êxodo dos desabrigados, pela concentração fundiária que visava o lucro de poucos, gerando uma desigualdade social que não deixará de caracterizar a aventura de crescimento do Brasil. Esses fatores serão agravados pouco tempo depois devido à institucionalização da barbárie dos “anos de chumbo”.

Historicamente, o início do romance contempla um curto período de experiência democrática brasileira que vai dos anos 1946 a 1964, tendo em Juscelino Kubitschek (JK) uma figura importante para configurar como ponto de partida da leitura de *Torto arado*. Dentre os presidentes eleitos nesse tempo, JK

tomou para si diversos desafios: governar estritamente dentro dos limites constitucionais e democráticos; acelerar o desenvolvimento econômico, implantando novas indústrias e prometendo fazer em cinco anos o que levaria cinquenta; e integrar a nacionalidade, antiga aspiração herdada dos portugueses, construindo a nova capital e estradas da floresta amazônica, das chapadas do Oeste e das grandes cidades litorâneas convergiram em Brasília, no Planalto Central do país. Resumia seu governo com as ideias de *movimento, ação e desenvolvimento* (MOREIRA, 2006, p. 157).

De fato, durante o governo de Juscelino Kubitschek o desenvolvimento econômico brasileiro foi amplamente estimulado com prioridade aos setores de energia e transporte, fazendo crescer o protagonismo das indústrias automobilísticas no Brasil. O sucesso do “Plano de Metas” e seus respectivos investimentos eternizou o quinquênio de JK como os “anos dourados” do Brasil durante os quais classe média se viu incluída na modernidade consumindo produtos culturais internacionais: o *American Way of Life* tinha chegado também às casas da classe média e tendo mais conexões com a cultura nacional através da expansão das emissoras de rádio e de televisão.

Longe das metrópoles urbanas que respiravam novos ares, *Torto arado* tem como cenário uma fazenda, que não deixa de ser um latifúndio, situada numa zona remota da Bahia, região que recebera no passado um grande

número de escravos para o trabalho nas lavouras. Se a Rural Willys é vista como traço do moderno no Brasil, espécie de jeep mais sofisticado e confortável que permitia, contudo, pela tração nas quatro rodas, o avanço em terrenos difíceis de estradas sem asfalto, no romance, ela é um único espécime inserido numa paisagem precária, como um pequeno traço de modernidade numa imensidão de atrasos e defasagens de todo tipo. Em outras palavras, o carro moderno se insere numa paisagem que lhe é oposta. É uma estranheza num espaço que nada tinha de moderno e que não correspondia à imagem progressista do país, a deixar claro que o Brasil convivia *pari passu* com pequenos avanços de modernidade (concentrada nas zonas urbanas do Sudeste) e uma carência absoluta de qualquer benesse de uma sociedade realmente moderna.

Com as portas abertas ao automobilismo, esse *boom* da indústria e o investimento em reformas urbanas no setor rodoviário são percebidas na paisagem do romance quando, no caminho ao hospital da cidade, os personagens observam diversos carros: “nunca tínhamos visto uma estrada larga com carros passando para os dois lados, seguindo para os mais distantes lugares da Terra” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 19). Essa referência aos carros e às estradas largas nos ajudam a fixar relativamente o tempo em que os eventos ocorrem. O que significa dizer que o tempo da narrativa é delimitado pela paisagem que se vai alterando em seus detalhes como os automóveis e a chegada da primeira televisão para a comunidade, resultando numa narrativa temporalmente extensa por abraçar um período brasileiro que se inicia no começo dos anos 60 até mais ou menos a virada para os anos 2000.

Ainda sobre a Rural Willys, sua presença pressupõe o poder aquisitivo da família Peixoto, os proprietários da casa de alvenaria, e que quase nunca lá estavam. Revela-se, assim, a forte relação existente entre a industrialização brasileira e a oligarquia rural ainda muito tradicional responsável por fornecer alimentos para os grandes centros e matéria-prima para as indústrias. Isso corresponde exatamente ao comentário feito na voz de Santa Rita Pescadeira:

“os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles” para sustentar toda essa estrutura de crescimento da industrialização e consequentemente a concentração monetária da elite.

Voltando à fala de Bibiana, esses explorados não podiam temer o trabalho, pois era a partir dele que todo o tecido socioeconômico funcionava. O enriquecimento das famílias das casas de alvenaria ocorria quando eles davam “o suor na plantação” porque era “para isso que se permitia a morada”. Evidencia-se que essa comunidade nunca deixou de ser vista como objeto de trabalho o que desmascara a manutenção de uma lógica colonial num Brasil que se autodenominava moderno. O romance põe em cena, por fim, as mãos constantemente saqueadas dos explorados por detrás da euforia desenvolvimentista que a ideologia do discurso historiográfico oficial pretendeu impor como única verdade:

Entrou em nossa cozinha e perguntou onde havíamos colhido as batatas-doces. Meu pai respondeu que havíamos comprado na feira da cidade. Com que dinheiro, ele quis saber. Vendemos o resto de azeite de dendê que tínhamos fabricado, disse. Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a Rural que havia deixado em nossa porta. Pilhou duas garrafas de dendê que guardávamos para fazer os peixes miúdos que pescávamos no rio. Lembrou a meu pai da terça parte que tinha que dar da produção do quintal. Mas as batatas não eram produção do quintal (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 85).

Não só roubam as batatas-doces e o azeite de dendê, mas como também penetram na casa, no ambiente familiar. Adentram sua História como ladrões daquilo que foi fabricado e é deles por direito (o azeite) e do pouco que foi conquistado (as batatas-doces). Destacamos ser Sutério a figura que rouba, mesmo ele não pertencendo aos Peixoto, é ele que representa essa família quando estão fora, sendo um capataz, logo, um “funcionário” responsável pela administração da casa e da rotina de trabalho. Nesse sentido, é um personagem que não faz parte de uma elite brasileira, mas age como se o fosse justamente

por servir os membros da casa central, de maneira mais próxima em comparação às famílias exploradas.

Por conta disso, *Torto arado* é uma espécie de narrativa gaguejante oriunda do acidente que feriu para sempre a língua Belonísia e transformou-a numa mulher silenciada pelo tempo. Suas palavras eram pronunciadas de forma *torta* e deformada como se o fluxo de fala carecesse de uma linearidade. Sem isso, a fala se torna titubeante como um grande grito sufocado pela História: “o som que deixou minha boca era uma aberração, uma desordem, como se no lugar do pedaço perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava na terra de forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 127). Ao tentar recomeçar a falar, Belonísia escolhe a palavra arado. O romance deixa muito clara a afetividade da personagem com essa palavra por conta da nostalgia da infância de ouvir seu pai, Zeca Chapéu Grande, dizer histórias sobre o modo de arar a terra. Sendo assim, o título *Torto arado* é uma saga de falas reprimidas através das gerações, que cuidam e, principalmente, alimentam a terra, tornando-a fértil. E é desta mesma terra rica em História que emergem as casas.

Uma das primeiras cenas narradas por Bibiana apresenta o espaço da casa condicionada à memória da sua infância:

Andávamos juntas pelo terreiro da casa, colhendo flores e barro, catando pedras de diversos formatos para construir nosso fogão, para fazer nosso jirau e nossos instrumentos de trabalho para arar nossas roças de brinquedo, de repetir os gestos que nossos pais e nossos ancestrais nos haviam legado (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 22-23).

O chão de terra nos faz perceber que a casa emerge de lá, como um fruto, reforçado pelo material que a compõe, mais precisamente o barro, o que faz da casa uma extensão da terra. Mais que isso, esses corpos são precariamente abrigados pela sua própria História pertencente às raízes do Brasil. É da

História que vem o elemento para a edificação de uma casa e é o sonho por uma casa resistente que a luta faz valer.

Em termos bíblicos, o barro representa uma ideia de ciclo da qual *Torto arado* também se aproveita. Nas escrituras, crê-se que o homem foi feito por Deus a partir do barro, representando-se aí uma gênese do corpo do homem e obviamente da humanidade. A casa de barro, logo, é a casa das gêneses, do ponto de partida de uma saga que culmina na eternização figurada na casa de alvenaria. O barro, então, é um elemento representante do ciclo da vida, pois se nascemos dele, voltamos para ele. Por isso, os enterros são momentos importantes para essa comunidade: “De barro, apenas, que também servia para fazer a comida de nossas bonecas de sabugo, e de onde brotava tudo que comíamos. Onde enterrávamos os restos do parto e o umbigo dos nascidos” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 20), pois é a partir da morte que esses indivíduos são envolvidos pelas suas raízes e reencontram as linhas de sua casa.

O barro em contato com um dado volume de água se torna lama muito rapidamente. A terra da qual falamos é “entranhada da secura da falta de chuva” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 76), o sertão baiano, para o qual a chuva se torna um evento esperado ao longo do romance. As falas de Bibiana e também de sua irmã deixam clara a importância de fazer chover para a sobrevivência, para dar de regar à plantação, de beber ao povo e também para abastecer os tonéis de cada família que sofre com a escassez. No entanto, devido à precária situação, a chuva trazia também uma consequência devastadora para essa comunidade: o desmanche das casas. A chuva reitera a condição de desabrigados da História, que não raramente veem suas casas se fundirem novamente à terra, tornando-se um aglomerado de lama e de lodo, como diz Belonísia:

O último inverno tinha sido de muita chuva e ventos fortes, que haviam causado avarias na casa em que morava sozinho com minha mãe depois da partida dos filhos. O barro havia cedido, deixando à mostra o trançado de madeira que sustentava a parede da frente. Era como um corpo corroído que nos permitia ver os ossos. Que nos

permitia ver a intimidade de uma casa, porque buracos e frestas já não cobriam seu interior (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 158-159).

Como desejado pelos “donos da terra”, a casa não resistiu ao tempo. A casa arruinada revela o vazio de seu íntimo, a falta de detalhes, onde não se disfarça o material bruto (“trançado de madeira que sustentava a parede”) e sua estrutura frágil (“um corpo corroído que nos permitia ver os ossos”). Essa casa vai totalmente na contramão dos elementos que fundam uma casa burguesa, que preza o preenchimento do espaço, as excessivas decorações e o revestimento das estruturas e a própria intimidade. Logo, o modelo imposto da moradia de barro representa, em grande parte, os temores secretos da burguesia, a fragilidade da intimidade que poderia vir a ser ameaçada, a liquidez do espaço e o vazio.

Quando se permite “ver até os ossos da casa”, desvela-se parte da História de quem a habita. No caso de *Torto arado*, a falta dela. Ao contrário da burguesia com seu registro cristalizado no espaço e no tempo, a moradia que retornou à terra produz mudança, faz germinar o sonho coletivo das casas de alvenaria, que podem ser decoradas, revestidas, personalizadas, enfim, identificadas e resistentes nas linhas do tempo.

3. O ADVENTO DA CASA DE ALVENARIA: A ESCOLA EM ÁGUA NEGRA

Antes das primeiras casas de alvenaria ocuparem Água Negra, damos atenção à construção da primeira escola e como ela representa um passo fundamental para realizar esse sonho coletivo. Destacamos, então, o empenho de Zeca Chapéu Grande como um líder religioso e engajado em reivindicar o direito à escola e ao conhecimento, além do protagonismo de sua filha Bibiana como professora e a mobilização política de Severo, e como isso resulta no sentimento de união e de coletividade que culmina na construção das casas de alvenaria.

Zeca Chapéu Grande é seguramente um líder dessa comunidade, sobretudo um representante religioso, ou seja, em seu corpo reside a memória mágica das entidades que zelam por eles como a Santa Rita Pescadeira e Santa Bárbara. O romance nos apresenta esse personagem como um curador de jarê, religião de matriz africana presente especificamente na Chapada da Diamantina na Bahia, cuja função era a de “restituir a saúde do corpo e do espírito aos que necessitavam” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 33).

No romance, é comum as irmãs se referirem às brincadeiras de jarê, que seriam celebrações litúrgicas ocorridas no perímetro da casa do curador, de que participava toda a comunidade num momento de união e de descontração: “ficávamos acordados até a madrugada correndo pelo terreiro, contando histórias e rindo alto” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 43). Conforme Mirella Lima: “com seus mitos e seus rituais, o Jarê terá sedimentado, ao longo dos anos, um sentimento comunitário profundo que talvez facilite a luta coletiva por bem-estar social” (LIMA, 2021, p. 735).

Ao ser entrevistado pela TV Senado, Itamar Vieira Junior fala sobre a importância do jarê e sua função de estabelecer laços entre cada família criando uma “*nouvelle semence*”, convocando o portfólio da qual partimos, e abrindo espaço para uma luta sindical representada por Severo. Em seu altar, notamos diferentes santos e crenças o que prova o jarê como uma religião sincrética:

Apelei para sua fé, que de certa forma refletia a minha também, para lembrar, apontando para o céu e para o pequeno altar de santos na sala — um santinho de São Sebastião crivado de flechas, um porta-retratos faltando uma das tiras laterais, com uma imagem escurecida de São Cosme e São Damião, uma pequena imagem de Nossa Senhora Aparecida, outra de Santa Bárbara, uma imagem nova de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro que me foi dada por comadre Nini e uma garrafa de Coca-Cola com ramalhetes de sempre-vivas que colhia na fazenda. Era pra dizer que nunca estávamos sozinhos, porque Deus e os encantados sempre estariam ao nosso lado (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 141-142).

De fato, não estavam sozinhos, sempre houve encantados a observar como o caso de Santa Rita Pescadeira que, por ser a última voz, legitima toda a crença de Zeca entrevista no revestimento de seu altar. A presença do jarê particulariza a comunidade, dando-lhes uma característica própria e regional, principalmente, brasileira tendo vista que se aproveita de várias religiões praticadas nesta terra. Nesse sentido, Zeca Chapéu Grande se torna, além de morada para os encantados principalmente para Santa Bárbara, uma figura heroica em prol da preservação da identidade singular da comunidade.

Era um grande sonho de Zeca que Água Negra tivesse uma escola que se pudesse tornar espaço de reflexão e de manutenção da História da coletividade. O curador, como pagamento por ter salvo a vida do filho prefeito, reivindicou uma escola para a comunidade. Meses depois, uma professora foi enviada e começou a lecionar letras e matemática três vezes na semana num galpão improvisado. Nessa altura do romance, fica claro o tratamento do conhecimento como uma forma de libertação da opressão na visão dos pais das irmãs que almejavam uma escola para que a vida dos filhos fosse diferente da tão sofrida realidade. Para essa comunidade, o conhecimento era a porta de uma nova visão de mundo, logo, o ensino era uma prioridade. Zeca era analfabeto, mas reconhecia a importância das letras e dos números como um direito de todos. Por isso, reivindica uma escola de fato, não somente uma professora num galpão qualquer.

A escola é um passo crucial para a luta pelo pertencimento, pois trata-se de mais um espaço ocupado com o objetivo de produzir o conhecimento. O sonho da construção de alvenaria é tonificado pela construção da primeira escola. A busca pelo conhecimento ganha corpo e resulta na diáspora realizada por Bibiana e Severo. É por meio dela que uma certa consciência pela preservação da História desse povo ganha voz e mobilização.

Sabendo que a pobreza em documentos torna, conseqüentemente, essa comunidade pobre em História (cf. CERDEIRA, 2019, p. 88), a escola viabiliza a passagem da tradição residente no corpo e na casa para o ambiente da escrita. Nela, ascende a busca pelo registro através das letras, escrevendo e pesando a própria História. Surge, portanto, o desejo pelos documentos capazes de comprovar a permanência da comunidade no sertão baiano. Nesse sentido, vale retomar a ideia da educação como um caminho de transformação e libertação que rege os trabalhos de Paulo Freire, patrono da educação brasileira:

Pensávamos numa alfabetização direta e realmente ligada à democratização da cultura, que fosse uma introdução a esta democratização. Numa alfabetização que, por isso mesmo, tivesse no homem não esse paciente do processo, cuja virtude única é ter mesmo paciência para suportar o abismo entre sua experiência existencial e o conteúdo que lhe oferecem para sua aprendizagem, mas o seu sujeito. [...] Numa alfabetização em que o homem, porque não fosse seu paciente, seu objeto, desenvolvesse a impaciência, a vivacidade, característica dos estados de procura, de invenção e reivindicação (FREIRE, 2015, p. 100).

Severo era lúcido o suficiente para perceber que, apesar da sua inegável conquista e benefício, a escola em construção não ofereceria um ensino regular de qualidade com todas as etapas do processo formativo, o que deixava a escola sonhada por Zeca e descrita pelo Paulo Freire num plano ainda a ser gradualmente alcançado. Somente anos depois da inauguração da escola, quando Bibiana assume o cargo de professora, é que fica evidente a vontade de ter uma escola muito alinhada com os valores Paulo freirianos. Isto é, uma escola que visa ao senso crítico, à libertação e à conscientização para que, enfim, essa História de desabrigados seja escrita por eles próprios. Santa Rita Pescadeira a descreve como uma professora

que ensinava sobre a história do povo negro, que ensinava matemática, ciências e fazia as crianças se orgulharem de serem quilombolas. Que contava e recontava a história de Água Negra e de antes, muito antes, dos garimpos, das lavouras de cana, dos castigos, dos sequestros de suas aldeias natais, da travessia pelo oceano de um continente a outro. As crianças ficavam atentas, não sabiam que

havia uma história tão antiga atrás daquelas vidas esquecidas (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 243).

Antes de assumir esse cargo, Bibiana parte de Água Negra acompanhada de Severo. Ao longo dos anos, Severo se mostrava atento a tudo o que acontecida com seu povo como a fome, a seca e a quantidade de mortos. Ele sabia que, para dar novos rumos ao seu povo, a solução era se deslocar e se armar ainda mais de conhecimento para que enfim aquelas famílias pudessem ter uma chance de modificar os trilhos da História. Diante de uma escola notoriamente incompleta e movidos pelos rancores que os perseguiram desde antes de nascerem, os dois personagens decidem sair da sua terra para aprenderem o modo de reivindicar o direito por ela. Nesse sentido eles partem para regressar. Libertam-se para sempre da prisão que pode ser o silêncio.

Depois da partida do casal, a escola é inaugurada, e, nas palavras de Belonísia, sem qualquer menção no discurso de inauguração a Zeca Chapéu Grande:

No mesmo tempo, ainda antes do Dia de São José, o prefeito inaugurou a escola, que teve a construção — com telhas de cerâmica que nenhuma casa de trabalhador poderia ter — concluída no verão. O prédio recebeu o nome de Antônio Peixoto, pai dos Peixoto. Homem que, diziam, foi proprietário da fazenda, mas nunca havia posto os pés ali. Todos os moradores estiveram presentes à inauguração: as mulheres de lenços na cabeça; os homens de chapéu e enxada na mão; as crianças rindo da novidade, um pequeno prédio de três salas, e sem o tal banheiro que ninguém tinha mesmo. Da família Peixoto se fez presente também a irmã mais velha, que nunca havia visto por ali, uma senhora gorda e muito branca, que não dirigiu seu olhar para nós em nenhum momento. Levava um lenço aos olhos enquanto o prefeito falava. Quando retiraram o papel que cobria a placa com o nome de seu pai falecido, ela quase caiu, num choro convulsivo que fez com que seus irmãos a amparassem para que não desabasse de vez no chão. Nenhuma palavra de agradecimento a meu pai, que, na noite em que celebrava o jarê de santa Bárbara, havia requestado, quase ordenado, o cumprimento da promessa de construção da escola feito à santa no passado. Mas ele estava lá, em pé, um dos primeiros da audiência, segurando a mão de Domingas, e ao lado de minha mãe, com o rosto satisfeito. Pouco importava, poderia ver em seu semblante a luta que havia travado com as forças da encantada santa Bárbara para que tivéssemos um destino diferente do seu, para que não fôssemos analfabetos. Meu pai

não sabia nem mesmo assinar o nome, e fez o que estava ao seu alcance para trazer uma escola para a fazenda, para que aprendêssemos letra e matemática. Muitas vezes o vi tentar convencer algum vizinho que não queria que o filho fosse à escola; até concordava que o filho fosse, mas dizia que menina não precisava aprender nada de estudo (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 95-96).

O grande trecho acima nos norteia nosso olhar para algumas questões importantes. Belonísia não viaja como a irmã. O fato de ter sido silenciada muito nova lhe fez ter um contato muito íntimo com a terra e, principalmente, com a sua casa. Portanto, é na narração dela que vamos encontrar elementos muito mais profundos sobre os valores basilares daquela estrutura sociofamiliar, reiterando que habitar a casa não é um exercício apaziguador (cf. FIGUEIREDO, 2011, p. 14). Como podemos ver, o machismo e o patriarcalismo claramente se fazem presentes nessas residências, que não viam a mulher estudada como algo positivo. Viam-na apenas para ser uma reprodutora dos fazeres do lar. Nestas palavras, para alguns rostos daquela comunidade, o filho devia estudar e a filha deveria ficar em casa, perpetuando a lógica patriarcal e ampliando a dinâmica de superiores e subordinados dentro das próprias casas.

Prestemos atenção à irmã de Antônio Peixoto: “Da família Peixoto se fez presente também a irmã mais velha, que nunca havia visto por ali, uma senhora gorda e muito branca, que não dirigiu seu olhar para nós em nenhum momento. Levava um lenço aos olhos enquanto o prefeito falava”. Essa gordura é mais que física, ela pode ser concebida como metáfora para representar o acúmulo de capital dessa elite que vai ascendendo desde os tempos de JK. Nas representações da burguesia e da aristocracia, não nos esqueçamos, ficou quase que inevitável visualizá-los como sujeitos gordos em contraste com a magreza da classe trabalhadora na medida em que a quantidade de gordura no corpo equivale ao poder monetário.

Citamos que a família Peixoto quase nunca lá estava e seu dono, que é homenageado, nunca esteve de fato lá. Assim, os Peixoto são a representação

dessa elite concentradora de renda e de capital, que não precisa estar no terreno para lucrar com ele. Necessariamente, essa família representa não uma classe média em crescimento, mas sim os ricos do Brasil que mantêm um laço muito estreito com a colonização por serem herdeiros dela. Afinal, os Peixoto herdaram terras das sesmarias (cf. VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 176).

No fim, uma lógica que nos acompanha até esta altura do trabalho pode ser assim resumida: a elite é homenageada, os trabalhadores são esquecidos nas suas casas de barro. A chuva desmancha as casas permitindo ver até os ossos dela, porém a escola com telhas já indica uma proteção a esse espaço que, mesmo carente e pobre, propõe uma evolução na construção destinada ao povo. Para Zeca Chapéu Grande não parece ser importante eternizar seu nome, apenas apreciar os pequenos frutos de sua luta para que as futuras gerações tenham um novo destino: “Meu pai não sabia nem mesmo assinar o nome, e fez o que estava ao seu alcance para trazer uma escola para a fazenda, para que aprendêssemos letra e matemática”.

4. O SONHO SOBRE A TERRA

O processo de construção das casas resistentes leva tempo e ganha forma com o retorno de Bibiana e Severo, já com três filhos e detentores de um conhecimento pautado na conscientização social. O retorno é demarcado pela chegada da primeira televisão ainda em preto e branco, dada a um membro da comunidade pelo filho que trabalhava na cidade. A expansão da televisão sobre o território nacional simboliza o advento da popularidade dos telejornais, das novelas, dos programas de entretenimento e auditório. Nesse sentido, a televisão indica a chegada da informação e da cultura de massa em Água Negra assim como também chegava a outras comunidades brasileiras. Nesse tempo, a paisagem mudou e a família Peixoto já não via muito interesse em produzir.

Belonísia aponta, com o passar dos anos, o decréscimo das roças e o envelhecimento desses personagens.

Quando citamos o desmanche das casas, deixamos para o final um fato importante. Zeca Chapéu Grande tinha como última empreitada a construção de uma casa, que aparentemente era mais resistente do que o barro:

No último ano de vida, meu pai foi contra todas as recomendações que havia feito em relação aos interditos próprios do jarê, e que nos eram impostos nos anos bissextos. Construiu nos primeiros meses a base, o centro e as forquilhas da nova casa, com ajuda do genro e do filho (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 158).

Zeca partiu no domingo de Páscoa, na contramão das comemorações do dia em que se celebra biblicamente a vida, e deixou a base de uma nova casa em construção. Foi ele, com ajuda de Severo e do filho, o construtor dos ossos da nova casa (“a base, o centro e as forquilhas”), isto é, a base e a sustentação. A partir daí, cabe à liderança de Severo guiar a construção dessa nova casa.

É na publicação da Constituição de 1988 que se reconhece o direito à terra das comunidades quilombolas, trazendo essa palavra ao vocabulário da sociedade, por isso ela tarda tanto a ser citada em *Torto arado*. O termo “quilombola” é motivo de tensão entre os novos proprietários³, que se enfureciam quando Severo utilizava o termo, passando a ameaçá-lo e persegui-lo. Isso não o fez parar e, com a chegada das leis e da Constituição, seus discursos giraram em torno da posse da terra, reivindicando o que era deles por lei.

A mobilização e a adoção dos discursos de Severo pelos quilombolas reforçaram os laços de coletividade da comunidade sementeada desde os rituais de jarê, que se viu unida e motivada a lutar contra a opressão feita pelos proprietários. Como forma de resistência, então, constroem as casas de

³ A família Peixoto, depois de muitos anos, vendeu a fazenda meses após a morte de Zeca Chapéu Grande. O motivo foi o desinteresse dos herdeiros por ela, reconhecendo que poderia haver problemas com outros negócios da família. Esses problemas certamente estão relacionados à reivindicação da terra pelos quilombolas.

alvenaria rompendo com a regra vista no início do romance. No entanto, a união dos quilombolas irritou e amedrontou os proprietários que, não dispostos a perderem a terra, assassinam brutalmente Severo, fazendo correr um rio de sangue: “Severo estava caído. A terra seca aos seus pés havia se tornado uma fenda aberta e nela corria um rio de sangue” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 199).

Corre no rio de sangue toda a luta de Severo, a de Zeca Chapéu Grande e de tantos outros anteriores cuja vida foi esquecida. O rio pode ser considerado uma metáfora para o tempo, pois é onde a água faz seu trajeto em fluxo constante e sempre para frente, logo, “rio de sangue” resume bem a extrema violência da História brasileira que estas páginas buscaram apresentar. Revela-se em *Torto arado* um encontro com as raízes do Brasil, pondo em cena sua face mais violenta e autoritária. Como nos diz Belonísia, os discursos de Severo

eram histórias que se comunicavam com meus rancores, com a voz deformada que me afligia e por vezes me despedaçava, com todo o sofrimento que nos unia nos lugares mais distantes. Que, juntos, talvez, pudéssemos romper com o destino que nos haviam designado (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 132).

À memória de Severo e de tantos outros, a comunidade quilombola não recuou. A luta avançou ainda mais e o povo não sucumbiu às ameaças, sendo eles agora escritores da própria história. Portadores das letras e da matemática, com destaque ao trabalho de Bibiana na comunidade, o sonho das casas de alvenaria se torna real: “era um desejo antigo, sufocado pelos interditos. Queriam ter casas de alvenaria. Queriam moradas que não se desfizessem com o tempo e que demarcassem de forma duradoura a relação deles com Água Negra” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 255)

Na fotografia que iniciou estas reflexões, falamos da união entre o passado e o presente muito representada pela diferença de idade entre as duas mulheres fotografadas. Assim acontece no momento de construção da casa. Pais, filhos e netos, três gerações, estão juntos para continuar o projeto iniciado

por Zeca Chapéu Grande, movidos pelas palavras de Severo e pelas aulas de Bibiana:

Os filhos que trabalhavam fora passaram a enviar um pouco de dinheiro para as construções. Os mais velhos, que puderam se aposentar, começaram a comprar material à prestação na cidade. Chegavam na calada da noite com carregamentos em carrinhos de mão e carroças, para não chamar a atenção. O primeiro a assentar um tijolo foi o velho Saturnino, com a ajuda dos filhos e netos (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 255).

Uma “*nouvelle semence*” foi plantada na terra e nada mais seria igual em Água Negra. As raízes de Zeca Chapéu Grande e de Severo ficarão para sempre na memória coletiva dos quilombolas, que decidem por seguir os passos dessas figuras para proteger a casa recém-erguida. É o caso de Inácio, filho de Severo com Bibiana, que “se preparou para deixar a casa da mãe. Iria estudar na cidade, se prepararia para os exames da universidade, queria ser professor. Queria participar de movimentos como o pai havia feito” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 257). Na atitude de Inácio, notamos ainda o efeito da educação libertadora na nova geração, que, ao repetir o movimento dos pais, faz de Inácio um comprometido com a escrita da História quilombola e com a proteção da casa de alvenaria. Antes da casa resistente, houve uma escola que a viabilizou.

À medida em que as casas de alvenaria iam sendo postas sobre a terra, os moradores de Água Negra adotavam mais ainda o sonho: “alguém passou pela frente da casa que estava sendo erguida e disse que faria o mesmo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 255). As casas de alvenaria, além de contrariarem os desejos dos proprietários, promovem o rompimento com o destino ao subsolo da História. Com a casa, os quilombolas se tornam visíveis às autoridades e não podiam ser mais ignorados. O assassinato de Severo se tornou público, o que anuncia no romance o pertencimento dessa comunidade naquela terra à luz da lei e dos órgãos públicos. Pelo sonho, “juntos resistiriam até o fim” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 256) e, mesmo com uma possível tentativa de demolição das

casas, não cessariam de lutar pelo espaço, assim como Severo tanto pregou. Há, portanto, um ar de recomeço com cada parede sendo erguida:

Estava velha, queria ter sossego e não precisar se preocupar com o desgaste do barro. As chuvas eram esparsas, mas por vezes chegavam violentas, deixando avarias. Nunca teve nenhum bem, e não abria mão de ter sua casa, era um sonho antigo que acalentou com o marido (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 255).

O fim do livro é, portanto, o advento de uma revolução que marca o pertencimento de um povo na sua terra, e nada será capaz de derrubá-los. Mesmo sob a ameaça dos tratores, o povo se une em prol da resistência de sua História precariamente construída. Em *Torto arado*, não temos uma casa perfeitamente completa, mas uma frequente batalha para a manutenção de uma casa capaz de resistir ao tempo.

Para o fim, então, trazemos uma das últimas cenas de *Torto arado*, que muito diz sobre a importância da casa como morada da História: a recusa de aceitar no lar um pastor evangélico. A cena já é conhecida por nós: o colonizador traz consigo um representante de uma religião cristã para celebrar o seu respectivo ritual — no caso, o culto — e adentrar a morada dos colonizados na tentativa de convertê-los. O romance dá ênfase na consolidação das bancadas evangélicas na política brasileira ao afirmar que o pastor se candidataria ao cargo de vereador. Essa abertura se deu após a morte de Zeca Chapéu Grande e o conseqüente abalo da matriz de jarê na comunidade. A expansão da comunidade evangélica a partir dos anos 90 no país é evidente em: “a igreja marcou com ferro as árvores com um B e com um J de Bom Jesus. Marcou tudo que podia. Disse que as terras pertenciam à Igreja e nós éramos escravos do Bom Jesus” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 227).

O pastor pregou a sua crença ao impor a religiosidade representada pelo altar no interior da casa. O breve discurso de Salustiana é uma síntese de *Torto arado*: “no meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da

senhora e de seu marido” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 230). Vitoriosa, Salu age com a honra e a dignidade de alguém que toma ciência de sua trajetória desde antes de nascer, vira as costas e fecha a porta sem olhar para o pastor e para a dona da fazenda. Não há mais espaço para novas formas de colonização, os tijolos foram erguidos e os quilombolas começam a habitar a sua própria História.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirma Lilia Schwarcz, “História não é bula de remédio nem produz efeitos rápidos de curta ou longa duração. Ajuda, porém, a tirar o véu do espanto e a produzir uma discussão mais crítica sobre nosso passado, nosso presente e o sonho de futuro” (SCHWARCZ, 2019, p. 26). A ficção se aproxima mais de uma reflexão sobre a reivindicação do que sobre o resgate da História como um projeto para reescrevê-la a longo prazo.

Destacamos que *Torto arado* é um romance que simboliza a permanente luta dos desabrigados da História pelo seu lugar. Temos ciência de que o livro se alarga por um longo período de tempo que atravessa um denso contexto político brasileiro, no entanto, há de se destacar a presença das leis cujo objetivo é preservar essas casas. Não se trata de uma casa de tijolos perfeita, ainda há muito que se construir para tal, mas é o começo de um abrigo na História. Lemos o romance, por fim, como um livro de começos, pois nele nasce uma casa *torta no arado*, um tímido registro de quem esteve ali, que aos poucos, vai-se erguendo nas linhas do tempo. Terminamos, então, com a última frase de *Torto Arado*: “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 262). Aos desabrigos da História, sempre hão de resistir.

REFERÊNCIAS

CERDEIRA, Teresa. “Ficção e história: limites e utopias”. In: *Formas de ler*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

DAMATTA, Roberto. “O Brasil como morada” [2003]. In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2013.

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. “Algumas palavras sobre *Torto arado*”. *Afro-Ásia*, v. 64, 2021, pp. 734-739. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/46522>. Acesso em 12/09/2022.

MARROZZINI, Giovanni. *Nouvelles semence*. 2010. Portfólio disponível em: <http://www.marrozzini.com/photo-portfolio/nouvelle-semence>. Acesso em 14/08/2022.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. “Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural”. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano volume 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, pp. 157-193.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. “Leituras conversa com Itamar Vieira Junior, vencedor do Prêmio LeYa”. Entrevista concedida para a TV Senado em 24/10/2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/leituras/2020/10/leituras-conversa-com-itamar-vieira-junior-vencedor-do-premio-leya>. Acesso em 10/09/2022.

Recebido em 26/09/2022.

Aceito em 20/11/2022.

DESVIO DAS CAATINGAS: UM PANORAMA DA PAISAGEM URBANA NA PRIMEIRA REPÚBLICA

A DETOUR IN THE DESERT: AN OVERVIEW OF THE URBAN LANDSCAPE IN THE FIRST REPUBLIC

João Pedro de Carvalho¹

Resumo: Este artigo desenha um panorama da paisagem urbana brasileira ao final do Império e início da Primeira República, de modo a elucidar, a partir de uma análise social, política e econômica, a incorporação de figuras contraditórias na literatura. Dessa forma, ao questionar diferentes imagens que propõe o antagonismo do arcaico e do moderno enquanto constantes temáticas – o que é presente em obras de Euclides da Cunha, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, João do Rio e Aloísio de Azevedo, como exemplos –, constata-se a oposição entre os núcleos urbanos burgueses e os territórios marginalizados ou entre uma sociedade moderna e outra com traços coloniais, assim como se critica o problema da modernização autoritária no Brasil.

Palavras-chave: Literatura brasileira; República Velha; Euclides da Cunha; Rio de Janeiro; Literatura e História.

Abstract: This article draws an overview of the Brazilian urban landscape at the end of the Empire and the beginning of the First Republic, in order to elucidate, from a social, political and economic analysis, the incorporation of contradictory figures in the literature. In this way, when questioning different images that propose the antagonism of the archaic and the modern as constant themes – what is present in the works of Euclides da Cunha, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, João do Rio and Aloísio de Azevedo –, it is perceived the opposition between the bourgeois urban centers and marginalized territories or between a modern society and another with colonial traits, as well as the problem of authoritarian modernization in Brazil.

Keywords: Brazilian literature; Old Republic; Euclides da Cunha; Rio de Janeiro; Literature and History.

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Bolsista FAPEMIG. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4745-3133>. E-mail: joaopedro15822@gmail.com.

O cavalo e a carroça

Estavam atravancados no trilho

E como o motorneiro se impacientasse

Porque levava os advogados para os escritórios

Desatravancaram o veículo

E o animal disparou

(Oswald de Andrade)

O cacto tombou atravessado na rua,

Quebrou os beirais do casario fronteiro,

*Impediu o trânsito de bonde, automóveis,
carroças,*

*Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte
e quatro horas privou a cidade de iluminação
e energia:*

- Era belo, áspero, intratável.

(Manuel bandeira)

A fim de alegorizar a realidade sociológica do Brasil, dois poemas modernistas – “Pobre alimária” (1925), de Oswald de Andrade, e “O cacto” (1930), de Manuel Bandeira – justapõem imagens dialéticas. Em ambos os textos, figuras, como as da carroça e do bonde, do cacto e do poste de energia, coexistem e se antagonizam. Conforme observou Roberto Schwarz (1999, p. 15) acerca do poema de Oswald, há ali mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição. Todavia, em nenhum dos textos nos é apresentada a possibilidade de síntese, de modo que, no caso de “Pobre Alimária”, o mundo rústico, sertanejo e colonial permeia com naturalidade e equilíbrio o mundo moderno, urbano e burguês. Já a respeito do poema de Bandeira, a queda do cacto impede o trânsito, arrebenta os cabos elétricos e priva, por vinte e quatro horas, a cidade de iluminação e energia; o que não finda, mas exacerba as contradições entre os dois mundos.

De modo a evidenciar esse conflito, o poeta recifense integra à paisagem urbana a figura da planta agreste, que evoca a paisagem do seco nordeste e das caatingas. Contudo, entre o citadino e o sertanejo, Bandeira evoca também figuras clássicas que parecem deslocadas do contexto histórico tematizado pelo poema, como as tragédias de Laocoonte e de Ugolino. Tal discrepância, porém, inspira uma interpretação historicizante, a exemplo dos comentários de Walter Benjamin (2015, p. 51) acerca do poema “Le Cygne”, de Charles Baudelaire, em cujo cenário também concorrem imagens antagônicas e anacrônicas, como as de Andrômaca e de um carrossel ou da antiga Tróia e do moderno Louvre.

Segundo o filósofo alemão (2015, p. 51), na origem dos poemas de Baudelaire sobre Paris está a ideia da transitoriedade das grandes cidades. Essa transitoriedade, desde o começo dos anos de 1850, constituía parte do imaginário da população parisiense, dado o contexto das reformulações urbanísticas comandadas pelo Barão de Haussmann, que promoveu um grande saneamento da metrópole. A figura antiga de Andrômaca, portanto, em relação à Paris moderna, expressa a percepção do contraditório e, por isso, é evocada pelo poeta francês na circunstância de transformação/destruição da sua cidade natal. De forma semelhante, Laocoonte e Ugolino, no poema de Bandeira, assim como o próprio cacto – que, em seu grotesco e sublime gesto de desfalecimento, se aproxima da imagem trágica do cisne baudelaireano – são evocados em função do momento histórico quando o Brasil moderno, capitalista e urbano se antagoniza ao Brasil rural, pobre e sertanejo.

Procedimento semelhante também foi mobilizado por Euclides da Cunha. A fim de exprimir as contradições nacionais em um contexto de mudanças econômicas, políticas e culturais, em *Os Sertões*, o jornalista fluminense valeu-se de imagens dialéticas nas quais o antigo confronta o novo, como ao designar o arraial de Belo Monte como uma “Tróia de taipa”. Esta alcunha não possuía, apenas, a finalidade de caracterizar, ao mesmo tempo, a rusticidade e a resistência dos sertanejos, como também exprimia o contexto de

transformação/destruição originado na contradição entre os locais, correspondentes aos troianos, e as forças invasoras vindas das cidades, o exército aqueu. A imagem homérica, portanto, é alegoria para o antagonismo entre Belo Monte e as metrópoles além-sertão, as quais os canudenses denominavam “terras grandes”. Por meio deste termo, segundo aponta Euclides da Cunha (1984, p. 201) em nota de rodapé, os sertanejos nomeavam o litoral distante e seus centros político-econômicos, assim como as grandes cidades do mundo ocidental: as “terras grandes abrangem o Rio de Janeiro, a Bahia, Roma e Jerusalém — que idealizam próximas umas das outras e muito afastadas do sertão. É o resto do mundo, a civilização inteira, que temem e evitam”.

Como evidencia o excerto acima, o sertão o qual Euclides estetiza não pode ser concebido à parte da cidade, isto é, das “terras grandes”, mas em relação dialética. O que é dizer que o meio citadino e o sertanejo se opõem, sim, e, justamente por se oporem, constituem uma mesma relação de adversidade. Outro exemplo desse antagonismo (em cuja divergência os extremos se aproximam, ainda que por contraste) é presente na obra quando se comenta a ocupação humana e a organização do trabalho no interior nordestino. Conforme constatou o jornalista fluminense (CUNHA, 1984, p. 54), estes se estruturam a partir da contradição existente entre a classe dos vaqueiros, cujos integrantes residem e laboram no campo, e a dos terratenentes, que, por estarem domiciliados na costa, muitas vezes nem sequer visitaram suas propriedades ao longo da vida. Desse modo, a relação de domínio do meio urbano sobre o meio rural, na qual o vaqueiro serve a um sujeito anônimo das “terras grandes”, conforma o sistema social e produtivo de ambos os territórios.

Além disso, segundo os comentários de Erivaldo Neves (2007, p. 9) em *Caminhos do Sertão: ocupação territorial, sistema viário e intercâmbio coloniais dos sertões da Bahia*, pode-se inferir que o próprio conceito de “sertão” é construído sob o ponto de vista dos habitantes das cidades litorâneas e em relação a elas. Isto porque o termo, por expressar a ideia de uma região

recôndita, traz consigo a noção da distância entre dois espaços. Logo, no contexto de colonização, o lugar sertanejo foi caracterizado como longínquo por ter sido definido pelo ponto de vista daqueles instalados nos centros hegemônicos; ou seja, nas metrópoles européias e nas capitais litorâneas do Brasil. Sob essa lógica, em *A cidade das letras*, Ángel Rama (2015, p. 33) assera que o confronto entre o Exército brasileiro e os sertanejos tratou-se de uma expressão da contradição entre o sentimento de urbanidade (na América Latina, as cidades do litoral, portuárias, eram o receptáculo das fontes culturais europeias, isto é, do que era entendido por “civilização” de acordo com a mentalidade ocidental) e os demais territórios do país que não exerciam essa articulação com a Europa. Os sertões, por esse motivo, eram tidos como um vasto território sobre o qual as normas civilizatórias (culturais e econômicas) deveriam ser impostas. Logo, o desenvolvimento, por parte de Bandeira, Oswald e Euclides da Cunha, de espaços onde as figuras do poste de energia e do cacto, do bonde e da carroça ou do mundo moderno e de Tróia se encontram (como se o meio rural, em relação ao meio urbano, fosse tanto uma terra estrangeira quanto um tempo primitivo) expressa a coexistência de distintos sistemas produtivos e políticos no interior de um mesmo país, e cuja relação, embora violenta e trágica, é naturalizada.

Euclides da Cunha, sob essa lógica, no subcapítulo “A rua do Ouvidor e as Caatingas”, tanto antagoniza quanto aproxima os territórios urbano e sertanejo uma vez que, para ele, as contradições entre o Brasil moderno e o arcaico residem, com efeito, em uma mentalidade (grosseira e violenta) comum. Tal hipótese, segundo o próprio autor, pode ser exemplificada pelo episódio quando moradores do Distrito Federal, o mundo moderno, insuflados com a revolta nos sertões baianos, o mundo colonial, invadiram e incendiaram redações de jornais monarquistas, pois criam ser o povoado conselheirista uma empresa revolucionária a favor da restauração do Império e, desse modo, um foco de contestação da novíssima República, da civilização, do positivismo, da

burguesia liberal, da cidade letrada ou, somente, da cidade. Dada a selvageria dos cariocas – não apenas no ato de queimar os estabelecimentos, mas também no raciocínio obtuso de pensar Belo Monte como um projeto financiado pela coroa e pelo capital estrangeiro para conspirar contra a República e, pior ainda, por intercederem pelo massacre dos camponeses –, escreveu Cunha que o sertanejo tinha, nas cidades, parceiros porventura mais perigosos. E, por esse motivo, “a rua do Ouvidor valia por um desvio das caatingas” (1984, p. 159).

Em virtude das contradições entre o sertão e as cidades, para uma melhor compreensão do primeiro, faz-se imprescindível, também, a análise do ambiente urbano na época de Euclides da Cunha. Dessa forma compreenderemos como, no contexto urbano, o mundo colonial modernizou seus sistemas produtivos e, conseqüentemente, seus sistemas políticos e costumes, e como, em seguida, estas cidades violentamente se opuseram ao território sertanejo, pois o identificaram como rústico e ultrapassado. E podemos cumprir esta investigação, agora, focalizando a própria Rua do Ouvidor, que foi apontada pelo jornalista em *Os Sertões* por ser um importante espaço de comércio e intercâmbio cultural no Rio de Janeiro do século XIX. Para tanto, mobilizemos as crônicas de Joaquim Manuel de Macedo (pertencentes ao livro *Memórias da Rua do Ouvidor*, publicado em 1878) que utilizam como cenário este logradouro e têm a finalidade de narrar as transformações políticas, econômicas, sociais e culturais do Rio de Janeiro ao longo do período colonial.

Esses relatos, que se iniciam com a invasão portuguesa e perpassam diferentes fatos históricos, como a resistência dos colonizadores às investidas de Villegaignon, de Bois-le-Comte e à criação da França Antártica, têm desfecho no momento quando o Rio de Janeiro finalmente se rendeu, no século XIX, à cultura francesa. Em outras palavras, quando se rendeu à modernidade capitalista. E esta se expressa, no romance de Macedo sobre a Rua do Ouvidor, na instalação de comércios estrangeiros por ali, cujas tendências mudaram a

mentalidade e os hábitos da burguesia carioca. Dessa forma, as *boutiques* francesas, a “rainha despótica que traz para o rígido verão do nosso Brasil as modas do inverno de Paris” (MACEDO, 2005, p. 106), assim como as charutarias, os cafés e as perfumarias, servem de símbolo para a aproximação cultural do Rio com os principais centros europeus, para a formação de uma burguesia nacional e de uma pólis nos trópicos. Logo, a obra de Macedo, que acompanha a cidade desde a colonização, a escravidão e o genocídio indígena e desagua nas opulências e frivolidades do século XIX, trata-se de uma narrativa literária, com fundo histórico-sociológico, para o parto da modernidade no Brasil.

Todavia, apesar dos elogios de Macedo ao logradouro onde a burguesia da capital vaidosamente se inteirava das tendências parisienses, a inserção da cidade no mundo moderno é um tanto mais complexa e controversa do que a perspectiva do romancista acerca dos passeios da classe dominante em *boutiques*, cafés e charutarias. Isto é, enquanto Macedo (convenientemente) aborda a faceta das transformações culturais, devemos também observar alguns aspectos da infraestrutura econômica do Brasil naquele período – tais quais a abolição da escravatura, a importação de grandes contingentes de trabalhadores assalariados, a acentuada urbanização e os princípios da industrialização da cidade – de modo a constatar por qual razão, na virada do século, o Rio se modernizava.

Para tanto, façamos uma leitura de *Bestiizados*, investigação do historiador José Murilo de Carvalho acerca do Distrito Federal nos primeiros anos da República. Segundo ele (2019, p. 43), no que se refere aos princípios ordenadores do arranjo político e social, as transformações modernizantes, de caráter liberal, já haviam sido implantadas pelo regime imperial. Isto é, a Constituição promulgada em 1824 garantia a liberdade de pensamento e de manifestação; a iniciativa da Lei de Terras de 1850 organizava a propriedade rural privada no país; enquanto a abolição da escravatura, que teve início com a lei Eusébio de Queirós, também de 1850, incentivava o emprego de

trabalhadores assalariados. Contudo, a estrutura fixa do Império era um empecilho para o dinamismo dos setores burgueses. E, por esse motivo, a deposição da figura austera e patriarcal do velho imperador, que veio a ocorrer no golpe militar efetivado em 1889, significaria a emancipação e a culminância da sensação de liberdade dos que seriam, simbolicamente, seus filhos (CARVALHO, 2019, p. 26).

A proclamação da República, porém, pouco expandiu ou aperfeiçoou os direitos civis e políticos. Permaneciam impedidos da condição cidadã as mulheres e os pobres (no caso destes, seja pela renda, seja pela exigência de alfabetização). Além disso, com o golpe, é plausível assertar que houve retrocessos no que se refere a direitos sociais (CARVALHO, 2019, p. 45), dado que a constituição republicana retirava a obrigação do governo de fornecer instrução primária e exigia, ao mesmo tempo, para se obter o direito ao voto, a alfabetização. Desse modo, como declara José Murilo de Carvalho (2019, p. 45), por meio de disposições discriminatórias, as mudanças (liberais, mas profundamente antidemocráticas) efetuadas pelos vitoriosos no golpe de 1889 entregaram o governo mais diretamente nas mãos dos setores hegemônicos, tanto rurais quanto urbanos, favorecendo as classes dominantes.

Além disso, outros problemas comprometiam as expectativas de que a instauração da República significaria a superação da condição colonial e, assim, garantiria avanços sociais no país. Por exemplo, a ausência de políticas compensatórias voltadas à população negra ao fim do regime escravocrata provocou o êxodo de subempregados e desempregados para as cidades (CARVALHO, 2019, p. 16). O exorbitante crescimento demográfico (a população do Rio de Janeiro quase dobrou entre 1872 e 1890, passando de 266 mil a 522 mil) também ocorreu em virtude da importação de mão de obra estrangeira, que deveria substituir o trabalho negro no país. Ademais, a ampliação da oferta de trabalhadores acirrava a luta pelos escassos empregos disponíveis (CARVALHO, 2019, p. 21) e, como consequência disso, os salários eram

reduzidos. Restava a muitos, então, o trabalho informal, como o de jornaleiro, de doméstica e outros ofícios mal remunerados, os trabalhos sem ocupação fixa, os “bicos”, ou a atuação em serviços considerados ilegais (CARVALHO, 2019, p. 17). Deve-se somar a isto, também, a existência de um grande contingente de desocupados e de menores abandonados na capital do Brasil, o que resultava no aumento da criminalidade, da desordem, da vadiagem, da embriaguez e do jogo (CARVALHO, 2019, p. 18).

Em oposição ao cenário pomposo observado na Rua do Ouvidor por J. M. de Macedo, J. M. de Carvalho (2019, p. 18) enumera, em sua investigação historiográfica, personagens do lumpemproletariado carioca tais como

ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes (a palavra já existia). E, é claro, a figura tipicamente carioca do capoeira, cuja fama já se espalhara por todo o país e cujo número foi calculado em torno de 20 mil às vésperas da República. Morando, agindo e trabalhando, na maior parte, nas ruas centrais da Cidade Velha, tais pessoas eram as que mais compareciam nas estatísticas criminais da época [...].

A criminalidade e a violência na sociedade carioca tornaram-se tema literário para João do Rio, proeminente cronista do Distrito Federal na virada do século. Em “A Galeria Superior”, de 1905, descreve-se um presídio carioca, onde estavam encarcerados duzentos e trinta e oito detentos. “Nos cubículos há, às vezes, dezenove homens condenados por crimes diversos, desde os defloradores de senhoras de dezoito anos até os ladrões assassinos. A promiscuidade enjoa” (RIO, 2008, p. 203). Contudo, além dos facínoras, nota-se entre os presidiários também um extrato da classe trabalhadora, como os operários, assim como os imigrantes e os jovens. Ademais, em uma outra crônica também de 1905, o autor dá-se conta de um presídio feminino. Desse modo, em tom crítico, João do Rio denuncia a situação do proletariado no Rio

de Janeiro do *fin de siècle*: “chega a revoltar a inconsciência com que a sociedade esmaga as criaturas desamparadas” (RIO, 2019, p. 203).

Em *O Capital*, Karl Marx (2011, p. 516-529) demonstra as relações existentes entre o desenvolvimento da economia capitalista na Inglaterra, a configuração de uma nova classe proletária, a criminalização da sua pobreza e, conseqüentemente, o surgimento de uma política de encarceramento dos desocupados. Isto é, para ele (MARX, 2011, p. 520), o sistema de justiça criminal se origina do contexto dos *Enclosure acts*²; ou seja, no processo de acumulação primitiva do capital que se deu com o advento da propriedade privada na Inglaterra. Na transição do modo de produção feudal para o modo de produção capitalista, os camponeses, uma vez expulsos das terras, deslocaram-se para as cidades. E nestes lugares, desprovidos da tradição e da perícia para trabalhar como assalariados nas manufaturas e na indústria incipiente, viviam como mendigos, famintos, vadios e ladrões.

Para proteger a propriedade e controlar “os vagabundos incorrigíveis e perigosos” (MARX, 2011, p. 525), o rei Jaime I determinou que os erradios e os praticantes da mendicância fossem declarados criminosos. Como consequência disso, os juízes de paz teriam autorização para mandar açoitá-los em público e encarcerá-los, na primeira ocorrência, por 6 meses, e na segunda, por 2 anos. Além disso, os reincidentes deveriam ser marcados a ferro e condenados a trabalho forçado (MARX, 2011, p. 525). Dessa forma, conclui Marx (2011, p. 526) que

a população rural, depois de ter sua terra violentamente expropriada, sendo dela expulsa e entregue à vagabundagem, viu-se obrigada a se submeter, por meio de leis grotescas e terroristas, e por força de açoites, ferros em brasa e torturas, a uma disciplina necessária ao sistema de trabalho assalariado.

² A lei de cercamento de terras, que a partir do século XVII estabeleceu, na Inglaterra, o direito de propriedade sobre a terra anteriormente de uso comum.

O mesmo parece se aplicar ao contexto do final do século XIX, no Brasil. A Lei de Terras de 1850, que organizou a propriedade privada no país, a Abolição seguida pelo despejo de antigos escravizados nas cidades, onde viviam como desocupados ou sem ocupação fixa, a queda da aristocracia colonial e a ascensão da burguesia urbana e industrial trouxeram como consequências o aumento da criminalidade e, portanto, as iniciativas coercivas, violentas e desumanas da classe detentora dos meios de produção para proteger a propriedade e exercer controle sobre as massas pobres, famintas e violentas. Dessa forma, a partir dos estudos de Marx sobre o processo de acumulação primitiva do capital na Inglaterra, observa-se como as questões da vadiagem e da criminalidade no Brasil, que já eram presentes na Colônia, são ampliadas e reproduzidas com a modernização.

Mais um problema da sociedade carioca dessa época, também decorrente do aumento demográfico, era a falta de moradias, tanto em termos de quantidade quanto de qualidade (CARVALHO, 2019, p. 19). Especialmente em relação à qualidade, a carência de saneamento urbano, de abastecimento de água e de higiene propiciavam surtos epidêmicos de varíola, malária, tuberculose e febre amarela. Soma-se a estas doenças a febre especulativa.

A emissão descontrolada de papel moeda sem lastro por parte do governo – fenômeno econômico conhecido como Encilhamento³ – provocou, ao final do século XIX, a escandalosa cobiça por “dinheiro a todo custo” (CARVALHO, 2019, p. 26). De acordo com Carvalho (2019, p. 26), verificou-se, na época, “uma vitória do espírito do capitalismo desacompanhado da ética protestante” e, da especulação financeira predatória, surgiram novos ricos. Como consequência disso, devido à queda do câmbio e ao aumento da demanda

³ Tematizado em sortidas obras literárias, como na peça “O tribofe” (1891), de Artur Azevedo, e no romance “A falência” (1987), de Júlia Lopes de Almeida.

por produtos importados (que abrangiam quase tudo) por parte da classe emergente, houve o acentuado encarecimento das mercadorias. Já em 1892, a inflação – fenômeno econômico que impacta, sobretudo, os mais pobres – duplicava os preços (CARVALHO, 2019, p. 20).

Em decorrência de todos os problemas acima apontados, o encanto inicial com a República cedeu espaço à decepção e ao desânimo. O que se seguiu foram as revoltas. Os militares, atores do golpe de 1889, julgavam-se donos e salvadores da pátria, com o direito de intervir assim que lhes parecesse conveniente; à vista disso, rebelavam-se quartéis, regimentos, fortalezas, navios, a Escola Militar e os generais brigavam entre si, o Exército brigava com a Armada e a polícia brigava com o Exército (CARVALHO, 2019, p. 22). Dentre os levantes militares ocorridos no Distrito Federal, destacam-se a Revolta da Armada (1891-1894), promovida por marinheiros que, reivindicando melhor remuneração e maior participação política, bloquearam o porto e bombardearam partes da cidade; e a Revolta da Chibata (1910), também empreendida por marinheiros. Esta sublevação é simbólica para pensarmos a contrastante coexistência do moderno e do colonial no Brasil, pois se origina no contexto em que, enquanto o governo modernizava a esquadra e importava do Reino Unido navios de guerra com tecnologia avançada, marinheiros (que eram, sobretudo, rapazes pobres e negros) exigiam o fim de punições físicas, das chibatadas, na Marinha.

Além dos levantes militares, há que se mencionar as sublevações populares, como a Revolta da Vacina, bem como a organização de movimentos operários na Primeira República, como as associações anarquistas, comunistas (Euclides da Cunha, aliás, afeiçoou-se às ideias de Karl Marx) e sindicalistas. Estas organizações de classe, nas quais se sobressai a presença de trabalhadores estrangeiros, por motivos políticos e pela incrementação do seu poder aquisitivo, promoveram greves, paralisando a rede ferroviária e o porto (CARVALHO, 2019, p. 23). Como consequência disso, a República mostrou sua

face intolerante e violenta, articulando as forças repressivas da polícia para perseguir, prender e expulsar anarquistas estrangeiros e capoeiras negros (CARVALHO, 2019, p. 23-24).

Exemplo literário da enérgica coerção do Estado sobre a população pobre do Rio de Janeiro é apontado por J. M. de Carvalho em *O Cortiço*, romance publicado em 1890 por Aluísio de Azevedo, no trecho quando a comunidade com vida e leis próprias (CARVALHO, 2019, p. 39) deve se organizar para impedir a invasão policial.

Frente à polícia, dono e moradores se uniam, pois estava em jogo a soberania e a honra da pequena república. Cortiço em que entrava polícia era cortiço desmoralizado. É profundamente irônico e significativo que a república popular do cortiço se julgava violada, derrotada, quando lá entrava o representante da república oficial. No romance, o cortiço consegue evitar a entrada da polícia, mas na vida real, dois anos após a publicação do livro, o cortiço Cabeça de Porco seria destruído em autêntica operação militar [...]. O governo da República destruía as repúblicas sem integrá-las numa república maior que abrangesse todos os cidadãos da cidade (CARVALHO, 2019, p. 39).

Considerando o contexto de autoritarismo, por parte de uma força civilizatória, sobre um núcleo pobre, a imposição de um novo modo de produzir e viver, bem como a desigualdade de poder entre os litigantes, o episódio da invasão do cortiço pela polícia⁴ descrito por Azevedo é análogo ao massacre do arraial de Belo Monte descrito por Euclides da Cunha. Isto indica que a imposição da modernidade, em contradição com as demais estruturas sociais – entendidas pelas classes dominantes como rústicas –, se dava não apenas no antagonismo cidade *versus* campos, como também no interior da própria cidade, em uma relação burguesia liberal *versus* proletariado. Logo, a coexistência de figuras dialéticas que observamos na literatura não se trata de

⁴ A guarda da pólis, o dispositivo repressor do Estado liberal, cuja função é o estabelecimento dos interesses da classe hegemônica e o combate a outros possíveis arranjos econômicos, políticos e sociais

uma estranha anacronia (afinal, ambas as estruturas sociais existiram, simultaneamente e de fato, naquele momento), mas de luta de classes⁵. O confronto entre o novo e o velho, que se antagonizam e se misturam sem indício de síntese, afinal, aborda a ainda vigente contradição entre dois estratos da sociedade (o mundo burguês, que ascendeu ao papel de classe hegemônica quando depôs a aristocracia colonial, *versus* o mundo pobre e negro, que foi utilizado como força de trabalho no Império e, sob o mesmo regime, prosseguiu desempenhando o papel de classe dominada na modernidade).

É indício dessa disputa, no Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do XX, a postura arbitrária e nada republicana adotada pelas oligarquias para exercer controle mais intenso e eficiente sobre o território e a população. Entre os positivistas, havia um desmedido maravilhamento pela técnica e pelo progresso, de modo que, para eles, os valores racionais e científicos (perspectiva o mais das vezes classista e racista, por desconsiderar outras formas de pensamento e organização, como observado em Canudos e no exemplo oferecido a seguir) deveriam ser impostos sobre a população a despeito do custo humano. Sob essa lógica, o engenheiro-prefeito Pereira Passos, interventor no Distrito Federal entre 1902 e 1906, solicitou a suspensão dos trabalhos na Câmara de Vereadores por seis meses, a fim de agir livremente e decretar a legislação necessária para as reformas urbanas que expulsaram a população pobre e negra das áreas centrais do Rio.

⁵ Observado por uma metodologia materialista dialética, o episódio da Proclamação da República não apresentou síntese, e sim a permanência de uma mesma contradição. Quer dizer, as transformações da classe dominante (quando burguesia depôs a aristocracia colonial), não findaram as antigas opressões do Império, uma vez que a classe dominada não atingiu a possibilidade de ascensão. Pelo contrário. Dos escravizados ao proletariado assalariado, esta prosseguiu na condição de explorada. Assim, no Quinze de Novembro, alterou-se o sistema político, mas não o antagonismo entre a classe controladora do sistema político-econômico *versus* a sua força de trabalho. E, por meio da impossibilidade de verdadeira síntese, entende-se como o Brasil arcaico adentrou o Brasil moderno e com ele ainda coexiste.

Lima Barreto (1956, p. 204-205), crítico desses processos, ironizou os planos segregacionistas de modernização do Rio de Janeiro. Segundo ele,

projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas squares, delineavam-se palácios e, como complemento queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra.

O Rio de Janeiro em modernização, portanto, era um mundo fascinado com a Europa e envergonhado do Brasil; em particular do Brasil pobre e do Brasil negro (CARVALHO, 2019, p. 41). Portanto, em meio às benéficas medidas de higiene pública, assim como as de embelezamento da cidade e às políticas autoritárias e de caráter violento e segregativo, o Distrito Federal engendrou uma modernidade capenga na qual, dialeticamente, a burguesia passeava na Rua do Ouvidor, fazia o *footing* na Avenida Central e vivia o sonho de uma *belle-époque* tropical enquanto a população pobre e negra, por sua vez, em grave crise econômica, sanitária e de moradia, refugiava-se nos morros adjacentes. Com isso, constatamos que a entrada do Brasil na modernidade capitalista não superava sua condição colonial – como se traços de um passado subsistissem, teimosamente, no país em progresso –, mas a reproduzia. Isto é, a burguesia urbana e industrial, ao empregar a violência de Estado e segregar a parcela mais fragilizada da população (aquela saída dos quase quatro século de escravidão), deturpava o projeto republicano e criava, paralelamente à sociedade moderna, um mundo antimoderno, arcaico, miserável e violento.

O exemplo de Canudos é adequado para se demonstrar essa asserção; isto porque o conflito, empresa positivista com a finalidade de civilizar os sertões, se relaciona com o surgimento da primeira favela do Rio de Janeiro, no morro da Providência. O termo “favela”, inclusive, relativo a uma planta farta nos barrancos de Belo Monte (a faveleira), foi introduzido pelos soldados que, ao retornarem de Canudos e não receberem o soldo prometido nem

encontrarem moradia, instalaram-se em um morro e o nomearam Favela da Providência. As casas ali construídas tinham o mesmo formato dos casebres existentes em Belo Monte, conforme relata o historiador Milton Teixeira⁶, mas esse não é o último vínculo entre os barrancos sertanejos e os morros cariocas. Assim como no episódio de Canudos, no contexto da Revolta da Vacina (1904), o governo tentou remover os favelados da Providência; contudo, dissuadiu-se do confronto ao constatar que aquela população era fundamental como mão de obra barata para trabalhar na pedreira, nas obras públicas, no cais do porto e nas usinas da região. Logo, era razoável (e necessário) para as elites permitir que o mundo com características arcaicas aflorasse contíguo à cidade burguesa.

Evidencia-se, assim, a atribuição oferecida pelas classes dominantes ao Estado liberal de, em certa medida e sobretudo no estágio neoliberal, desestabilizar a organização social e política na periferia do seu sistema de poder, de modo a produzir uma miséria calculada e, conseqüentemente, força de trabalho barata. E essa política de desorganização pode ocorrer tanto por meio da ausência do poder público (denegando à população saúde e educação, por exemplo), quanto por meio da presença autoritária, na qual se promovem conflitos armados ou se fixam, para o exercício de controle dos corpos marginalizados, legislações desigualitárias (a política de encarceramento em massa ou a proibição do aborto, por exemplo, que afetam, principalmente, pobres e negros).

A fim de prosseguir, por meio de outro exemplo, a demonstração dessa tese, transportamo-nos a Belo Horizonte, capital planejada ao início da República como modelo de cidade moderna em oposição à colonial e provinciana Ouro Preto. De acordo com o projeto de Aarão Reis para a nova

⁶ CARVALHO, Janaína. Conheça a história da 1ª favela do Rio, criada há quase 120 anos. *G1*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2015. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/noticia/2015/01/conheca-historia-da-1-favela-do-rio-criada-ha-quase-120-anos.html>>. Acesso em: 04 jul. 2022.

capital, no interior da Avenida do Contorno, logradouro que circunda a cidade planejada, previu-se a construção de amplos bulevares pelos quais circularia a elite política, palácios em estilos neoclássico e eclético, ruas ordenadamente inscritas em uma malha cartesiana, assim como praças e parques públicos. Inspirada na Paris de Haussman, Belo Horizonte tratava-se de uma cidade em que se materializavam os ideais republicanos e liberais. Porém, na sua construção, é evidente um certo continuísmo entre o mundo arcaico e aquele que desejava se projetar como moderno; ou, mais que isso, é evidente como o mundo que desejava se projetar como moderno fomentava, no seu próprio surgimento, as características mais típicas do mundo arcaico.

Por exemplo, na construção dos edifícios da nova capital, em estilo afrancesado, foram empregadas pedras extraídas de um lugar conhecido como Pedreira Prado Lopes, localizado a três quilômetros da Avenida do Contorno. Inaugurada a moderna Belo Horizonte, aqueles que não teriam espaço no interior da cidade planejada, como os operários que trabalharam na construção da capital, além daqueles que serviriam, dali em diante, como mão de obra barata no centro, assentaram-se na pedreira. Constituiu-se, assim, a primeira favela da capital, espaço de baixa renda conhecido por índices elevados de pobreza e criminalidade. Enfim, conforme constatado, a relação entre a Contorno e a Pedreira é simbólica para demonstrar como a criação de um espaço moderno – por meio de um processo exclusivo, todavia – é capaz de gerar espaços tipicamente arcaicos. Ademais, há que se notar que o estabelecimento (não fortuito) desses espaços econômica e etnicamente segregados, paradoxalmente, acompanha a contingência de sua destruição.

Sobre o Morro da Providência, fundado pelas praças de Canudos, Teixeira⁷ destaca um caráter de imanente degradação: “aquela era a única

⁷ CARVALHO, Janaína. Conheça a história da 1ª favela do Rio, criada há quase 120 anos. *G1*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2015. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450->

favela autofágica do mundo, pois consumia o próprio morro onde estava”. Ou seja, os moradores trabalhavam na pedreira que destruía o mesmo lugar onde moravam, até que uma explosão, em 1968, soterrou trinta e seis pessoas, cujos corpos nunca foram localizados. Logo, na modernidade capitalista, tal como fizeram os aristocratas do nosso Antigo Regime, a classe burguesa fabricava a desigualdade e, conseqüentemente, a pobreza (sendo o pobre, majoritariamente, o negro uma vez escravizado na Colônia). E, tendo definido o papel social destes sujeitos como força de trabalho barata, a nova classe dominante percebeu-se no direito de, inclusive, quando julgar conveniente, determinar seu fim. Conseqüentemente, nota-se o fomento de uma mentalidade bárbara na burguesia que deseja ser moderna e, à vista disso, um extenso histórico de primitiva violência do Estado brasileiro contra a própria população pobre, negra e mestiça do país, como nos massacres de Canudos (1896-97), do Contestado (1912-16), de Pau de Colher (1938), no Genocídio Waimiri Atroari (1974-83) ou na invasão da polícia carioca do Complexo do Alemão (2007), como exemplos.

A formação e a luta contra os cortiços, as favelas e os sertões, portanto, é exemplo de um problema colonial (originado no sistema escravocrata) que a modernidade absorveu, reproduziu e agravou em vez de combater. Assim constatamos que, para haver o cenário incorporado por Macedo, é necessário haver o de Azevedo e de Cunha, dado que os comércios requintados, os palácios, os bulevares, assim como os cortiços e as favelas são territórios complementares, formados no mesmo momento histórico e por um processo comum: a expansão da modernidade capitalista. Isto é, como tal sistema econômico é dependente da exploração das forças de trabalho e fomenta a escassez artificial, a Rua do Ouvidor deve criar e se avizinhar da miséria dos

cortiços, das favelas, bem como dos sertões. Além disso, dado que o sistema capitalista é organizado em torno da perpétua expansão de sua cadeia produtiva, de modo a sempre aumentar a produção de bens mercantilizados e acumular lucro, novos territórios e povos devem ser submetidos a este sistema econômico e ideológico, bem como se deve exercer, continuamente, pela presença ou pela ausência, o controle repressivo sobre aqueles já explorados. Com isso, as transformações que ocorriam no Rio ao final do século XIX e início do século XX, enquanto propiciavam a formação de uma classe burguesa, a integração da cidade com outras metrópoles modernas e o saneamento urbano, promoviam, também, ao mesmo tempo, a desigualdade entre as classes e o acirramento das contradições entre diferentes espaços.

Por essas razões, afinal, uma vez que elementos do mundo arcaico, como a miséria e a violência, subsumiam no interior de uma nova sociedade urbana, burguesa e liberal, constatamos nas expressões literárias a coexistência do cacto e do poste de energia, da carroça e do bonde, da Rua do Ouvidor e das caatingas, da pólis moderna e da Tróia de taipa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. “Pobre alimária”. In: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1974, p. 120.

BANDEIRA, Manuel. “O cacto”. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 127-128.

BARRETO, Lima. *Marginália*. Rio de Janeiro: Mérito, 1956.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2015.

CARVALHO, Janaína. Conheça a história da 1ª favela do Rio, criada há quase 120 anos. *G1*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450->

[anos/noticia/2015/01/conheca-historia-da-1-favela-do-rio-criada-ha-quase-120-anos.html](https://www.revel.com.br/anos/noticia/2015/01/conheca-historia-da-1-favela-do-rio-criada-ha-quase-120-anos.html). Acesso em: 04 jul. 2022.

CARVALHO, José Murilo de. *Forças Armadas e política no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2019.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.

NEVES, Erivaldo. *Caminhos do Sertão: ocupação territorial, sistema viário e intercâmbio coloniais dos sertões da Bahia*. Salvador: Arcádia, 2007.

MARX, Karl. *O capital - livro I*. Tradução de Lucas Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: ed. Boitempo, 2015.

RIO, João do. “A galeria superior”. In: *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 203-207.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 11-28.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 15/11/2022.

TONUS NA ESPERA DO LUGAR ALGUM

TONUS WAITING FOR NOWHERE

Daniel de Oliveira Gomes¹

Resumo: Leonardo Tonus é um autor brasileiro residente em Paris, que academicamente já vem trabalhando há tempos o tema da imigração e das minorias. Neste artigo, analisamos a sua obra *Agora vai ser assim*, publicada pela editora Nós. Destacamos, em seu trabalho poético, a tendência a tematizar o migrante como uma multidão de esquecidos e negligenciados, apontando para a esquizofrenia dos muros e o contrassenso das fronteiras que excluem e incluem.

Palavras chave: Tonus; migração; poesia; exclusão.

Abstract: Leonardo Tonus is a Brazilian author residing in Paris. This author has been working on the issues of immigration and minorities for some time. In this article, we analyze his work *Agora vai ser assim*, published by the Nós. In his poetry, we tend to thematize the migrant as a crowd of forgotten people. He points to a critique of the schizophrenia of walls and the nonsense of borders that exclude and include.

Keywords: Tonus; migration; poetry; exclusion.

“Quero que minha voz migrante ecoe/ na espera do lugar algum.”

(TONUS, Leonardo)

Leonardo Tonus, um autor brasileiro residente em Paris, que academicamente já vem trabalhando há tempos o tema da imigração e das minorias, sai de cima do muro, artisticamente falando, com a obra *Agora vai ser*

¹Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil, com período sanduíche em Université de Lille III Sciences Humaines Lettres et Arts – França. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Université Paris-Ouest Nanterre la Défense - França. Professor Associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0325-9846>. E-mail: setepratas@hotmail.com.

assim, lançada pela editora Nos (2018). Para apresentar um pouco o autor, podemos começar pelo fato de ter migrado para França nos anos 80, por questões econômicas, e ser, hoje, professor na Sorbonne, tendo recebido duas condecorações pelos Ministérios da Educação e da Cultura franceses: o “*Chevalier des Palmes Académiques*” e o “*Chevalier des Arts et des Lettres*”, respectivamente em 2014 e 2015. O autor coordenou a publicação de ensaios de Samuel Rawet, pela Civilização Brasileira, em 2008, e dirige o projeto internacional “*Printemps Littéraire Brésilien*”, em Paris, o qual fundou em 2014.

Na poesia de Leonardo Tonus, destaco a tendência dialógica com a agoridade da arte de modo geral, posto que alude bastante a autores-artistas contemporâneos; a maioria deles, experimentalistas que suscitam conscientizações potentes com relação às crises humanitárias sem precedentes pelas quais passamos em escala planetária. Assim, o referencial a que faz menção é o de uma estética engajada. Dentre essas referências feitas à arte militante do contemporâneo, temos, por exemplo, as instalações do artista chinês Ai Weiwei, acompanhada em Berlim pelo poeta, e que, evidentemente, o inspira pela entonação crítica ao drama dos refugiados. O poema Bond, por sua vez, faz alusão ao autor britânico de teatro contemporâneo, Edward Bond, mais em específico a peça *La mer*, que mescla o trágico e o cômico. “O filho de Julian” faz menção explícita ao romance *Resistência* de Julian Fuks. Um outro poema rende homenagem à Cintia Moscovich, autora da orelha do livro. Ou seja, uma vontade de correspondência, pincelada aqui e ali, da parte do poeta, com o aqui-agora.

O título da obra parece um pouco imperativo, mas me parece que faz uma remissão mais ao agora, do que ao “daqui para frente”. Tematicamente, o aqui-agora observado pelo poeta, neste *Agora vai ser assim*, tem a ver com a questão do corpo excluído, o corpo a salvar, o corpo sem salvação. O corpo individual empurrado, para fora, para dentro, para outro muro, por ordem de uma loucura social, eis um dos essenciais tópicos de Tonus.

Loucura social que vem a ser a da própria ordem normativa que transforma o refúgio em refugio. É uma luta (luz poética) contra o sombrio medo do outro, o preconceito, o olhar avesso, o descaso, o egoísmo, o fascismo. Esta loucura de uma nova ordem social produzindo, cada vez mais, egóicos olhares que não reenviam, em mirada exclusiva, o corpo individual do sujeito alheio à outra terra, à sua terra de volta, mas sim, a outro mundo, a um mundo-sem-lugar (um mundo demolido, o lugar abandonado, ou mesmo a morte). O corpo anônimo, o corpo obscuro, o corpo desconcertante, o corpo do desastre, por aí circulam as suas águas. Escoa o corpo partido, que um dia partiu. Escoa uma intensidade interna, não apenas exterior. Escoa uma subjetividade confessável.

Como crítico do humano, da loucura do mundo, certo tom de universalismo estético e de burlesco em Tonus remete-me ao desarquivamento de uma crítica renascentista ao humano que já era operada nas margens do próprio humanismo. Por exemplo, à antiga gravura de Pieter Bruegel, “*Un Sabbat de Bouffons*”, que ao seu modo dizia “daqui para frente vai ser assim”. O mundo (camponeses ou aristocratas) como caricatura de uma mesma festa de loucos. Nesta gravura, uma multidão de loucos, representados pelos *bouffons* que se contorcem, brigam e dançam, com esferas, instrumentos musicais, como uma multidão perdida de desencaminhados. É uma obra de meados do século XVI, também conhecida por “*Festival off Fools*”, mas onde o que se demonstra é a dificuldade do gesto, da hospitalidade e da cortesia. Pergunto-me se não é esta mesma dificuldade que centraliza ainda hoje a poesia de *Agora vai ser assim*, enfocando, obviamente, os tempos atuais e do porvir. Os *buffons*, desconcertados no concerto, os esquecidos e negligenciados, são esses homens que não sabem lidar com o outro, o estranho, que no final das contas é nada mais que alguém como ele mesmo, e que também quer participar do concerto. Eles vêm a ser os loucos (as)fixi(a)dos no coletivo, após a era medieval, obrigando uns aos outros a caminhar a qualquer lado, posto que só olham a si mesmos, incapazes de uma dança harmônica numa multidão crescente. Ante

todas as oportunidades epistêmicas e científicas do mundo, lhes faltam a temperança de decidir, de operar um gesto harmônico, de se desafixarem (desasfixiarem) de seus egoísmos, suas pequenas esferas, suas morais. Alguns *buffons*, da antiga gravura renascentista, ainda imperfectíveis, conseguem fazer uma fila de mãos dadas, mas, são julgados por outros com suas esferas nas mãos, enquanto outros ainda simplesmente lhes dão as costas ou fazem piruetas.

Penso nesses *buffons* múltiplos, no novo carnaval de desconcertados, como sendo, numa releitura poética de Tonus, duas forças concomitantes enquadradas no espaço mundializado: uma força móvel, outra estática. Quer seja: tanto os loucos navegantes empurrados pelo mar, os refugiados, os desesperados, os incapazes de se mascararem de turistas, os que vão à procura forçosa de outro espaço; quanto sendo também os loucos que se deparam com a multidão perdida em seu espaço, e apenas julgam-na, sem quererem largar suas esferas morais, a compreender a “dança” pós-moderna, os passos de um novo conviver mundializado. No entanto, estão se beneficiando da orquestra, mas não querem lidar com as consequências, os sem-lugares, as vítimas, os “desastrados”, os desconcertados. Uma loucura dupla da alteridade na pós modernidade.

Com o crítico literário Raimundo Neto, em *Agora vai ser assim de Leonardo Tonus, e o exercício da alteridade*, lemos:

As unidades que compõem o livro insinuam temas que tratam de vidas que sofrem desastres, ao tempo que esperam que a “*palavra sem-lugar*” (pág. 86) seja morada fora do mundo, aproveitando “*cada passo, como se fosse o último/ casa hora, como se fosse a última*” como um “*infinito (re)começo*” de muitos caminhos. Os poemas escritos por Leonardo Tonus – professor de literatura na Universidade Sorbonne, de Paris e criador do *Printemps Littéraire Brésilien*, que acontece em diversos países do hemisfério Norte -, elevam-se sem compor categorias, sem sugerir que há um único caminho partindo da tristeza e nos levando à alegria, numa linha óbvia e reta, como se a vida fosse composta por dualidades assim tão práticas. Não. Os sentidos do eu poético no livro contam enfrentamentos antigos e sempre renovados, dos porões dos navios soterrando escravos no

mar a genocídios noticiados e outros tantos diários que vemos e assumimos “horror suspenso”. De “um (estado) pouco alegre” a moderações de uma esperança cantável capaz de “brincadeiras animadas”, os poemas de Leonardo Tonus escrevem catástrofes íntimas indissociáveis do que vemos cotidianamente: mulheres, negros, gays, nordestinos, imigrantes, judeus, discriminados, mortos, demolidos, soterrados. (NETO, 2019, s/p)

Gostaria de pensar estas catástrofes íntimas indissociáveis, de que fala Raimundo Neto, quais sejam, “mulheres, negros, gays, nordestinos, imigrantes, judeus, discriminados, mortos, demolidos, soterrados”, enfim, toda ruína de estrangeiramento, na questão do entulhamento humano, esse discurso já normalizado, sendo a loucura da nova ordem social, para Tonus. Para pensar a loucura em sua relação com a literatura, esses *bouffons* pós-modernos, vou, obviamente, a um filósofo francês que muito estudou o tema, Michel Foucault. No texto “A Linguagem Enlouquecida”, o filósofo francês já propunha a loucura como quiçá nada mais que a “estranha sintaxe de um discurso” (FOUCAULT, 2016, p.55), uma estranha sintaxe que não é um encontro arbitrário e irracional de palavras, mas uma linguagem em êxtase de sentidos múltiplos, capaz de fissurar a memória da razão e da Lei. Ao postular-se, aqui, foucaultianamente uma relação inata entre loucura e linguagem, estamos aproximando duas impotências do dizer, duas marginalidades do discurso: aquela marginalidade (mais trabalhada por Tonus) do imigrante, daquele que fala uma língua outra, à marginalidade mais específica do louco (a linguagem enlouquecida é uma outra língua). Uma língua outra ou uma outra língua, ambas marginalidades podem desconcertar, afetar, a natureza do social, mas também a natureza dos nossos discursos. É a voz, o abandono, o muro derrubado, o buraco que ecoa...

Quero que minha voz migrante ecoe
na espera do lugar algum.
Ocupar um lugar é sempre ocupar o lugar de alguém,
à sombra de nossa boa consciência,

sufocada no lodaçal da memória
de derrotas
e desrotas
Abandonei a terra. A família; A casa da família.
Perdi o giz da lousa nos cascalhos banhados pelas
ondas do mar.
Minha identidade é profunda.
Sou o ralo do mundo.
Um buraco
Um homem-buraco
que nada há de preencher.
Sem descendência, genealogias ou *habitus*
sou o bastardo que transforma o horizonte
em pontos de fuga
sem volta.
(TONUS, 2018, p. 79).

Para pensar um pouco melhor a partir disso, é que trago Foucault à cena. Filósofo para quem a literatura contemporânea e a loucura têm um horizonte comum, “uma espécie de junção que é a linha dos signos” (FOUCAULT, 2016, p.70). Remeto ao momento quando Foucault levantava a questão dos perseguidos que escutam uma voz. E recorda a constatação clínica dessas vozes que o perseguido escuta serem emitidas por ele mesmo. “De fato, ele tem a impressão de que elas vêm do exterior, mas, na realidade, um aparelho de gravação que pode fixar à altura de sua laringe basta para provar que ele mesmo pronunciou essas vozes” (FOUCAULT, 2016, p.55). Com isso, o que Foucault buscava ler era a linguagem do louco como uma linguagem do corpo, mais como uma dada transparência do que como, classicamente a víamos, uma obscuridade, pondo-a, assim, esta linguagem enlouquecida, no liame de discurso onde seria um como qualquer outro, muito embora uma linguagem mais excessiva e sobrecarregada. É sobrecarregada de sentidos e não de não-sentidos, para Foucault (tal como observo Leonardo Tonus, situando os

sentidos do estranho desconcertante no espaço). Como Foucault dirá, “espécie de profusão tropical dos signos, em que todos os caminhos do mundo se confundem” (FOUCAULT, 2016, p.55). Foucault tentava derrubar os muros que separavam linguagem e loucura. E Tonus busca derrubar os muros se separam linguagem e migrante.

Muros

Vivemos
A razão do impasse da razão
Nos corpos da razão vivemos
O corpo no impasse do corpo
Vivemos a razão dos impasses
Vivemos os corpos dos impasses
Apenas
(TONUS, Leonardo, p.22).

Note-se o poema acima, observe-se como mescla as palavras “razão”; “impasse” e “corpo”. A cada verso, o impasse é ponderado como algo que liga a palavra a palavra, a razão do impasse da razão, o corpo no impasse do corpo. Este é o impasse, vivemos um mundo onde os desejos e a linguagem dos corpos se sobrepõem às pretensas razões geográficas (ou razões que pro-criam muros, fronteiras, limites). Vivemos um mundo dos impasses, mas como “corpo no impasse do corpo”, somos rodeados de impasses, acima e abaixo, “nos corpos da razão vivemos”, “vivemos a razão dos impasses”. Toda esta profusão, confusão, de palavras, como um delírio surreal entre o fato esquecido de que “apenas” “vivemos”. Vivemos mais os muros do que a vida em si, eis o impasse, o desatino crescente que esta poética acusa (e recusa). Eis o buraco.

Assim, Foucault notava outro (ou semelhante) impasse, tentando derrubar o muro da razão, também, mais especificamente, neste caso, o que separava o falar e o louco. O filósofo francês observou, então, a possibilidade de

falar e a possibilidade de ser louco como concomitantes existencialidades. Além disso, Foucault queria aproximar a loucura e a razão através do “corpo”, colocando em cena o corpo do louco, do indigente, seu *corpus*. Tonus, por sua vez em seus versos, frequentemente, desliza a relação entre a linguagem e o corpo, tal como poderíamos associar ao ensinamento foucaultiano (uma potência física na linguagem enlouquecida). “Aquilo que eu chamo de poesia está no corpo” (TONUS, 2018, p.74).

Sei que há atualmente todo um grande prestígio um pouco folclórico de literatura de hospício, da literatura de alienados. Gostaria de falar de outra coisa, dessa estranha experiência literária que faz a linguagem rodopiar sobre si mesma e descobre, no avesso de nossa tapeçaria verbal familiar, uma lei surpreendente. Essa lei, acho que poderíamos formulá-la assim: a linguagem, não é verdade que ela se aplique às coisas para traduzi-las; as coisas é que são, pelo contrário, contidas e envolvidas na linguagem como um tesouro afogado e silencioso no tumulto do mar (...) (FOUCAULT, 2016, p.57).

Se Foucault entendia, como também Artaud, que a sociedade disciplinar transporta em sua ordem, em seu excesso de fronteiras e exclusões, uma dada “loucura da ordem”, uma espécie de pavor persecutório que intensifica os estranhos, os loucos, os obscenos (fora de cena, que devem ficar sob controle policial nos não-lugares, nas fronteiras, ou sob controle biopolítico, nos asilos, nos hospícios, hospitais psiquiátricos, etc.), Tonus, também o faz como poeta-estrangeiro diante do enlouquecimento do *nomos*, ou a Lei como absurdo da norma. O poeta também aponta para essa esquizofrenia dos muros, patologia da própria ordem social no mundo. Contrassenso que produz, em um mundo limitado por fronteiras, a sua transgressão contínua. Ele o faz após chegar ao clímax da sua carreira, escolhendo a poesia como ato de fala. É como se,

subitamente, Tonus surgisse como poeta após uma pergunta íntima: “E agora, Leonardo?” (drummondiano).

Como vemos em versos do poema “Entre”, por exemplo (poema que faz a capa/contracapa de sua obra), ele vê a loucura e a obscenidade desconcertante ao seu redor, mas não se trata da afasia dos estrangeiros, dos que não assimilaram a língua outra, é, sim, a sua linguagem não ouvida, suas falas desconsideradas, suas línguas desconsideradas. Deste modo, a temperança de Tonus começa pela hospitalidade, a qual, por sua vez, “começa pela hospitalidade da língua”. O estado de temperança com aquele que pode enlouquecer nas margens, bem como, fazer enlouquecer a própria realidade entorno, começa sempre pelo acolhimento; acolher a língua do outro que nos é desconhecida e acolher em nossa língua o outro, como diria no poema “Estar-em-comum”. Trata-se de compreender o refugio como refúgio, qual a estrofe de “um corpo sobre a areia”:

No refúgio não há epifanias.
Há silêncio.
Um silêncio oco.
Um silêncio-soco dos que habitam
A espera
À espera
Da pergunta que nunca virá.
(TONUS, 2018, p.14).

O Terror advém do inominável, advém de uma opacidade das condutas sociais, de condutas pretensamente puras que delegam ao elemento exterior dito irracional, estrangeiro, forasteiro, uma obscenidade não merecida, de modo que Tonus acaba afirmando que vai “(...) apagar a opacidade das condutas sociais e privilegiar a transparência desconcertante da palavra por dentro, obscena” (TONUS, 2018, p.14). Eis a resposta para a pergunta secreta “E agora, Leonardo?”, uma resposta foucaultiana, eu diria.

A poesia em questão floresce politicamente, assim, numa intensidade consciente da loucura do social, da ordem, da fronteira, mas também de que não há poesia possível nesse sentido, porque aquilo que trata como poesia é uma impossibilidade de abordagem do corpo do outro em refúgio, em refugio. A poesia não pode transformar os muros reais que separam esses corpos; o terror dos clandestinos desembarcados; o vazio do olhar de uma perda humana; o tráfico de imigrantes na Líbia; os refugiados da Síria; os indigentes ilegais das calçadas de seu bairro; os corpos dos que não eram desejados, “corpos abandonados no caminho” (TONUS, 2018, p.31).

A poesia de Tonus é a temperança que lida com o movimento, os fluxos, mas não pode, infelizmente, criar um concerto que obrigue os *Buffons* a dançarem em harmonia; não pode ela salvar os insetos do inverno, do homem, não pode resgatar as abelhas de Ruanda. Não pode salvar os mendigos desconhecidos; a criança afogada no mediterrâneo; não pode inviabilizar as guerras, as travessias, as putas, os rostos anônimos, os loucos que se arriscam a atravessar o (m)ar. Uma poesia de ética e contra as velhas esferas morais; poesia de resistência sem ingenuidades, como é preciso que agora seja assim.

REFERÊNCIAS

AMOREIRA, Flavio Viegas, “Leonardo Tonus, poesia social”. Junho de 2018. Disponível em: <https://levaumcasaquinho.blogspot.com/2018/06/leonardo-tonus-poesia-social-por-flavio.html>. Acessado em 05/12/2022.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Sobre a Fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FOUCAULT, Michel. “A Linguagem enlouquecida”. In: *A Grande Estrangeira*. Sobre Literatura, Trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NETO, Raimundo, “Agora vai ser assim de Leonardo Tonus e o exercício da alteridade.” In: São Paulo Review, 2019, Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/agora-vai-ser-assim-de-leonardo-tonus-e-o-exercicio-da-alteridade/>. Acessado em 05/12/2022

TONUS, Leonardo. A Poética de um expatriado. Entrevista a Mário Câmara, Jornal Rascunho, Curitiba. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-poetica-de-um-expatriado/>. Acessado em 05/12/2022.

TONUS, Leonardo, *Agora vai ser assim*. São Paulo: Editora Nos, 2018.

Recebido em 17/10/2022.

Aceito em 27/11/2022.

ACERCA DEL COLONIALISMO Y SUS EFECTOS: UNA REVISIÓN A PROPÓSITO DE LAS ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA DEL KREYÒL AYISYEN

ABOUT COLONIALISM AND ITS EFFECTS: A REVIEW ABOUT THE STRATEGIES OF RESISTANCE OF THE KREYÒL AYISYEN

SOBRE O COLONIALISMO E SEUS EFEITOS: UMA REVISÃO SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA DOS KREYÒL AYISYEN

Aylén Páez Ramos¹

Romina Grana²

Magdalena González Almada³

Resumen: A partir de la idea de que lengua e identidad forman parte de una díada indisoluble, este trabajo se propone analizar al kreyòl en dos dimensiones. En primer lugar, como lengua de resistencia en la que se materializan algunos efectos del proceso colonial en América. En el kreyòl se condensa un espíritu de encuentro y unidad como el konbit: se trata de un concepto que, aún con las dificultades que presenta para la traducción al español, encierra en su significado una forma de organización comunitaria inscrita en el establecimiento de relaciones sociales horizontales. Esta institución de la vida campesina de Haití aparece configurada como

¹Mestranda em Maestría en Enseñanza en la Lengua y la Literatura na Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4434-8984>. E-mail: jipiroja@gmail.com.

²Doutora em Letras pela Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. Professora e pesquisadora do Centro de Investigaciones "Maria Saleme de Burnichon" da Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9147-9381>. E-mail: rominagrana77@gmail.com.

³Doutora em Letras pela Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. Professora e pesquisadora do Centro de Investigaciones "Maria Saleme de Burnichon" da Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. Bolsista do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET - Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9380-040X>. E-mail: magdagonzalezalmada@hotmail.com.

un modo de organización colectiva para la resistencia colonial en algunas producciones literarias de la isla. Por ello, este artículo, en segundo lugar, analizará la novela *Gobernadores del rocío* [1944] de Jacques Roumain atendiendo a la particular representación del konbit y sus proyecciones políticas de resistencia al embate colonial.

Palabras clave: Kreyòl; lengua de resistencia; literatura colonial; Jacques Roumain.

Abstract: Based on the idea that language and identity are part of an indissoluble dyad, this paper aims to analyze Kreyòl in two dimensions. In the first place, as a language of resistance in which some effects of the colonial process in America materialize. Kreyòl condenses a spirit of encounter and unity such as the konbit: it is a concept that, despite the difficulties it presents for translation into Spanish, encloses in its meaning a form of community organization inscribed in the establishment of social relationships horizontal. This institution of peasant life in Haiti appears configured as a mode of collective organization for colonial resistance in some literary productions of the island. For this reason, this article, secondly, will analyze the novel *Governors of the Dew* [1944] by Jacques Roumain, taking into account the particular representation of the konbit and its political projections of resistance to the colonial onslaught.

Keywords: Kreyòl; resistance language; colonial literature; Jacques Roumain

Resumo: Partindo da ideia de que linguagem e identidade fazem parte de uma díade indissolúvel, este artigo tem como objetivo analisar Kreyòl em duas dimensões. Em primeiro lugar, como linguagem de resistência na qual se materializam alguns efeitos do processo colonial na América. Kreyòl condensa um espírito de encontro e unidade como o konbit: é um conceito que, apesar das dificuldades que apresenta para tradução para o espanhol, encerra em seu significado uma forma de organização comunitária inscrita no estabelecimento de relações sociais horizontais. Essa instituição da vida camponesa no Haiti aparece configurada como um modo de organização coletiva de resistência colonial em algumas produções literárias da ilha. Por isso, este artigo, em um segundo momento, analisará o romance *Governadores do Orvalho* [1944] de Jacques Roumain, levando em conta a representação particular do konbit e suas projeções políticas de resistência ao ataque colonial.

Palavras-chave: Kreyòl; linguagem de resistência; literatura colonial; Jacques Roumain

Ni Europeos, ni Africanos, ni Asiáticos, nosotros nos proclamamos Creoles. Para nosotros será ésta una actitud interior (...). Siempre hemos visto el mundo, a través de los valores occidentales (...) y nuestro fundamento se ha visto "exotizado" por la visión francesa que debimos adoptar. Terrible condición la de percibir su arquitectura interior, su mundo (...), sus propios valores con la mirada del otro (...). Nuestra primera riqueza, en tanto escritores creoles, es poseer varias lenguas: el creole, francés, inglés, portugués, español, etc. (...) El creole, primera lengua de todos los antillanos, guyaneses, y de algunas islas del Océano Índico, es el modo de comunicación

de nuestro yo profundo, de nuestro inconsciente colectivo, de nuestro genio popular, esa lengua sigue siendo nuestra créolité aluvial. Con ella soñamos (...).

(BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 2012, p. 8).

1. INTRODUCCIÓN

El “descubrimiento de América” –o la incorporación de América al sistema mundo– significó no sólo una fuente de explotación económica y de generación de riquezas para toda Europa sino el reconocimiento de la existencia de una “alteridad” difusa, extraña, desconocida: “el descubrimiento de América, o más bien de los americanos, es sin duda el más asombroso de nuestra historia. En el ‘descubrimiento’ de los demás continentes y de los demás hombres no existe ese sentimiento de extrañeza radical” (TODOROV, 1992, p. 14). En términos demográficos, y a medida que avanzaban los procesos de conquista y colonización de los territorios, no se puede omitir el efecto del fenómeno de tráfico de esclavos desde África hacia América que tuvo consecuencias políticas, sociales, culturales y lingüísticas que provocaron una reconfiguración de las matrices identitarias de toda América.

El Caribe se convirtió, así, en un territorio de disputas ante el embate de un colonialismo que amenazaba esas configuraciones. Algunos de los lugares privilegiados para observar estos trazados son la lengua y la literatura entendidas como sedes de la identidad cultural de los pueblos surgidos de ese proceso esclavista.

Desde el punto de vista lingüístico, el contacto entre lenguas propició el surgimiento de distintos criollos que hasta el día de hoy existen en el Caribe y regiones caribeñas como es el caso de Colombia y Venezuela. Muchas de estas lenguas han sido degradadas o catalogadas como “deformaciones” de las

lenguas coloniales o dialectos, negándoles, de este modo, su estatus de lengua. Tal es el caso del kreyòl haitiano o kreyòl ayisyen (MARTÍNEZ GORDO, 1996); la historia del kreyòl se encuentra atravesada por una disputa por su reconocimiento. A continuación mencionamos algunas de las acciones lingüísticas de valorización del kreyòl:

- En 1936 y 1937 se encuentran las primeras descripciones del kreyòl ayisyen realizadas por lingüistas haitianos que estudian su morfología y su sintaxis.
- La creación de instituciones que promovieron y desarrollaron la lengua materna haitiana: Comité de la Literatura y la Alfabetización (1941), Oficina Haitiana de Educación para Adultos (1943), Oficina de Educación Nacional de Desarrollo de la Comunidad (1957), Participación Junta Nacional y Educación Popular (1986).
- En la década del 80, el ministro de educación Joseph Bernard promovió un plan de formación y educación considerando la enseñanza de la lengua materna como fundamental para la educación haitiana.
- En la Constitución Nacional de 1987 se reconoce al kreyòl como lengua nacional. En el artículo 213 se establece la necesidad de crear una Academia Nacional del kreyòl .
- En 2008 se estableció un Comité para fundar la Academia Nacional del Kreyól bajo la dirección de la Universidad Estatal de Haití. (MARTÍNEZ GORDO, 1996).

Si observamos estas acciones podemos afirmar que la lucha por el reconocimiento de la lengua materna del pueblo haitiano es la lucha por el reconocimiento de la identidad haitiana. En este punto, lengua e identidad forman parte de una díada indisoluble. El kreyòl se constituye como la lengua de resistencia de los esclavos negros ya que, incluso antes de la Independencia acaecida en 1804, en 1791 Bois Caiman y los esclavos habían jurado vivir libres o morir (ALAVEZ, GUTIÉRREZ NUÑEZ, RIVARA, 2019). El kreyòl condensa, además, un espíritu de encuentro y unidad como es posible observar en el konbit: se trata de un concepto difícilmente traducible al español⁴ que encierra

⁴Desde la perspectiva de Bárbara Cassin, traducir implica pasar de un mundo a otro porque una lengua no es solo una manera de comunicarse sino es una forma de dibujar el mundo (CASSIN,2014). Asimismo, considera que cada lengua abre un espacio de imposibilidad a partir de sus intraducibles (2019).

en su significado una forma de organización comunitaria inscrita en el establecimiento de relaciones sociales horizontales. Esta institución de la vida campesina de Haití aparece configurada como un modo de organización colectiva para la resistencia colonial en algunas producciones literarias de la isla. Para el caso de este trabajo, analizaremos la novela *Gobernadores del rocío* [1944](1971) de Jacques Roumain atendiendo a la representación del konbit y sus proyecciones políticas de resistencia al embate colonial.

2. EL MITO DE LA DIGLOSI EN HAITÍ: EL MONOLINGÜISMO DEL KREYÒL

Los fenómenos que surgen del contacto lingüístico han sido ampliamente estudiados por la dialectología y la sociolingüística conflictivista, línea en la que se inscriben Joshua Fishman (1967), Charles Ferguson (1959), Ralph Fasold (1966), entre otros. De estos enfoques surgen dos conceptos teóricos, y también operativos, que conviene tener en cuenta en este trabajo: diglosia y bilingüismo son dos procesos lingüísticos que permiten reconocer cómo los hablantes se apropian de sus lenguas. En cuanto al bilingüismo, se trata de un fenómeno por medio del cual se reconoce que los hablantes tienen una competencia prácticamente idéntica en dos códigos e, incluso, los usan indistintamente en cualquier situación comunicativa. Un caso más o menos prototípico que entra en esta descripción es el de Paraguay con el español y el guaraní: entre ambas lenguas pareciera haber un uso alternativo sin que esto conlleve tensiones de ningún tipo. El caso de la diglosia es bien diferente: lo que llama la atención a los autores es la función que los hablantes asignan a las lenguas o variedades de la misma. Así, Ferguson (1959) y Fishman (1969) definen la diglosia como un uso funcional de la lengua. Este uso está relacionado con situaciones sociales en las cuales los hablantes realizan elecciones vinculadas con el prestigio y la valoración lingüística, esto es, usan la lengua/variedad A para determinados fines y la lengua/variedad B para otros

bien diferenciados de los primeros lo cual supone que “la distribución funcional de A y B quiere decir que hay situaciones en las que sólo A es apropiada y otras situaciones en las que sólo se puede usar B dándose muy pocos casos en los que puedan coincidir parcialmente” (FASOLD, 1996, p. 72).

Es de notar que algunos autores difieren sobre los casos en los que puede producirse este fenómeno; por ejemplo, para Ferguson, una situación de diglosia se produce cuando dos variedades de una misma lengua conviven mientras que, por ejemplo, para Fishman la diglosia se produce ante la convivencia entre dos lenguas distintas (FASOLD, VILLASANTE, 1996). Más allá de si se trata de lenguas o variedades de la misma, lo que estas definiciones permiten pensar es en la aparente relación de equilibrio entre las variedades de las que dispone un hablante.

Nuestro propósito es problematizar la definición teórica de Ferguson aplicada al caso haitiano. Para ello, como dijimos más arriba, tomamos elementos de la sociolingüística conflictivista desarrollada por Henri Boyer que habilitan la revisión del concepto de diglosia ya que se entiende que, por debajo de estas definiciones, subyace un conflicto diglósico el cual no solo amenaza a la lengua dominada, sino que genera un estigma sobre el hablante y “esta estigmatización se traduce también en vergüenza” (BOYER, 2009, p. 16) por hablar una lengua despreciada. Uno de los aportes principales de esta perspectiva es darle importancia al imaginario comunitario (BOYER, 2009) para poner de relieve los mitos, prejuicios y actitudes lingüísticas que conceptos como el de diglosia encierran. Al analizar el caso de Haití desde los aportes de Ferguson, se observa que el kreyòl constituye una variedad del francés, un dialecto que los hablantes utilizan según el contexto social y la situación comunicacional. Así el uso del kreyòl está reservado para el ámbito privado y el francés para la vida pública (instituciones del Estado, escuela y documentos oficiales, etc.). Definir en estos términos la relación histórico-lingüística del kreyòl y del francés, invisibiliza la importancia del kreyòl en la conformación

del Estado haitiano, al tiempo que niega el estatus de lengua al colocarlo como dialecto del francés. En este sentido, conviene recuperar la idea de que dialecto y lengua son conceptos que, a la luz de cómo han sido historizados, encierran una serie de juicios negativos que, desde el punto de vista estrictamente lingüístico no tienen ninguna validez. Esto es, no hay nada ni en la estructura, ni en las relaciones entre los signos de la lengua, ni en su morfología ni en sus significantes que permita afirmar que entre lengua y dialecto hay una relación jerárquica, o que uno es desprendimiento del otro; antes bien de lo que se trata es de términos que expresan las representaciones que los sujetos, las instituciones y las prácticas colonialistas imprimen sobre ellos; Jean-Louis Calvet en su trabajo *Lingüística y Colonialismo. Tratado de Glotofagia* (2005) lo expone claramente para la relación entre el francés y el bambara, lo cual resulta también válido para el análisis que estamos desarrollando del caso haitiano:

El francés es la lengua de un pueblo con larga tradición cultural, algo que el bambara no es. Por último, y acaso sea lo fundamental, el francés es la lengua del colonizador blanco; el bambara, la del colonizado negro. Esa negativa a afirmar la igualdad entre Blanco y Negro, entre colonizador y colonizado, con plena naturalidad se ve expresada en la descripción lingüística con la dupla lengua/dialecto. Indudablemente, sería más adecuado decir que la utilización de esa dupla entraña a la vez una aceptación y una reafirmación de esa actitud segregacionista. (p. 67).

3. DE LOS PIDGIN Y LOS CRIOLLOS HACIA EL KREYÒL AYISYEN

La política esclavista generó dificultades lingüísticas en relación a la comunicación. En primer lugar, porque los dueños de las plantaciones colocaban estratégicamente esclavos de distintas partes de África para así evitar una posible organización y resistencia entre esclavos (FLEISCHMANN, 1993) y, en segundo lugar, porque debía existir una comunicación entre amos y esclavos tanto para impartir órdenes como para comercializar con proveedores africanos. Esta situación llevó a la creación de una nueva lengua o pidgin. El

pidgin⁵ se compone por un vocabulario imprescindible para tratar temas urgentes, pero no contaba ni con una gramática mínima ni con una fonética simplificada (BERNÁNDEZ, 2004). Enrique Bernández plantea que una diversidad de pidgin surgió en las costas africanas, escenario de la trata de esclavos. Allí el pidgin era el medio que se empleaba para solucionar las necesidades comunicacionales inmediatas producto de las relaciones comerciales. Posteriormente, el pidgin fue utilizado durante el viaje en los barcos llenos de esclavos que salían de África con rumbo hacia América. Al llegar, estos esclavos eran “almacenados” y luego vendidos a diferentes plantaciones donde se encontraban con otros esclavos provenientes de distintas tribus africanas por lo que el uso del pidgin se mantenía. Los niños que nacían en las plantaciones, crecían en una comunidad que no poseía una lengua materna propia: las lenguas africanas eran utilizadas a escondidas, y la lengua del colonizador era desconocida, por lo que solamente aprendían el pidgin (BERNÁNDEZ, 2004). Este pidgin era cada vez más enriquecido en su vocabulario, puesto que incorporaba elementos africanos y de la lengua colonial estableciéndose así una lengua criolla y la lengua materna de las próximas generaciones de haitianos (PALACIOS, 2017).

Las lenguas criollas surgen de una situación de contacto entre lenguas. En el caso del Caribe, la mayoría de ellas son producto del encuentro interlingüístico entre lenguas europeas y lenguas africanas durante los siglos XVI y XX (PATINO ROSSELLI, 2002). Existen distintas hipótesis sobre la formación de los criollos; para Patino Roselli (2002) el elemento a tener en cuenta entre el paso de pidgin a lengua criolla es la nativización. La nativización

⁵ Dice Enrique Bernández que los pidgin son “media lengua”. Se recurre a este esqueleto lingüístico de escaso vocabulario cuando se necesita negociar entre hablantes de distintas lenguas (2004, p. 142). En nuestro estudio, cuando nos referimos al pidgin en singular aludimos a la lengua nueva empleada entre amos y esclavos para su comprensión; cuando lo hacemos en plural es para evidenciar la existencia de una variedad de pidgin utilizados en la zona del Caribe y de América Latina.

implica que las condiciones sociales no permiten al grupo de subordinados aprender la lengua de prestigio o lengua colonial. Esto genera que el pidgin extienda su uso a situaciones más complejas, adoptando nuevos léxicos y estructuras gramaticales (BERNÁNDEZ, 2004) y convirtiéndose –de este modo– en la lengua materna de una generación de esclavos.

Entre 1680 y 1740 llegaron esclavos negros de las zonas lingüísticas africanas relacionadas a la familia del grupo Níger-Congo (Ghana, Togo, Benín, parte sudoeste de Nigeria) especialmente de la familia de las lenguas kwa, con una gran importancia de la presencia del fon. Hasta 1967, Haití pertenecía al dominio español cuando los territorios fueron cedidos a Francia producto de una serie de tensiones sociales y económicas con España. Jean Casimir (ALAVEZ, GUTIÉRREZ NÚÑEZ, RIVARA, 2019) afirma que, para ese entonces, existía un proto criollo con base en el español. La llegada de Francia –que también poseía un creol nacido en las pequeñas Antillas– provocó que se cambie el léxico del español por el léxico francés. Este cambio en la estructura léxica del criollo fue consecuencia de las políticas lingüísticas de Francia para fomentar el uso de la lengua incentivando la migración de ciudadanas francesas con el propósito de desplazar la impronta española (LEÓN, 2011). Según la hipótesis de Lefebvre (2006) y De Granda (1978), los criollos surgieron a partir del proceso de relexificación según el cual adoptaron el vocabulario de la lengua de superestrato manteniendo la gramática de la lengua o lenguas del sustrato, en este caso, las africanas (LEÓN, 2011). De esta forma, el kreyòl ayisyen se formó a partir de la relexificación francesa de la lengua africana fon.

4. EL KREYÒL Y LAS POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS COLONIALES

Desde el punto de vista histórico, Haití se caracteriza por haber protagonizado la primera revolución de esclavos triunfantes y por haber establecido la primera República negra del mundo. El surgimiento de esta

nación crea una nueva realidad para el pueblo negro haitiano y el kreyòl acompaña este proceso: “El mundo no es como es, sino como lo hacemos nosotros a través del lenguaje” (ROMAINE, 1996, p. 46). En cuanto al proceso histórico que tuvo que atravesar el kreyòl, los registros de la discriminación hacia esta lengua datan desde la época colonial, tiempo en que fue catalogada como “jerga de negros”, “jerigonza”, generando un fuerte sentimiento de culpa lingüística en la psiquis antillana (MARTÍNEZ GORDO, 1996).

En lo que refiere a las políticas lingüísticas propiamente dichas, se observan acciones planificadas y articuladas desde el Estado hacia ciertas comunidades lingüísticas. Para el caso haitiano, la imposición del francés mediante políticas concretas sostuvo el intento de invisibilizar la experiencia social construida en la lengua materna. Esta experiencia social, al ser impuesta desde el Estado, produce una contradicción sistemática entre la producción y la apropiación de esta experiencia, lo cual genera un conflicto lingüístico constante o la culpa lingüística que mencionamos anteriormente. Este proceso complejo y contradictorio genera en la identidad lo que Roberto Stavenhagen define como “identidad dividida” que implica la apropiación de criterios dominantes que lleva a “reprimir, despreciar, menospreciar sus propios orígenes culturales” (STAVENHAGEN, 2005, p. 3).

A pesar de estas políticas coloniales, Haití se ha caracterizado por la lucha interna para la valorización de su lengua. Lucha atravesada por enfrentamientos hostiles para dar pasos en favor de políticas lingüísticas en defensa de la lengua materna (MARTÍNEZ GORDO, 1996), que tuvo como resultado la incorporación del kreyòl como lengua cooficial en la Constitución de 1987. El hecho de que el kreyòl no haya sido la lengua oficial durante más de dos siglos es muestra suficiente de las complejas relaciones coloniales que aún permanecen en algunas instituciones y sectores de Haití, que todavía identifican al francés como la lengua que representa cierto estatus cultural y social. Esta lucha por las representaciones lingüísticas es un elemento más de

lo que Pierre Bourdieu llama “lucha de clases” que forma parte de la disputa por la imposición de una visión legítima del mundo social: “(...) luchas por el monopolio respecto al poder de hacer ver y hacer creer, hacer conocer y hacer reconocer, imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social (...)”(2008, p. 88) en contra de una lengua que representa toda una cultura e identidad para el pueblo negro haitiano. El fracaso colonial en el intento de marginación del kreyòl se debe a la imposibilidad de Francia por imponer de manera total una visión única de identidad, cultura e incluso memoria. A pesar de que fue imposible imponer el francés, las consecuencias de las políticas lingüísticas impactaron, como planteamos con anterioridad, en la psiquis haitiana y en sus construcciones de identidad condensadas en la pregunta que Jacques Derrida se formula “¿en qué lengua escribir memorias, cuando no hubo lengua materna autorizada?” (2012, p.48). Para Derrida (2012), la lengua materna no se pierde, no desaparece de un día para otro, sino que es arrebatada por los efectos de las políticas lingüísticas del otro, en este caso, de Francia. Decir que el pueblo haitiano habla francés y kreyòl porque su Constitución así lo establece es un intento de omitir, de intentar apaciguar o hacer callar no solo la memoria haitiana, sino de las Antillas y de América. Es la lengua en la que los haitianos sueñan y los dioses se convocan.

5. LITERATURA Y RESISTENCIA: EL KONBIT

En las condiciones que ya hemos establecido respecto de la compleja dinámica del colonialismo en Haití, resulta relevante considerar que las consecuencias lingüísticas de ese proceso de colonialidad revistieron importantes estrategias de resistencia en el hecho de poder crear una lengua en la que el pueblo haitiano pudiera decirse y comprenderse. En el plano de lo que consideramos como escrituras de la resistencia podemos ubicar a la creación literaria dado que

narra es nombrar, y la nominación en la literatura vuelve a forjar la realidad de lo dicho, a darle poder a partir de la imposibilidad incluso de no decir o de decir de otra manera, y a otorgar un poder a los nombres que supera la simple correspondencia homológica entre las palabras y las cosas. (BENTHOUAMI-MOLINO, 2016, p. 70-71).

Esta es la aproximación que nos permite advertir una espesura en la escritura literaria de Haití dada su situacionalidad colonial y las reivindicaciones que algunos textos literarios buscan exponer. No se trata simplemente de mostrar las situaciones de injusticia sino de advertir una posibilidad, enunciativa al menos, para confrontar o disputar un estado de situación colonial.

Por tanto, así como la lengua materna del pueblo haitiano encontró sus dificultades en el camino hacia su reconocimiento y establecimiento como lengua oficial, el proceso de creación literaria también estuvo condicionado por las tensiones coloniales y la forma en que la intelectualidad negra se posicionó frente a esta. Después de la revolución de 1804 se desarrollaron producciones por parte de una generación de intelectuales de una élite afrancesada muy alejada de la nueva realidad de Haití porque querían demostrar que los negros podían crear la misma literatura que el blanco (FLEISCHMANN, 1983). Esta situación de la literatura se debe inscribir dentro de un proceso signado por las lógicas de dominación colonial. Alejandro de Oto, a partir de su reflexión dedicada a la obra de Franz Fanon, aporta una clave de interpretación sobre los temas que referimos en este trabajo al afirmar que “cuerpos y corporalidades [se ubican] en el espacio social estriado por las prácticas coloniales” (2018, p. 76), es decir, que no hay posibilidad de reflexión sobre la lengua y la literatura de Haití sin atender a su situacionalidad colonial. La literatura posterior a la revolución de 1804, que evocaba a las musas griegas o a los pasajes bucólicos, se convirtió en una expresión de la configuración lingüística y discursiva de esas representaciones coloniales (DE OTO, 2018).

La invasión estadounidense significó un quiebre para la intelectualidad haitiana; de esta crisis compleja surge el indigenismo, movimiento que intentaba buscar las bases de la identidad haitiana. A partir de 1915, diversos autores comenzaron a reivindicar la tierra, los paisajes y las tradiciones de Haití y dieron comienzo al desarrollo de expresiones literarias que intentaban recuperar el pasado común con África. En esta literatura se expresan los sentimientos de un sector intelectual “desheredado” (FLEISCHMANN, 1983) que mira con recelo a los sectores que se aliaron a las tropas y al colonialismo estadounidense. Intelectuales como Jean Price-Mars desarrollan el movimiento llamado “indigenismo” que apuesta a mirar el patrimonio ancestral africano y a la tierra y tradiciones haitianas como una forma de encontrar una identidad nacional para el pueblo haitiano. Esta nueva mirada influyó en una nueva generación de escritores que se agruparon bajo el nombre de “Les griots”. Estos se alejaron de la concepción indigenista para desarrollar una posibilidad estética y política más crítica frente a la situación de Haití alejada ya de las visiones románticas tanto sobre el pasado africano como sobre la vida campesina haitiana. Con Jacques Roumain –miembro de “Les Griots”– aparecen las influencias del socialismo en la literatura y en la vida política de Haití. Ya el problema de la explotación del hombre no era privativo de Haití sino de la clase trabajadora a nivel mundial (FLEISCHMANN, 1983).

La invasión estadounidense significó, a la vez, un cambio en el paisaje social de Haití. Se construyó un nuevo discurso colonial sobre la necesidad de “salvar” a la nación y la intervención estadounidense se planteaba discursivamente como una oportunidad para salvar los intereses nacionales:

Se plasmaba la imagen de un Haití cercano y lejano a la vez, aislado del comercio mundial y proclive a la extinción de los pocos remanentes que la civilización francesa pudo dejar allí, es decir, un Haití colapsado al que le urgía civilizarse para no desaparecer. (FONSECA SANTOS, 2010, p. 3).

El impacto de la invasión norteamericana no se observó solo en la dimensión económica sino también en la dimensión cultural atentando contra la identidad haitiana. Discursos sobre un Haití violento se replicaban en los medios desde Estados Unidos instalando así una imagen salvaje de la isla.

Gobernadores del rocío (1971) es una respuesta desde la literatura a la situación de la ocupación. Jacques Roumain, nacido en Puerto Príncipe en 1907, creció en una familia acomodada de Haití. Tuvo educación por fuera de la isla en diferentes partes de Europa como Francia, Alemania y España. Se enfrentó activamente a la ocupación estadounidense y en 1937 fundó el Partido Comunista de Haití. Roumain instala las ideas socialistas en la literatura como una forma de mostrar que la única salida para el pueblo negro es que supere sus diferencias y vuelvan a las tradiciones del konbit ya que “en ese tiempo, vivíamos todos en armonía, unidos como los dedos de la mano y el cumbite reunía al vecindario para la cosecha o para desbrozar la tierra” (ROUMAIN, 1971, p. 123). Como ya anticipamos, konbit es una palabra de origen kreyòl cuyo significado no encuentra una traducción directa al español: las traducciones de la obra *Gobernadores del rocío* se refieren a ella como “cumbite”, pero konbit posee un significado más profundo que excede la mera “organización solidaria de trabajo” o “trabajo solidario” en relación a la tierra que habitualmente se le atribuye. Konbit es unidad, comunión y encuentro:

¿Lo que somos?, si eso es una pregunta, te voy a contestar: bueno, somos este país y él no es nada sin nosotros, nada de nada. ¿Quién siembra, quién riega, quién cosecha el café, el algodón, el arroz, la caña, el cacao, el maíz, los plátanos, los víveres y todos los frutos si no lo hacemos nosotros?, ¿quién los hará crecer? y con eso, somos pobres, es verdad; somos desgraciados, es verdad, somos miserables, es verdad. Pero ¿sabes por qué, hermano? a causa de nuestra ignorancia: no sabemos todavía que somos una fuerza, una sola fuerza: todos los campesinos, todos los negros de la llanura y de los cerros reunidos. Un día, cuando hayamos comprendido esta verdad, nos levantaremos de un extremo al otro del país y reuniremos la asamblea general de los gobernadores del rocío, el gran cumbite de los trabajadores de la tierra para deshierbar la miseria y sembrar la vida nueva. (p. 168).

La novela narra el retorno de Manuel a las tierras de Fonds-Rouge luego de pasar una estancia en Cuba. El espacio configurado en el texto da cuenta del despojo y del desamparo que contiene a la población, al describir un paisaje árido y seco producto de la sequía, la quema y la tala de bosques. Será este personaje quien intente unir a la comunidad, dividida y frustrada por las situaciones de escasez que atraviesa; Manuel cobrará relevancia a medida que la trama narrativa avanza debido a su intención de recuperar el agua y la unión de la población. Ahora bien, esa recuperación del sentido de comunidad del pueblo se vincula estrechamente con la idea del konbit y de este como estrategia de resistencia

Vengo a proponerles la paz y la reconciliación. ¿Qué ventaja tenemos siendo enemigos? Si necesitan una respuesta, miren a sus hijos, miren sus plantas: la muerte está sobre ellos, la miseria y la desolación destrozan Fonds-Rouge. Entonces dejen que hable la razón. La sangre corrió entre nosotros, yo sé, pero el agua lavará la sangre y la cosecha nueva crecerá sobre el pasado y madurará sobre el olvido. No hay sino un medio de salvarnos, uno solo, no dos: volver a formar la buena familia campesina, rehacer la asamblea de los trabajadores de la tierra entre hermanos y hermanos, compartir nuestra pena y nuestro trabajo entre camaradas y camaradas (...) (p. 210).

Esta cita resulta esclarecedora de los fines que persigue el personaje. Se trata de la recuperación de la unión del pueblo como oportunidad para generar un cambio profundo con proyecciones hacia lo social y lo político. En este cambio social, desde la perspectiva de la novela, confluyen dos vías: la tradicional haitiana con el konbit y la perspectiva socialista en la que el autor se inscribe.

Con *Gobernadores del rocío* es posible afirmar que se funda una expresión literaria que podemos considerar rebelde puesto que retoma uno de los aspectos más importantes de la identidad haitiana: el encuentro con el otro, el trabajo solidario, la resistencia colectiva. De hecho, en el complejo entramado que supone la existencia en el marco del colonialismo y sus efectos, la apuesta

por lo comunitario se inscribe no sólo como reconocimiento de las formas tradicionales sino, también, como potencia frente a los embates de los grupos dominantes.

6. PALABRAS FINALES

De acuerdo a lo desarrollado en el trabajo, quisimos poner de relevancia al kreyòl como lengua que ha acompañado los procesos de rebelión y emancipación del pueblo haitiano al condensar en el concepto de konbit la experiencia de resistencia ante lo colonial. Al mismo tiempo, ese sentido de comunidad y rebelión ante las desigualdades propiciadas por el sistema colonial en Haití quedan plasmadas en la novela *Gobernadores del rocío* de Jacques Roumain quien logra retratar el espíritu del konbit en su novela. La lengua kreyòl consigue hacer comunión con la literatura estableciendo nuevas formas de resistencia al dominio colonial. El kreyòl es la identidad, el fondo expresivo, la tradición histórica, el vínculo con el África. Es la lengua de lucha y resistencia de todo un pueblo. El kreyòl se constituye, entonces, como expresión de soberanía, independencia y libertad.

REFERENCIAS

- ALAVEZ, Claudia, GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Miguel, RIVARA, Lautaro. El rol anticolonial de las lenguas creoles en Haití y el gran Caribe: una entrevista con Jean Casimir. *El toldo de Astier*, n. 18, p. 52-64. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación 2019. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80371> Acceso: 15 de agosto de 2022.
- BENTOUHAMI-MOLINO, Hourya. *Raza, cultura e identidades*. Un enfoque feminista y poscolonial. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

BERNABÉ, Jean., CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël. *Elogio de la creolidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

BERNÁRDEZ, Enrique. *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 2008.

BOYER, Henri. Contactos y conflictos de lenguas: aproximación sociolingüística a las configuraciones de tipo diglósico con atención particular a los casos de Cataluña, de Galicia y del Paraguay. *Signos lingüísticos*, vol. 5, n. 10, p. 9-32. Iztapalapa: Departamento de Filosofía 2009 Disponible en: <https://signoslinguisticos.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/130/127>
Acceso: 10 de junio de 2022.

CALVET, Jean-Louis. *Lingüística y colonialismo*. Breve tratado de glotofagia. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CASSIN, Barbara. *Elogio de la traducción*. Complicar el universal. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2019.

CASSIN, Barbara. *Más de una lengua*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

DE GRANDA, Germán. *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*. Madrid: Gredos, 1978.

DE OTO, Alejandro. A propósito de Frantz Fanon. Cuerpos coloniales y representación. *Pléyade: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.21, p. 73-91. Santiago: International Institute for Philosophy and Social Studies 2018. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-36962018000100073&script=sci_arttext Acceso: 25 de julio de 2022.

DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantiales, 2012.

FASOLD, Ralph. *La sociolingüística de la sociedad: introducción a la sociolingüística*. Madrid: Visor libros, 1996.

FLEISCHMANN, Ulrich. Esclavos africanos y esclavos criollos: la lingüística como historia social. *Alternative Cultures in the Caribbean: First International Conference of the Society of Caribbean Research*, Berlin 1988, p. 41-54. 1993. Disponible en: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002163/BIA_046_041_054.pdf;jsessionid=8F3D9595EF1878C6F3FEA10527E5458F

Acceso: 03 de agosto de 2022.

FLEISCHMANN, Ulrich. Para una aproximación sociológica a la literatura haitiana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, n. 17, p. 65-87. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" 1983. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4530087> Acceso: 10 de septiembre de 2022.

FONSECA SANTOS, Melody. Construcción del otro haitiano: apuntes sobre la ocupación estadounidense de Haití 1915-1934. *V Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*, p. 1-20. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Ciencia Política 2010. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-036/361.pdf> Acceso: 03 de septiembre de 2022.

GARCÍA LEÓN, David Leonardo. Las lenguas criollas del Caribe: orígenes y situación sociolingüística, una aproximación. *Forma y función*, vol. 24, n. 2, p. 41-67. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2011 Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/219/21925446003.pdf> Acceso: 30 de agosto de 2022.

GARCÍA LEÓN, Javier. Una visión global de las lenguas criollas: perspectivas y retos de la criollística. *Folios*, n. 39, p. 51-64. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional 2014. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3459/345932042004.pdf> Acceso: 10 de septiembre de 2022.

LATINO DE GENOUD, Rosa. Algunas reflexiones sobre el vudú y la cultura haitiana. Cuyo: Anuario de Filosofía Argentina y Latinoamericana, n. 18-19, p. 97-121. Mendoza: Red Universidad Nacional de Cuyo 2001-2002 Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/239/latinocuyo18-19.pdf

Acceso: 30 de agosto de 2022.

LEFEVRE, Claire. *Creole genesis and the acquisition of grammar: the case of Haitian creole*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MARTÍNEZ GORDO, Isabel. Políticas lingüísticas en el Caribe insular no hispánico. *Interculturizaciones*. Transiciones, mediaciones y conflictos en lenguas, comunidades y educación escolar. p. 55-72. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2017.

Disponible en: http://ilg.usc.es/sites/default/files/simposios_docs/interculturizaciones_manuscrito_final_octubre_24_reducido.pdf#page=55 Acceso: 10 de septiembre de 2022.

MARTÍNEZ GORDO, Isabel. La oralidad: bastión de la identidad cultural haitiana. Anuario: Oralidad. Lenguas, identidad y memoria de América, n. 8, p. 62-65. 1996. Disponible en: http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_08_62-65-la-oralidad-bastion.pdf Acceso: 30 de agosto de 2022.

PALACIOS ETXEZARRETA, Maddi. Lenguas románicas en contacto. El sistema pronominal del criollo haitiano en el marco lingüístico caribeño. 2017 Disponible en: https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21357/TFG_PalaciosEchezarreta%2cM.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acceso: 03 de agosto de 2022.

PATINO ROSSELLI, Carlos. Historia y sociedad en la génesis de las lenguas criollas. Revista de estudios sociales, n.13, p. 109-114. 2002. Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/26975> Acceso: 10 de agosto de 2022.

RAMÍREZ, Clintos y NORIEGA, Iveth. Negritud, cumbite y socialismo en *Gobernadores del rocío* de Jacques Roumain. Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, n. 25, p. 75-92. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena 2017 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6153798> Acceso: 15 de agosto de 2022.

ROMAINE, Suzanne. *El lenguaje en la sociedad: una introducción a la sociolingüística*. Madrid: Ariel, 1996.

ROUMAIN, Jacques. *Gobernadores del rocío*. La Habana: Casa de las Américas, 1971.

STAVENHAGEN, Roberto. México: minorías étnicas y política cultural. Archivo Chile, 2005.

TODOROV, Tzevan. *La conquista de América, el problema del otro*. México: Siglo XXI, 1982.

Recebido em 17/10/2022.

Aceito em 22/11/2022.

EXCLUSÃO E RITOS DE AFETO EM *SE A RUA BEALE FALASSE*, DE JAMES BALDWIN

EXCLUSION AND RITES OF AFFECTION IN *SE A RUA BEALE FALASSE*, BY
JAMES BALDWIN

Jose Ailson Lemos de Souza¹

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise do romance *Se a rua Beale falasse* (2019), de James Baldwin, centrada nas cenas de exclusão e nos ritos de afeto representados no texto. Os personagens experimentam formas diversas de exclusão com base principalmente no racismo estrutural da sociedade norte-americana. A prisão injusta de um dos personagens desperta o reconhecimento de si da narradora e adensa as diferenças entre duas famílias pobres do Harlem, na década de 1970. Apesar da violência e do encarceramento da população negra, visto como sentença de morte, o romance é preenchido por momentos de ritualização da ternura, a celebrar a comunhão e a vida. Interpretamos esse recurso com base na visão de Baldwin (2020) sobre a representação da experiência afro-americana na ficção. Antes da análise, discutiremos brevemente sobre a literatura afro-americana a partir da discussão presente em Gates (2001, 2003) e Morrison (2020).

Palavras-chave: Exclusão social; James Baldwin; Literatura afro-americana; Representação.

Abstract: This article offers an analysis on the novel *If Beale Street Could Talk* (2019), by James Baldwin, centered on the scenes of exclusion and on the rites of affection. The characters suffer various kinds of exclusion related mainly to American structural racism. The unfair accusation and imprisonment of one of the characters prompt the narrator self-recognition as subject of social exclusion as well as increases the conflicts between two poor families from Harlem, in the 1970s. Despite the violence and the incarceration of blacks, seen in the novel as a sort of death sentence, the narrative is full of rites of affection, in which fellowship and life are celebrated. We interpret those rites by means of Baldwin's view on the representation of black experience in some of his essays. Before that, we briefly discuss Afro-American literature based on Gates (2001, 2003) and Morrison (2020).

Keywords: Afro-American literature; James Baldwin; Representation; Social exclusion.

¹ Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. Professor Assistente da Universidade Estadual do Maranhão – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8923-9258>. E-mail: ailsonlsj@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

A escrita e publicação de *Se a rua Beale falasse*, em 1974, quinto e penúltimo romance de James Baldwin (1924-1987) ocorre nos anos seguintes aos assassinatos de Medgar Evers, Malcolm X, e Martin Luther King Jr., figuras centrais no ativismo pelos direitos civis nos Estados Unidos da década de 1960. O contexto em que o romance é ambientado é de frustração e desesperança sobre os rumos do país como sociedade igualitária viável.

O romance de Baldwin centra-se na relação de um casal de jovens negros do Harlem, oriundos de famílias que divergem principalmente por questões religiosas. O conflito entre as famílias é colocado à prova quando Alonzo Hunt (Fonny) é perseguido por um policial racista (Bell) e injustamente acusado pelo estupro de uma mulher porto-riquenha. Na prisão, Fonny recebe a notícia de que sua namorada, Clementine Rivers (Tish), está grávida. Além das divergências, a dificuldade financeira é outro elemento que dificulta o poder de ação das famílias frente ao processo contra Fonny.

Narrado de forma não linear, o romance remonta às memórias de Tish. Márcio Macedo (2019, p. 199) destaca a presença do blues na obra, a partir de canções citadas no livro e do tom melancólico que predomina na narrativa. Além de inserir o universo cultural negro no texto, a presença do gênero musical funciona para acionar a “esperança tragicômica”, termo pensado por Cornel West (2004) como dispositivo de preservação da esperança em contextos de ódio e hipocrisia, tal como manifesto pelo jazz e o blues. Além desse recurso, o romance elabora quadros de esperança a partir de ritos de afeto. Trata-se de momentos de celebração e comunhão, que ilustram na ficção os termos com que Baldwin imaginava uma representação da experiência afro-americana capaz de desconstruir a visão estereotipada e preconceituosa com que essas vivências são vistas pela cultura hegemônica do país.

O presente trabalho tem o objetivo de analisar a representação dos excluídos e dos ritos de afeto em *Se a rua Beale falasse* (2019), à luz das ideias do escritor sobre a representação de vivências negras na ficção, expressas em sua obra ensaística. Iniciamos com uma discussão sobre a literatura afro-americana e sobre os termos com que Baldwin posiciona-se acerca da representação da experiência afro-americana na literatura. Em seguida, apresentamos uma análise do romance que destaca a representação dos excluídos, o reconhecimento da exclusão a partir de uma acusação injusta, e as estratégias de sobrevivência dos personagens a partir de quadros de afeto que permeiam o enredo.

2. LITERATURA E RACISMO: A TRADIÇÃO PRODUZIDA PELA RESISTÊNCIA NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

As formas diversas de exclusão no âmbito da literatura têm, no caso norte-americano, um exemplo oportuno de tradição produzida em resposta e em resistência a aparatos de exploração. No caso, trata-se da tradição literária afro-americana, que inicia e desenvolve-se em reação a uma das falácias mais pervasivas criadas pelo racismo: a incapacidade intelectual de indivíduos negros.

Cena emblemática dessa falácia ocorreu na ocasião em que Phillis Wheatley (1754-1784), a primeira mulher afro-americana a ter um livro publicado – *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1770) – precisou provar a um júri, formado por pensadores e políticos de Boston em 1772, que era a autora dos poemas. Na falta de arquivos que detalhem o julgamento, Henry Louis Gates Jr. (2003), em artigo da revista *The New Yorker*, imagina a reunião do corpo formado por dezoito homens brancos (a maioria era de proprietários de pessoas escravizadas) com a poeta negra, ainda adolescente: “teriam avaliado a capacidade de Wheatley escandir versos? Interrogado o seu conhecimento de latim? Teriam feito com que recitasse salmos? Nunca

saberemos.”² (GATES, 2003, p. 83, tradução nossa). Caso excepcional do período da escravidão nos Estados Unidos, a jovem poeta, que fora alfabetizada e encorajada a produzir versos pelo casal de proprietários, obteve o parecer de que era qualificada para a escrita. Para Gates (2003), o interrogatório de Wheatley é a cena primordial da literatura afro-americana: o poeta/escritor encontra-se no centro de uma ação judicial que pressupõe sua incapacidade para a criação literária, a qual, por extensão, deriva do questionamento de sua humanidade.

Em outro texto, Gates elabora sobre o início dessa tradição literária e sua relação problemática com a crítica: a partir da alegação de uma ausência, uma literatura torna-se presença em diálogo constante com uma crítica excessivamente exigente (GATES, 2001). O autor completa:

A literatura negra e sua crítica têm sido empregadas para fins que não são primordialmente estéticos; ao invés disso, formam parte de um discurso mais amplo sobre a natureza do negro, e seu papel na ordem das coisas. A relação entre teoria, tradição e integridade na cultura negra não se dá, e talvez nunca se dará, de maneira direta³ (GATES, 2001, p. 2428, tradução nossa).

Aqui, o ponto da discussão de Gates (2001) é o descompasso de teorias que pautam o estudo e o conhecimento sobre literatura e cultura a partir de paradigmas “universais” (ou seja, de matriz cultural branca) servirem de instrumental para a crítica de uma literatura racialmente marcada, como a afro-americana. O ensaio de Gates, “Talking Black: Critical Signs of the Times” [Falando Negro: Sinais dos Tempos para a Crítica], data de 1988, e discute a urgência de uma crítica à altura dos feitos artísticos de expressão afro-americana. Ele sugere “traduzir” e “recriar” o repertório teórico hegemônico de

² Was Wheatley given scansion test? Quizzed on the Latin subjunctive? Asked to recite the Psalms? We’ll never know. (GATES JR, 2003, p. 83).

³ Black literature and its criticism have been put to use that were not primarily aesthetic; rather, they have formed part of a larger discourse on the nature of the black, and of his or her role in the order of things. The relation among theory, tradition, and integrity within black culture has not been, and perhaps cannot be a straightforward matter. (GATES, 2001, p. 2428).

modo a instaurar uma crítica afro-americana com linguagem própria e reconhecível por todos (GATES, 2001, p. 2429).

A dificuldade de escrever sobre vivências negras nos Estados Unidos é alvo de um ensaio de Toni Morrison, “Coisas indizíveis não ditas: A presença afro-americana na literatura americana” (2020). No texto, Morrison pondera o sobre o cânone literário americano e o fato de este ter sido construído de forma que a presença afro-americana fosse estrategicamente omitida da leitura e do estudo dos clássicos do país. Para não falar da resistência em se abordar seriamente textos da literatura afro-americana, textos escritos por autores negros sobre existências negras. O resultado dessa resistência é um cânone que recusa a negritude. A autora afirma o seguinte:

Avaliando o escopo da literatura americana, não posso deixar de pensar que a questão nunca deveria ter sido “Por que eu, uma afro-americana, estou ausente dela?”. Essa nem chega a ser uma questão lá muito interessante. A questão espetacularmente interessante é: “Que acrobacias intelectuais precisaram ser realizadas pelo autor ou pelo crítico para me apagar de uma sociedade que fervilhava com a minha presença, e que efeito essa performance teve sobre a obra? Quais são as estratégias usadas para esquivar-se ao conhecimento? Para estabelecer o esquecimento?” (MORRISON, 2020, p. 229).

O ponto de Morrison é de que quando autores negros decidem concentrar esforços para tratar de vidas negras na literatura, esbarram numa crítica e numa academia que dizem que: 1) Isso não é arte; 2) É uma expressão artística, mas inferior; 3) É arte e é superior, caso se identifique nela critérios universais da arte ocidental; 4) Não é bem arte, apenas um material em estado bruto que ainda precisa ser lapidado.

A criação de uma linguagem própria para articular a complexidade da organização social nos Estados Unidos destaca-se no tributo de Toni Morrison a James Baldwin, por ocasião da morte do escritor, em 1987. Em “Eulógia para James Baldwin”, Morrison (2020) destaca o trabalho do escritor com o inglês norte-americano, cujo tratamento significou um remodelamento que favoreceu

uma escrita despida de hipocrisia, de “confortos falsos”, mais direta e clara, e com isso descolonizou a língua para que outros escritores negros, como Morrison, também adentrassem e ocupassem esse domínio. Márcio Macedo (2019, p. 199) destaca que uso de uma linguagem própria na obra de Baldwin “aparece na incorporação de um universo cultural, espacial e político negro”.

O reconhecimento de Baldwin como precursor de uma grande escritora – Morrison logo seria laureada com o prêmio Nobel – aqui apenas o situa como o homem de letras que foi, com seis romances publicados e um farto volume de ensaios, obra que nas contas de Morrison resulta em torno de 6895 páginas (MORRISON, 2020, p. 298). Enquanto força criativa e intelectual, Baldwin não representa o homem sem letras como “sujeito do processo simbólico”, uma das formas que Alfredo Bosi (2002, p. 259) propõe pensarmos a relação entre escrita e excluídos. Outra forma de acesso a esse vínculo, de acordo com o crítico, pauta-se por observar o excluído como objeto da escrita (figurando como tema, personagem ou situação narrativa). Bosi (2002) discorre brevemente sobre a multiplicidade de perspectivas e tratamentos do excluído pela literatura no Brasil, de modo que diversidade e complexidade devem se sobrepor às reduções com que o “homem simples” tende a ser concebido por discursos ideologizantes.

Embora Baldwin e grande parte dos seus romances sejam representativos da perspectiva divisada por Bosi (2002) que considera os excluídos como objeto da escrita, o romancista nasceu e cresceu nas margens da sociedade americana, precisamente no Harlem, bairro denominado por Bill V. Mullen em *James Baldwin: Living in Fire* (2019), como a “turbulenta Mecca negra” de Nova York. A precariedade material em que vivia a família de Baldwin foi descrita por uma de suas professoras como a pior pobreza que testemunhara (MULLEN, 2019). Esse registro, presente na biografia de Baldwin, bem sintetiza o recorte que delineamos neste trabalho: literatura e exclusão.

A afinidade de Baldwin com a escrita foi identificada precocemente por professores, ao ponto de se interessarem em conhecer a realidade do então aluno. O choque causado pela precariedade em que vivia fez com que Baldwin cedo recebesse apoio e estímulo de professores. Professores e literatura (interpretados pelo próprio Baldwin como marcadores de branquitude⁴) integram uma produção de si capaz de perceber idiossincrasias difíceis de identificar (e aceitar) tanto por opressores quanto por oprimidos. Toni Morrison relembra o olhar privilegiado de Baldwin, que, por vezes, desagradava antagonistas e aliados, com as palavras do próprio autor:

Ninguém decide se opor à sociedade levemente. É preferível sentir-se em casa entre seus compatriotas a ser escarnecido e detestado por eles. E há um certo nível no qual a zombaria das pessoas, mesmo seu ódio, de tão cego, comove: é terrível observar as pessoas se agarrarem a seus cativeiros, insistindo na própria destruição⁵ (MORRISON, 2020, p. 300).

Exemplo dessa percepção arguta pode ser vista quando Baldwin problematiza a representação de vidas negras na literatura no complexo contexto racial dos Estados Unidos. Em “O romance de protesto de todos” e “Muitos milhares de mortos”, ensaios reunidos em *Notas de um filho nativo* (2020), Baldwin critica *Native Son* (1940), romance de Richard Wright, seu antigo mentor e com quem, a partir dessa publicação, instaura uma espécie de embate sobre como representar a experiência afro-americana na ficção.

O romance de Wright tornou-se um *best-seller* inesperado, talvez pela novidade em levantar a questão de que o conflito racial nos Estados Unidos, que

⁴ Em entrevista, Baldwin reflete sobre a negritude americana enquanto dilema por ser uma produção composta por negritude (*a little bit colored*) e branquitude (*a little bit white*). No caso, a porção de branquitude não tem relação com características físicas, mas culturais. O apreço do romancista pela obra de Shakespeare, e o que ela representa como pertencimento cultural para os Estados Unidos exemplifica o ponto de vista de Baldwin para pensar as identidades negras americanas. Trechos de entrevistas com essa discussão disponível aqui: <https://www.npr.org/transcripts/129281259> Acesso: 31/08/2022.

⁵ O trecho citado por Toni Morrison (2020) está presente no ensaio “To be Baptized”, de James Baldwin, presente no volume *No Name in the Street* (2007), publicado pela primeira vez em 1972.

de modo geral massacra a população negra, também pode ter consequências trágicas para os brancos. Arnold Rampersad (2009) cita obras anteriores, em que a estrutura racista americana tem desdobramentos violentos com personagens negros como sujeitos da ação, como *Dark Princess* (1928), de W. E. B. Du Bois, e *Cane* (1923), de Jean Toomer. O crítico, porém, ressalta que *Native Son* se diferencia por apresentar um protagonista, Bigger Thomas, o jovem negro autor de crimes hediondos, como um homem comum de seu tempo e contexto social. Nos romances de Du Bois e Toomer, os personagens negros são indivíduos excepcionais, dotados de inteligência e cultura, que se veem impelidos a reagir violentamente em dado momento em decorrência da ação, em autodefesa. Nesses exemplos, a violência surge como exceção. Em *Native Son*, Bigger é mais um dentre os milhares de excluídos socialmente em uma metrópole americana. A violência surge como traço quase fisiológico do personagem, por sua vez, produzida pelas condições da estrutura racial e econômica do país.

Em “Muitos milhares de mortos”, Baldwin (2020) comenta sobre a recepção do romance de Wright, elevado então ao patamar de clássico instantâneo, algo incomum para narrativas centradas na experiência afro-americana. A acolhida, que parecia sinalizar uma abertura da sociedade para finalmente discutir e enfrentar seu quadro de exclusão racista, é logo interpretada por Baldwin como indício de que *Native Son*, na verdade, endossa estereótipos produzidos e reproduzidos ao longo de séculos, como forma de estigmatizar a população afro-americana. Dentre as falhas que contribuem para ver em Bigger a reprodução de um estereótipo facilmente reconhecível entre os americanos está a falta de nuance: não se tem acesso à subjetividade do personagem, e, a partir de sua perspectiva, não se alcança qualquer coisa próxima de uma vida psíquica de outros personagens. Caso Wright tivesse optado por situar Bigger como uma das possíveis formas de vida dos afro-americanos, em um quadro que também destacasse outras formas, criando com

isso um fundo coletivo mais complexo, o romance então poderia fornecer o modo como aquela sociedade os controla (BALDWIN, 2020).

A partir desse diagnóstico, Baldwin explica a limitação do romance em conferir tradição, estrutura de costumes, e rituais que informem a experiência afro-americana como luta por integridade e sobrevivência. Em vez disso, o romance de Wright confirma a visão americana sobre a vida dos negros: indivíduos isolados na própria fúria, incapazes de participar da vida em sociedade. Bigger paga pelos crimes com a prisão e, em seguida, com a própria vida. Romance de destaque do naturalismo americano da primeira metade do século passado, ao explorar o espanto causado por ações humanas, naquele contexto, a questão racial complica o projeto literário de Wright. Para Baldwin, o americano comum (assim como Bigger) é incapaz de se posicionar em relação a experiências de vida que não seja a de si mesmo. Desse modo, não há meios para contestar ou contradizer a monstruosidade de Bigger (BALDWIN, 2020).

Se a rua Beale falasse (2019) pode ser lido como ilustração do que Baldwin identificava como lacuna no romance de Wright. Baldwin (2019) situa costumes e rituais na narrativa de modo a produzir imagens de uma tradição, e, além disso, preservar a esperança num contexto de perseguição. A seguir, analisamos a representação desses rituais enquanto quadros de afeto no interior da narrativa. Destacamos também a exclusão como dispositivo de reconhecimento, a partir da qual reconfigura-se a noção de pertencimento.

3. RECONHECIMENTO DA EXCLUSÃO EM SE A RUA BEALE FALASSE

A abertura do romance de Baldwin descreve um momento que ilustra bem uma cena de reconhecimento. Clementine Rivers, narradora e personagem central, olha-se no espelho e pondera que ninguém a conhece pelo nome de batismo, e sim como Tish. A imagem duplicada na superfície enquanto pondera sobre a diferença dos nomes decorre de um embaraço, que não é expresso

diretamente, mas sugerido: o desconforto provocado por ter o namorado na prisão. Fonny, de modo semelhante, tem outro nome, Alonzo Hunt. Diante do espelho, ela relembra tê-lo visitado na prisão, quando o chamou pelo nome de batismo, como se a situação desarranjasse o vínculo entre corpo e nomes. O pesar com que a cena é narrada indica que a prisão de Fonny ocorreu recentemente, e que a partir dela há uma espécie de reformulação da subjetividade da narradora: o reconhecimento de si como alvo de uma estrutura excludente. Enquanto alvo, Tish reflete sobre sua condição social ao descrever o lugar em que Fonny se encontra:

Fui andando por aqueles corredores enormes e largos que passei a odiar, corredores mais largos que o deserto do Saara. O Saara nunca está de todo vazio. Esses corredores nunca estão vazios. Se você estiver atravessando o Saara e cair, logo, logo os abutres vão começar a circundar você, sentindo seu cheiro, sentindo sua morte. Sobrevoam cada vez mais baixo: esperam. Sabem. Sabem exatamente quando a carne está pronta, quando a alma não pode mais se defender. Os pobres estão sempre atravessando o Saara (BALDWIN, 2019, p. 16).

A prisão no romance aciona imagens que articulam um paradoxo: um lugar desabitado ou vazio (deserto), que nunca está vazio, pois tem a presença de aves de rapina à espera de corpos em decomposição. Esses corpos são marcados pela classe, os pobres, que atravessam a extensão vazia da qual dificilmente escaparão com vida. A prisão, lugar inóspito, reservado aos despossuídos, aparece a partir de corredores que conduzem à queda e à morte.

A prisão enquanto parte do aparato de uma sociedade fundada na dissimulação e seletividade de seus valores, como é o princípio de liberdade nos Estados Unidos, pauta versões contraditórias de uma identidade diante do encarceramento. Essas versões são produzidas por discursos sobre punição, justiça e direitos. Em *The Prison and the American Imagination*, Caleb Smith (2009) distingue tais versões, que procuram dar sentido ao confinamento a partir de arquivos diversos. Na literatura, elas são pensadas a partir de alguns

poemas de Emily Dickinson. Em “A prison gets to be a friend”, por exemplo, vislumbra-se a ideia de que a prisão favorece a reflexão, o pensamento. Desse modo, no poema, a reclusão solitária surge como condição existencial. O senso comum sobre a ideia de liberdade é descartado, e, no lugar, o eu-lírico aponta para o autoconhecimento resultante da meditação solitária e reclusa como verdadeira forma de experimentar a liberdade. Smith (2009) interpreta essa visão à luz dos discursos sobre encarceramento que sustentaram moralmente a construção das primeiras penitenciárias nos Estados Unidos. Dentre esses discursos, destaca-se a ideia de que através do confinamento, os infratores seriam levados a refletir sobre si e seus crimes, sendo este o primeiro passo para a penitência. Uma outra leitura sobre o encarceramento pode ser lida no poema “Doom is the house without the door”: a penitência como forma de autoconhecimento resvala no horror de ser enterrado vivo. Aqui, a reclusão representa um tipo de morte: a vida em sua plenitude não está mais ao alcance do penitente. Ao invés de reflexão e autoconhecimento, o prisioneiro torna-se uma estrutura oca. Para os fundadores da ordem política norte-americana (Benjamin Rush, Benjamin Franklin e Thomas Jefferson), a correção dos infratores ocorreria a partir de uma morte em vida, seguida de renascimento e, por fim, o retorno à sociedade.

Tish, enquanto narradora, interpreta a prisão de Fonny de modo semelhante ao imaginário fúnebre que Smith (2009) discute. O autor cita uma frase bastante recorrente ao longo dos últimos dois séculos na América, a ficção jurídica da “morte civil”, em que o indivíduo preso é destituído de direitos e exposto à tortura e diversas formas de desumanização, de modo análogo às vítimas do período escravocrata. A partir da prisão de Fonny, Tish manifesta um despertar sobre sua condição de excluída, como se somente após esse evento ela passasse a compreender a estrutura social na qual está inserida.

Além de ver a prisão como uma espécie de pena de morte, a cena de reconhecimento no início da narrativa faz com que Tish reelabore lembranças,

de modo que o vínculo de pertencimento com o local de nascimento se reconfigura. Nova York torna-se desafeto. Se haviam boas lembranças de verões passados, em que os parques da cidade pareciam extensão do lar, agora, ela pensa, os dias felizes assim o eram por conta do pai, que a amava, e não a cidade. Captada agora pela memória a partir dos olhares anônimos e curiosos lançados sobre ela e o pai, Nova York os inferiorizava, como se fossem animais de zoológico. (BALDWIN, 2019).

A normalização do racismo faz parte dos desdobramentos da Era Jim Crow, entre 1876 e 1965, quando a população afro-americana foi alvo de segregação e restrição de direitos. Mesmo em cidades do norte, como Nova York, a segregação dos espaços com base no preconceito de cor instrumentaliza o racismo. O romance aproveita os efeitos dessa organização social para a construção da narrativa. O estranhamento com a presença de Tish e Joseph Rivers num parque da cidade é memória que vem à tona após Fonny ser acusado e preso por estupro.

O caso de Fonny pode ser incorporado ao quadro mais amplo de ações segregacionistas. O desejo de se dedicar à escultura faz com que o personagem se mude da vizinhança onde cresceu, no Harlem, para uma região de Manhattan conhecida pela efervescência cultural e artística. Pouco tempo após a mudança, quando percebe um desconhecido assediar Tish, Fonny o agride e quase é levado à delegacia por um policial. O agente, ao questioná-lo onde mora, parece surpreso ao saber que Fonny reside na vizinhança. Esse é o mesmo policial que, pouco tempo depois, acusará ter visto Fonny fugir do local em que uma mulher porto-riquenha foi estuprada.

Bell, o policial em questão, posteriormente, é descrito como um homem na casa dos trinta anos, ruivo e de olhos azuis, que “caminhava igual ao John Wayne” e cujos olhos “eram tão vazios quanto os de George Washington” (BALDWIN, 2019, p. 170). A imagem do policial, que no romance representa

parte do aparato estatal racista, instrumento de continuidade da brutalização da população afro-americana, é produzida a partir de figuras do patrimônio histórico e cultural dos Estados Unidos, tomando como ponto de partida um recorte que ressalta a hipocrisia com que os valores nacionais foram forjados: George Washington, considerado um dos fundadores do país após a Guerra da Independência, foi um grande proprietário de escravos, signatário de leis que protegia o regime escravocrata; John Wayne, estrela do cinema, notabilizou-se como representante do ultraconservadorismo em Hollywood no período da Guerra Fria, quando políticos como Joseph McCarthy, de quem Wayne era aliado, instaurou perseguições a artistas, diretores e escritores alinhados ao pensamento e valores de esquerda. Wayne também fez parte do imaginário, criado pela indústria do cinema americano, de demonização dos povos nativos, em filmes que exploravam a vida nas fronteiras do oeste americano. Washington e Wayne expressam uma identidade cultural que afirma valores democráticos e liberdade apenas como fachada, ou então, válidos apenas para os brancos alinhados à ideologia que mantém o regime de exclusão sobre o qual o país foi concebido.

O testemunho do policial Bell não passa por questionamentos, como o motivo pelo qual não prendeu o agressor quando o viu fugir, bem como não explica com que meios Fonny teria se deslocado com a rapidez necessária entre o local do crime e a residência, de onde foi levado pouco tempo depois da denúncia de estupro.

Compreender-se artista, escultor, para Fonny, representa um processo de autodescoberta, mas para a organização social na qual está inserido, significa um descompasso por se tratar de um homem negro. Jovens negros como ele, reflete Tish, geralmente entregam-se às drogas ou ao crime e quase sempre morrem cedo. E mesmo assim, ao percorrer outro caminho, a morte prematura permanece em seu encaixo. O romance de Baldwin enfatiza continuidades do passado escravocrata, como a visão mercadológica sobre corpos negros:

“Supõe-se que você seja o preto de alguém. E se você não for o preto de alguém, então você é um preto mau: e foi isso que os policiais decidiram quando Fonny se mudou para downtown” (BALDWIN, 2019, p. 45).

A partir de Fonny, o romance também problematiza a relação entre arte e exclusão social. Marginalizado pela cor da pele e classe social, o personagem parecia condicionado à fazer parte da mão de obra trabalhadora, que, no texto, surge como uma nova forma de escravidão. Fonny, no entanto, abandona a escola vocacional de carpintaria que frequentava para se dedicar à escultura:

Dizem que os meninos são burros e que, por isso, devem aprender a trabalhar com as mãos. Aqueles meninos não são burros. Mas as pessoas que administram essas escolas querem ter a certeza de que eles não vão ficar espertos: estão de fato ensinando os meninos a serem escravos. O Fonny não caiu nessa e se mandou, carregando quase toda a madeira da oficina (BALDWIN, 2019, p. 43).

A arte é a forma pela qual o personagem elabora o conhecimento sobre si no quadro mais amplo da sociedade que habita. Uma das primeiras esculturas de Fonny expressa a condição do homem negro, que prefigura tanto sua prisão quanto a trajetória trágica de Frank Hunt, seu pai. A imagem representa um homem nu, com uma mão na testa e outra sobre o pênis, “incapaz de se mover, a figura toda transmite a sensação de tormento” (BALDWIN, 2019, p. 43). “Todo homem é intelectual”, cita Bosi (2002, p. 267), em retomada ao pensamento de Gramsci. Essa visão, contraponto à dicotomia que divide trabalho intelectual e braçal, calha bem ao personagem de Baldwin e sua relação com a arte enquanto meio de expressão. Somos todos capazes de interrogar o sentido da existência frente às desigualdades e injustiças que pautam boa parte da vida em sociedade.

4. RITUALIZAÇÃO DOS AFETOS COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA

A contenda literária entre James Baldwin e Richard Wright, como mencionamos anteriormente, pode ser interpretada como disputa sobre como

representar a experiência afro-americana frente a violência e exclusão das quais têm sido alvo desde o período da colonização. *Se a rua Beale falasse* (2019), nesse sentido, ilustra o ponto de vista de Baldwin materializado na forma de um romance. A injustiça que se abate sobre os personagens transforma suas percepções sobre a realidade (como no caso de Tish), interrompe planos e sonhos de Fonny, e mobiliza as duas famílias a enfrentar, com poucos recursos, o processo do estado. A ação injusta movimenta a narrativa, porém, não é corrigida ao longo da história. Na verdade, essa ação contextualiza outras violências e, como desfecho, tragédias em torno do personagem encarcerado. Todavia, em meio aos horrores a que os personagens são expostos em decorrência do racismo, o romance de Baldwin apresenta diversos momentos de ritualização de afetos entre os personagens. Afetos no sentido de afago, estima, cuidado e proteção.

As famílias de Tish e Fonny evidenciam, de certo modo, diferenças no interior de comunidades afro-americanas e a dificuldade em superá-las em momentos que requer união de esforços, como no caso da prisão de Fonny. Alice Hunt, mãe do personagem, personifica tendências ao extremismo religioso, e, por conta disso, a relação entre pai, mãe, filho e as duas irmãs é disfuncional. Fonny encontra acolhimento junto à família de Tish, núcleo a enquadrar a maior parte dos rituais de estima e cuidado que tornam o romance uma reflexão sobre como manter e até fortalecer os princípios de integridade (a nível individual) e comunhão (a nível coletivo) em regimes que fomentam e se mantêm a partir do colapso desses princípios.

Tish descobre estar grávida logo após a prisão de Fonny. Sharon, mãe de Tish, ao saber da notícia, procura tranquilizar a filha, sem deixar de lembrar o desafio ainda maior a ser enfrentado. Sharon organiza um verdadeiro ritual para que Tish informe sobre a gravidez para o restante da família. Enquanto Sharon prepara o jantar, Joseph, Tish e Ernestine, a irmã, aguardam na sala ao som de Ray Charles:

E tudo parecia conectado — os sons da rua, a voz e o piano do Ray, a mão de papai, a silhueta de minha irmã, os ruídos e as luzes vindos da cozinha. Era como se fôssemos um quadro, aprisionado no tempo: aquilo vinha acontecendo havia centenas de anos, pessoas sentadas numa sala, esperando pelo jantar e ouvindo uma canção melancólica (BALDWIN, 2019, p. 48).

Na visão de Baldwin (2020), um dos problemas de *Native Son* (1940), de Richard Wright, é confirmar o estereótipo de que na vida do negro não há tradição, estrutura de costumes, como a que sustenta os judeus – povo também alvo de perseguições históricas e genocídio. Além disso, Baldwin afirma, em “Muitos milhares de mortos” (2020), que a literatura afro-americana carece de uma sensibilidade vigorosa para dar voz à tradição de que fala. Décadas depois de identificar esses problemas, o escritor apresenta uma narrativa com uma estrutura de costumes semelhante à que identificava enquanto lacuna. Na versão de Baldwin (2019), em um quadro social de grande violência contra corpos negros, a renovação da vida é celebrada num sacramento. Afinal, o filho no ventre de Tish representa continuidade. Sobre a felicidade de Joseph com a notícia, Tish reflete o seguinte: “De um jeito mais mortal e mais profundo do que suas duas filhas, aquela criança era uma semente vinda de suas entranhas” (BALDWIN, 2019, p. 56).

Além do núcleo da família Rivers, o romance narra um momento semelhante no estúdio alugado por Fonny na área central da cidade. Fonny e Tish recebem Daniel, um amigo de infância, depois de muitos anos sem contato. Além de integrar os quadros ritualísticos de comunhão presentes no romance, esse encontro prefigura o destino de Fonny. Na ocasião, Daniel conta sobre o sumiço: havia passado dois anos na prisão, acusado por roubo de carros. Daniel afirma que não sabia dirigir e foi levado pela polícia quando fumava numa calçada. Na delegacia, foi convencido a confessar o crime porque assim poderia obter redução de pena. A experiência na prisão é um relato de dor, impossível de ser verbalizado em detalhes. Fonny e Tish apenas ouvem. Em seguida, eles

bebem, riem de si mesmos, brindam ao fato de estarem vivos, contando histórias:

Estávamos felizes, até mesmo por termos alimentado o Daniel, que comia pacificamente, sem saber que estávamos rindo, mas sentindo que alguma coisa maravilhosa tinha acontecido conosco, o que significava que coisas maravilhosas acontecem e que talvez alguma coisa maravilhosa acontecesse com *ele*. De todo modo, era maravilhoso sermos capazes de ajudar alguém a sentir aquilo (BALDWIN, 2019, p. 108).

O indizível para o personagem é declarar que sofreu estupro. Essa forma brutal de violação do corpo movimenta diversos momentos da narrativa. É tanto violência sofrida por Victoria Rogers, a porto-riquenha que denunciou ter sido vítima de um homem negro, e depois reconheceu Fonny com base na cor (entre os suspeitos apresentados à vítima, Fonny era o de pele mais escura), quanto por Daniel, testemunha e vítima de estupros durante o período na prisão.

A prisão de um homem inocente com base na vulnerabilidade imposta aos afro-americanos inspira-se na prisão de um amigo próximo de Baldwin, Tony Maynard. Baldwin também defendeu Angela Davis publicamente, quando ela foi perseguida e presa por questões ideológicas. Em diversos ensaios, Baldwin enfatiza o aparelhamento estatal racista através da polícia americana. Em “Relato de um Território Ocupado” (1966), Baldwin desabafa: a presença da polícia cumpre o papel de manter o negro em seu lugar e proteger os bens dos brancos.

Se a *Rua Beale Falasse*, enquanto objeto literário, articula um problema político aos olhos do autor. O que aqui interpretamos como rituais de afeto e comunhão figuram como estratégias diante de cenários difíceis de serem alterados. Esses quadros se alinham com a percepção de Baldwin sobre como conviver com a injustiça. Em “Notas de Um Filho Nativo”, outro ensaio importante, ele declara o seguinte:

Comecei a achar que era necessário conservar na mente o tempo todo duas ideias que pareciam contrárias. A primeira era a de aceitação, aceitação, totalmente despida de rancor, da vida como ela é, e dos homens tais como eles são: à luz dessa ideia, é claro, a injustiça é inevitável. Mas isso não significava que se podia ser complacente, pois a segunda ideia tinha a mesma força: nunca devemos, na nossa própria vida, aceitar essas injustiças como inevitáveis, e sim combater-las com toda a nossa força. Essa luta começa, porém, no coração, e agora era responsabilidade minha manter meu coração livre do ódio e do desespero (BALDWIN, 2020, p. 137).

Percebe-se, em *Se a rua Beale falasse* (2019), a articulação entre o pensamento de Baldwin sobre arte e política e um experimento nos domínios da ficção. O romance representa a experiência afro-americana como uma realidade complexa, na qual o enfrentamento de uma estrutura social degradante se dá pela comunhão, por ritos de afeto que afirmam a vida. Desse modo, o texto explora a configuração estrutural da sociedade norte-americana para, nos domínios da ficção, pensar estratégias de resistência e de luta pela sobrevivência.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de uma tradição literária a partir da resistência a discursos e ações racistas tem no caso da literatura afro-americana um exemplo dos desafios e impasses da relação entre arte e realidade, bem como da importância da cultura como força integradora e vital quando pautada pela ética. A cultura negra codificada por estratégias de enfrentamento à estrutura social excludente norte-americana está no centro da discussão sobre a representação da experiência afro-americana na literatura. Na perspectiva de James Baldwin, essa representação será bem sucedida na medida em que corresponda à complexidade da realidade negra nos Estados Unidos, norteadada pela dolorosa e constante luta por integridade e permanência.

Se a rua Beale falasse (2019) organiza-se em torno de uma falsa acusação, e, a partir dessa ação injusta implementada pelo aparato racista, narra os efeitos da prisão de Fonny sobre os personagens. A prisão cerceia sua liberdade e o aproxima de formas de violência brutais, bem como da morte. Porém, é a partir desse evento que a narradora, Tish, se percebe na conjuntura social excludente, e esse conhecimento a faz reformular o senso de pertencimento com o seu local de origem. Para Fonny, a arte é o caminho para a conceber uma autoestima e autoconhecimento que o distingue em meio a um contexto social que oblitera esse caminho para indivíduos marcados pela diferença de cor. A arte como salvação para um jovem socialmente excluído transmuta-se em castigo numa sociedade racista. O romance de Baldwin, no entanto, explora momentos em que a ritualização de gestos de afeto e ternura destaca-se como forma de enfrentar a injustiça. Esse recurso corresponde ao modo que Baldwin pensava ser necessário representar a negritude na ficção: uma tradição que, na forma de experiências compartilhadas, confira uma noção forte de grupo, de povo.

Toni Morrison (2020, p. 300), em reconhecimento ao legado de Baldwin, ressalta a língua (conquista de um modo de exprimir outras realidades), a coragem (a apropriação de uma “geografia” até então inteiramente branca) e a ternura (meio para se cumprir a “nossa tarefa” quando se testemunha a dor), e sintetiza o recurso à celebração: “nossa alegria e nosso riso não eram apenas naturais; eram necessários”.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BALDWIN, James. *Se a rua Beale falasse*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GATES, Henry Louis Jr. Talking Black: Critical Signs of the Times. In: LEITCH, Vincent B. [ed. et. al]. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

GATES, Henry Louis Jr. Phillis Wheatley on Trial. *The New Yorker*, January 20, 2003, p. 82-87.

MACEDO, Márcio. A prisão na forma de blues. In: BALDWIN, James. *Se a rua Beale falasse*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: Ensaio, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MULLEN, Bill V. *James Baldwin: Living in Fire*. London: Pluto Press, 2019.

RAMPERSAD, Arnold. Introduction. In: WRIGHT, Richard. *Native Son*. New York: HarperCollins e-books, 2009.

SMITH, Caleb. *The Prison and the American Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Recebido em 14/09/2022.

Aceito em 24/11/2022.

O CORDEL BRASILEIRO COMO ALTERIDADE: DA MARGINALIZAÇÃO A UMA POÉTICA UNIVERSAL

THE BRAZILIAN STRING AS OTHERNESS: FROM MARGINALIZATION TO A
UNIVERSAL POETICS

Edcarla Melissa Barboza¹

Cleyton Andrade²

Resumo: Censurado como literatura periférica e popular, o cordel brasileiro sofre marcas de marginalização e exclusão que evidencia o típico processo ininterrupto de segregação, marcado política, social e geograficamente. Neste estudo, pretende-se discutir elementos que apontam o lugar subjugado sofrido pelo cordel no mundo literário, abordando a ligação íntima que esta poesia estabelece com o povo. Aspiramos demonstrar problemáticas em torno de sua origem e consolidação no Nordeste brasileiro. É possível identificar que a poesia de cordel imprime uma memória coletiva e sertaneja, consistindo, muitas vezes, em um recurso de elaboração crítica política e social de um povo. Apostamos que é o elo indivisível com o povo que eleva o cordel a uma categoria poética universal.

Palavras-chave: Poesia; cordel; povo.

Abstract: Censored as peripheral and popular literature, the Brazilian string suffers marks of marginalization and exclusion than evidences the typical uninterrupted process of segregation, marked politically, socially and geographically. In this study, we intend to discuss elements that point to the subdued place suffered by the string in the literary world, addressing the intimate connection that this poetry establishes with the people. We aspire to demonstrate problems around its origin and consolidation in the Brazilian Northeast. It is possible to identify that the poetry of string imprints a collective and backcountry memory, often consisting of a resource of critical political and social elaboration of a people. We bet that it is the indivisible link with the people that elevates the string to a universal poetic category.

¹ Mestra em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas – Brasil. Doutoranda em Letras e Linguística na Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9621-8906>. E-mail: edcarlamelissa@hotmail.com.

² Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1515-6959>. E-mail: cleyton.andrade@ip.ufal.br.

Keywords: Poetry; string; people.

1. INTRODUÇÃO

Em *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização* Fernando Baéz denuncia a catástrofe sofrida pela América Latina com o processo de invasão e colonização europeia, de modo que a maior parte do patrimônio nativo material e imaterial fora perdido, o que inclui a memória de uma cultura oral.

Báez (2010) cita exemplos de construções e patrimônios culturais indígenas em toda a América Latina que foram apropriadas ou serviram de base para construções europeias, assim como milhares de idiomas nativos que foram dissipados através de um processo de transculturação e substituição da memória da América Latina. O autor define esse processo em três etapas: “1) estilhaçamento da memória subjugada, evidente nas perdas e nostalgias; 2) incorporação forçada da cultura dominante; 3) elaboração, por parte da sobrevivência, de estratégias de resistência e interação assinaladas pelo grau de contato” (BÁEZ, 2010, p. 37).

O sequestro ou etnocídio das memórias e vozes coletivas da América Latina aconteceu de forma feroz e mesquinha, através do processo de anulação e aniquilação de uma cultura, que se concretiza ao tentar eliminar a história, a arte, a religião, bens materiais e conhecimentos nativos. Além da destruição da memória, denominado memoricídio, a América Latina foi vítima de um saque econômico, de genocídio e do roubo de matérias-primas.

As canções populares não ficaram ilesas, foram perdidas e desestimuladas em detrimento da importação de expressões musicais europeias. Músicas e rituais indígenas foram profundamente proibidos, o que favoreceu o esquecimento de milhares de cantos e o desaparecimento de instrumentos musicais. Centenas de comunidades foram alteradas, dialetos e

expressões únicas extintas, fazendo desaparecer as tradições e impondo aos poucos novas e estranhas culturas (BÁEZ, 2010).

Logo, os nativos foram forçados a aprender danças e cantos europeus, a cultura musical negra também fora depreciada e excluída, expressando que a supremacia não se sustenta apenas com a força das armas, mas também através da imposição de modelos de cultura sobre os povos vencidos. Uma vez que a memória coletiva consiste no registro mais importante de uma comunidade, é aquilo que a vincula, é a primeira a ser ameaçada ou atacada durante uma invasão (BÁEZ, 2010).

Nesse sentido, Báez (2010) argumenta que o etnocídio gerou como consequência graves problemas de identidade que afetam ainda hoje os latino-americanos, pois não há como sustentar uma cultura e uma identidade sem memória, esta configura o eixo ontológico de uma comunidade. “Só se pode ser aquilo que se recorda do que é; e se as recordações estão mutiladas, a identidade aparece vulnerável, confusa, intimidada” (BÁEZ, 2010, p. 49).

Uma vez destituída a memória coletiva de um povo, resta a submissão a uma herança que não é sua, algo que parece acontecer com a origem do cordel produzido no Brasil. Segundo o poeta e teórico Aderaldo Luciano (2012), na década de 60, no Nordeste, o termo *literatura de cordel* fora destinado aos folhetos em verso vendidos nas feiras, em referência imediata à literatura de cordel produzida em Portugal. A partir de então ambas as denominações, a portuguesa e brasileira, foram disseminadas como correlatas e este termo foi consagrado de maneira corrente pelos brasileiros daquela época e região, sem maiores preocupações com a origem e história que circunda ambas as poesias. Ou seja, “o termo fincou pé no arsenal cultural, dependurou-se no cabedal linguístico e consagrou-se como verdadeiro. Não se sabe quem o cunhou pela primeira vez, ao se referir àquele corpus literário, nem como se deu o fato” (LUCIANO, 2012, p. 10).

Vítimas de um memoricídio, alienados à necessidade de embranquecer o cordel e atribuí-lo a uma origem europeia, os brasileiros, incluindo pesquisadores do cordel, desconsideraram não só profundas diferenças entre ambas as poesias, como a própria originalidade de uma poética nordestina (LUCIANO, 2012). De acordo com Marcia Abreu (1999), quase nada no processo de consolidação do cordel no Nordeste se aproxima da literatura de cordel portuguesa, na primeira, os autores viviam de compor e vender os versos, pertencem às camadas populares, tematizando o cotidiano nordestino e sertanejo, versando tanto sobre o imaginário daquela gente, quanto sobre sua realidade. Mais tarde, veremos que o cordel se pluraliza no que diz respeito às temáticas abordadas.

Já em Portugal, os textos se endereçavam aos vários segmentos da sociedade, abordando temáticas de vidas dos nobres e cavaleiros, e desde muito tempo já pertenciam à cultura escrita. Por sua vez, o cordel de origem lusa apresenta alguns impasses no que diz respeito à própria conceituação, sobretudo do ponto de vista do gênero e da forma em que os versos se apresentam. Neles estão inclusos autos, novelas, contos com teor fantástico ou moralizantes, peças teatrais, sátiras, notícias, etc., além de poder ser escrita tanto em verso quanto em prosa.

Ou seja, a literatura de cordel portuguesa parece não possuir padronização no que diz respeito à exigência de aspectos estruturais e literários, algo que interferiu no processo de transposição dos versos de cordéis portugueses para a forma nordestina, prática comum no início do século XIX. Ao se transpor o cordel escrito em Portugal para a forma nordestina muitos dados eram suprimidos, em razão de que o cordel português tende a ser prolixo, com dados supérfluos e alongamentos verbais desnecessários.

Nesse sentido, o interesse dos poetas e editores portugueses estava direcionado mais para a ampla divulgação e comercialização, a partir de um

estilo editorial acessível financeiramente, que conseguisse alcançar o grande público, do que para a preocupação com uma forma literária fixa. Esse interesse pela ampla e fácil divulgação fez com que se adotasse a típica qualidade do material barato para os folhetos, que eram produzidos em menor número de páginas e vendidos nas feiras livres, demonstrando-se como uma literatura que se distinguia, mais uma vez, não pelo seu gênero literário, mas pelo seu caráter editorial e bibliográfico (ABREU, 1999).

Isso não significa dizer que se tratava de uma literatura popular destinada ao povo. Não há nenhuma relação ligação direta e unívoca com a cultura popular, uma vez que nem a produção do folheto se limitava à poetas e editores de baixo poder aquisitivo, nem o seu destinatário era o povo, ela alcançava todas as camadas sociais (ABREU, 1999). O cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante em seu folheto *Origem da literatura de folheto e a sua expressão de cultura nas letras de nosso país*, de 1984, escreve que o cordel nordestino, o qual ele nomeia como cordel-literatura, é a poesia pura dos poetas do Sertão, exige uniformidade textual, forma e estrutura rígida:

No Brasil é diferente/O cordel-literatura/Tem que ser/todo rimado/Versificado em sextilhas/Ou senão em septilhas/Com a métrica mais pura/Neste estilo o vate escreve/Em forma de narração/Fatos, romances, histórias/De realismo, ficção;/Não vale cordel em prosa/E em décima na glosa/Se verseja no sertão.

É preciso destacar que a realidade sertaneja é um dos temas mais frequentes nos cordéis, isto se deve aos pioneiros nesta poesia como Silvino Pirauá, na Serra do Teixeira e Leandro, em Pombal. É, portanto, através da realidade do Sertão que o poeta cordelista pôde elaborar um crítica política e social que chegasse não só àquele povo, mas que sua potência pudesse ultrapassar este espaço geográfico e fazer do cordel uma poesia universal, tal como Leandro Gomes de Barros. Através de uma poesia que versa sobre o social, as pelejas e o satírico, Leandro atravessa o espaço sertanejo até às ruas da

cidade do Recife estabelecendo na criação dos seus versos a união entre as veredas do Sertão e as “máquinas e prelos da infante indústria gráfica pernambucana no alvorecer do séc. XX” (LUCIANO, 2012, p.6).

Os sucessores de Leandro foram Francisco das Chagas Batista e João Martins de Ataíde, este último resguarda uma marca importante no cordel, embora não lhe seja favorável. Conta-se que João Martins de Ataíde, assim como muitos editores, comprava os cordéis de outros autores e se apropriava da autoria, suprimindo o verdadeiro criador do verso, de tal maneira que até hoje muitos erros de autoria são disseminados. Mediante esse dano, os poetas passaram a instituir o uso do acróstico, prática que identifica a autoria do cordel, trata-se da apresentação do autor disposta no verso onde cada inicial do seu nome aparecerá como a primeira letra do verso da última estrofe de seu folheto (LUCIANO, 2012). Um exemplo de acróstico em cordel é o de Leandro Gomes de Barros, intitulado *O boi misterioso*:

L á inda hoje se vê
E m noites de trovoadas
A vaca misteriosa
N aquelas duas estradas,
D uas mulheres falando,
R angindo os dentes, chorando
O nde as cenas foram dadas.

Leandro Gomes de Barros foi o primeiro a adotar a prática, muito embora seu acróstico também tenha sido adulterado, por ninguém menos que João Martins de Ataíde, que modificou as letras iniciais, alterando também a forma do poema, que ficara atrofiado. Embora o erro tenha continuado por muito tempo, foi o trabalho do pesquisador Sebastião Nunes Batista, publicado em 1973 sobre a restituição da autoria aos seus verdadeiros autores, pela Casa de Rui Barbosa, que pôs fim a essa prática (LUCIANO, 2012).

Outro elemento identificador do cordel, que o destaca das demais poesias consiste na forma rígida e estrutural do verso, que obedece a um esquema de rimas estabelecido, qual seja, as sextilhas, e algumas vezes setilhas, dispostas da seguinte forma: **a b c b d b** ou **a b c b d d b**: Exemplo 1: Admirou todo mundo/O saber dessa donzela/Tudo que era em ciência/Podia se encontrar nela/O professor que ensinou-a/Depois aprendeu com ela (BARROS, 1981). Exemplo 2: Leitores esse cordel/De importância se veste/Pois fala dos cinco mitos/Do nosso caro Nordeste/É um verso impressionante/Didático e interessante/Como um cabra da peste (FALCÃO, 2022).

Essa rigidez na forma, fator de identificação do cordel, foi sendo ampliada, incluindo outros elementos, como a presença de um padrão tipográfico específico, próximo àquele produzido em Portugal, que se tornou regra, de tal forma que a poesia que não correspondesse a essa padronização, não era considerada cordel. Por exemplo, o número de páginas deveria ser entre 8 e 64, dependendo do conteúdo do poema, o tamanho do folheto também não deveria ultrapassar 11-16 centímetros, em cada página devem caber cinco estrofes, com exceção da primeira, que precisa deixar em destaque o título e o nome do autor (ABREU, 1993; CAVALCANTE, 1982).

Contudo, foi constatado que não é o tipo de impressão da folha que caracteriza o cordel. Tais padrões exigidos, apresentados no parágrafo acima, correspondem a um recurso que serve apenas para divulgação dessa poesia, o recurso mais acessível para disseminar o cordel no século XX. A insuficiência desses padrões tipográficos fica clara nos dias de hoje, por exemplo, quando os cordéis se fazem presentes nas páginas da internet, em blogs e e-books, assim como com os cordéis que ao longo do tempo foram escritos em tamanhos de folhas diferentes bem como sem exigência no número de páginas (LUCIANO, 2012).

Ou seja, o que caracteriza o cordel não é o seu veículo de circulação, em

termos literários, o cordel se impõe pelo modo como o poeta interpreta o mundo e expressa em seus versos uma visão única (LUCIANO, 2012), imprimindo uma memória coletiva, lançando mão da realidade, do imaginário do povo e da potência que ele carrega, caracterizada como um recurso poético que o próprio povo se dá (LUCENA, 2016).

Nem remotamente encontram-se registros semelhantes na literatura de cordel portuguesa, confirmando que a influência dos cordéis portugueses nos folhetos brasileiros se presentifica apenas em seu aspecto gráfico específico da época e não estrutural, ou seja, apenas a configuração material de brochuras, onde eram impressos os versos no início do século passado, consiste no elemento que pode aproximar ambas as poesias.

Dessa maneira, ressalta-se o traço diferenciador do cordel brasileiro como uma narrativa e eco da opinião e experiência de um povo, o nordestino. Nas palavras de Maya (2012), a “voz rústica” do poeta do Sertão protesta, bravejando a consciência que o povo tinha de sua condição de fosso profundo, aquela que demarca e escancara seu lugar de marginalidade, de ausência enquanto uma negatividade. Logo, se os versos presentes no cordel representam um jeito de olhar o mundo, conforme apontara Carvalho (2002), é do olhar do povo que se trata, mais especificamente do nordestino, considerando o contexto geográfico e político que envolvem esses sujeitos.

Seria, portanto, o berço nordestino e o lugar que ele representa na sociedade brasileira, qual seja, território esquecido e negligenciado social e politicamente, o elemento que justifica a marginalização do cordel no campo literário? O presente artigo propõe identificar fatores implicados nesse processo de subjugação do cordel, compreendendo, para tanto, como se constitui essa poesia no Nordeste e como se estabelece a forte ligação com esse povo.

2. POESIA DO POVO

De início, lançaremos mão dos estudos de Bakhtin sobre o carnaval de Rabelais, na busca de um panorama de uma arte atravessada pela vida cotidiana do povo, algo favorável para pensar o mundo do cordel e os aspectos que envolvem a criação artística dessa poesia. Diferente de Shakespeare e Cervantes, que apenas se limitaram a evitar os cânones clássicos de sua época, Rabelais não só recusou firmemente tais moldes e toda formalidade limitada, como também fez de sua arte uma subversão, criação transgressora, se recusando a adotar o dogmatismo e a formalidade unilateral, denotando uma posição de resistência não oficial diante da literatura de base erudita.

Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular, fez do humor do povo na praça pública seu objeto de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico e literário, pôde expressar em sua obra como o cômico na sociedade medieval, através dos espetáculos e ritos que aconteciam em praça pública, se diferenciava em relação às formas cultas e oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal, oferecendo uma visão do mundo e das relações humanas totalmente diferente em relação ao mundo oficial. Tratava-se de um segundo mundo e uma segunda vida do povo (BAKHTIN, 1987).

Enquanto nas festas oficiais as relações se estabeleciam de maneira hierárquica, no carnaval se criava um tipo peculiar de relação nas praças públicas, marcada por um vocabulário específico, uma linguagem carnavalesca típica, a linguagem do povo, assim como pela presença dos gestos dos indivíduos em comunicação, desprovidos das normas correntes da etiqueta e da decência exigida formalmente.

Bakhtin (1987) chama atenção para essa experiência coletiva, de caráter democrático que aconteciam nas praças públicas, um cenário em que vida e arte se misturam. Diferentemente da festa oficial, “o carnaval era o triunfo de uma

espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Consideramos que, tal como Rabelais recolheu sabedoria do povo e de seu cotidiano, o poeta cordelista se inspira nos personagens e na realidade do Sertão, construindo sua poesia como produto e reflexo do cenário nordestino, tendo não só o berço na arte popular como também o seu destinatário é o povo, tal como argumentou Claude Roy (1975), a popularidade do folheto de cordel se deve ao seu destino, é ao povo que ele é endereçado.

Contudo, cabe uma ressalva, diferentemente de Rabelais, que optou por se dedicar à arte popular, ao cordelista, esse lugar de poeta “popular” nem sempre se trata de uma escolha ou mesmo lhe é favorável. Conforme aponta Luciano (2012), “em países como o Brasil cuja história e política estão baseadas no conceito de classes sociais, ser do povo é ser das classes mais baixas, quanto mais baixa, mais povo. E o popular é o sem valor” (p. 21). Para as elites literárias, o termo “popular” destina-se àquela poesia sem atributos, sejam eles estéticos, literários ou materiais, onde ao poeta é reservado um lugar esquecido, aquém da literatura canônica, não é à toa a ausência dos principais nomes da poesia de cordel nos manuais de literatura brasileira. “Os autores de cordel formam desse lado, do lado chamado “popular”. Formam desse lado não porque queiram, tão somente porque lhes foi reservado esse lugar. Reservado, é claro, por quem está do outro lado” (LUCIANO, 2012, p. 20).

É a marca pejorativa do termo “popular” atribuído ao cordel que faz com que muitos poetas se apoderem do sentimento de incultura, testemunhando a marginalização de sua produção artística e cultural, que passa a ser reduzida a uma poesia atrasada ou mesmo a uma espécie de dom, vulgar e comum, espontâneo e ingênuo, fora do padrão intelectual formalmente exigido. Longe dos centros urbanos e alheio a uma formação preestabelecida, não era de se

esperar que homens sem instrução e sem poder aquisitivo pudessem produzir poesia, a essa arte era preciso dar outro nome (LUCENA, 2016; ABREU, 1993).

Logo, as antologias de literatura brasileira fecharam as portas para o cordel, renegando-o a um lugar segregado, periférico. Lemaire (2010) aponta que desde que o folheto de cordel foi apropriado enquanto objeto de estudo no mundo literário, ainda no século XIX, apesar de sua profunda circulação, já era alvo de ataques e sua morte já era anunciada. “Produto simples de um povo atrasado, analfabeto e inculto!” (LEMAIRE, 2010, p. 19). Era como o caracterizavam dentro das academias, oxalá essa narrativa fosse exclusiva daquele século. A narrativa que insiste em matar o cordel se faz presente ainda hoje, ela parece retratar o medo que o discurso erudito tem da voz do povo, uma voz que, a partir do cordel, ressoa em forma de poesia.

Nessa direção, aqui é preciso destacar a relação que o cordelista tem com o povo, estando ele inserido nesta classe. No início de sua circulação, os temas do cordel variavam de histórias de cavalaria e da família Real, cangaceiros, seca nordestina e temáticas religiosas. Ruth Terra (1983) identifica divisões temáticas nos folhetos publicados entre 1904 e 1930, por exemplo. O primeiro grupo, segundo a autora, versava sobre acontecimentos marcantes e descrições geográficas; o segundo grupo era constituído por versos que contavam romances e histórias; e o terceiro, que seria o mais numeroso, subdivide-se em dois: poemas sobre movimentos sociais e políticos, como cangaço e versos sobre protestos e críticas àquela realidade e ao cotidiano sertanejo, estas permanecem até os dias atuais (TERRA, 1983).

Outra categoria de cordel comum no início do século XX eram os de cunho jornalístico, em que se destacava a relação de compromisso do cordelista com o povo, não só de informar a verdade, como também de se posicionar diante das notícias. O poeta assume ora o lugar do próprio cidadão, ora o lugar do repórter: O cordel foi o jornal/Do povo de antigamente/De tudo o que se

passava/Escreviam no repente/Andava de feira em feira/Em cidade diferente
(*Maria do Rosário Lustosa*).

Segundo o poeta Mestre Azulão, em entrevista concedida ao jornalista Eugênio Viola, o cordel tem um poder de comunicação tão forte quanto os meios oficiais. “Basta dizer que o homem foi à lua, muitos vieram até mim perguntar se era realmente verdade ou truque de televisão, e tive que escrever um folheto para que meus conterrâneos acreditassem” (MENDES, 2011, p. 135-136).

Enquanto jornal do sertão, o cordel é também *crônica popular*, afirma Curran (2001) ao teorizar o gênero crônico, configuração textual-discursiva que envolve tanto fatos cotidianos, opinião e imaginação, quanto também faz do verso um veículo jornalístico. O cordelista informava sobre notícias e acontecimentos do mundo em forma de poesia de cordel, se intitulado, inclusive, como repórter do sertão. Marcelo Soares em seu folheto *A crise do ‘MENSALÃO’ e o caso da cueca* salienta: Pra mim, a grande missão/Do poeta-cordelista/É de ser, por vocação,/Um repórter-jornalista./A ele cabe informar,/Ver, ouvir, investigar/E dar seu ponto de vista.

O poeta passa, então, a se apropriar da potência ética e catártica da transmissibilidade da informação e adapta ao ritmo e tom por ele adotado, fazendo do cordel um espaço de denúncia e de protesto, onde a voz do povo marginalizado passa a fazer eco. “O que aparentemente é apenas uma adaptação de uma notícia publicada pela mídia ganha elementos originais que extrapolam o que foi noticiado” (MENDES, 2011, p. 171), expressando a capacidade criativa do poeta.

Contudo, a ligação estabelecida com o povo também implica uma espécie de interdependência, uma vez que, segundo Mendes (2011), o cordel precisa passar por uma aprovação, ou seja, a autoridade do poeta, assim como a popularidade do folheto, dependem da recepção por parte do público, passam por um crivo popular, que legitima ou não aquela arte. Conforme o público

recepção bem a declamação do folheto, este era impresso e vendido nas feiras. Mesmo esse poeta sendo considerado o porta-voz da verdade, respaldado por uma tradição, era necessária a acreditação do público.

Lemaire (2010) confirma que a mensagem do poeta, para poder existir como verdade e se solidificar na memória e na tradição do povo, depende da aprovação popular ou do destino que darão os ouvintes. Por exemplo, Raimundo Santa Helena foi altamente rejeitado quando publicou o folheto *Duelo do Padim Ciço com o Papa*. O poema versa sobre uma peleja, disputa verbal, onde os dois personagens se agridem. O Papa acusa o Padre de “Ex-Padim Ciço”, remetendo ao fato de a Igreja Católica ter excomungado o padre de seu exercício profissional, o chamando de “mentiroso” e “trapaceiro”, de modo que este se defende com mais agressões ao outro. Devido à revolta popular, Santa Helena teve de se retratar, queimando publicamente os cordéis.

Sob aprovação popular ou sob uma poética livre, o que o cordel guarda é uma estreita ligação com o povo, há algo transmitido pelo poeta de cordel que captura o leitor/ouvinte sertanejo e nordestino, em sua grande maioria privado de uma formação intelectual. Esse elo é demonstrado pela cordelista Salete Maria da Silva em seu folheto *Feminismo em cordel: como foi que começou?*

Como já disse outras vezes/em entrevistas que dei/eu nasci numa família/onde o cordel era rei/pois meu clã analfabeto/tinha um baú repleto/e declamar era a lei/meu avô ia pra feira/comprar farinha e feijão/levava um saco de pano/e um dinheirinho na mão/trazia o fumo e o folheto/e voltava satisfeito/nas quebradas do sertão.

Salete conta que sua história e inserção na poesia de cordel é atravessada por sua avó, que sempre os declamava, ou pedia para a neta lê-los em voz alta. Capturada pelo cordel no seio familiar, Salete passou a escrever cordéis de cunho feminista, denunciando o lugar subjugado da mulher nessa poesia e na sociedade de maneira geral. Sua avó foi a figura feminina que a inspirou:

E quem mais apreciava/Era minha vovozinha/Que sempre me convidava/Para ler lá na cozinha/E ao debulhar o feijão/Ou ao socar o pilão/Um verso sempre convinha/Ela sabia de cor/Todo folheto que eu lia/E ao varrer o terreiro/Uns versos ela fazia/Falava sempre de amor/De fome, fé e calor/Filhos, roça e romaria

O que seria, portanto, o elemento presente na poesia de cordel que permite essa ligação fecunda com este povo? É preciso levar em conta que, embora o poeta escreva para o povo, e muitos autores confirmem que esse elo implica uma espécie de consentimento popular, é a capacidade de criação artística e o posicionamento do poeta no verso que captura e afeta o leitor/ouvinte. Cordéis de cunho denunciativos, que elaboram uma crítica ao cenário social e político, que “clama a justiça, pensa a ética, critica a política” (LUCIANO, 2012, p. 57) são aclamados pelo público e podem ser escritos sem qualquer deslocamento da experiência de vida desse povo.

O animismo, por exemplo, tema frequente nos cordéis, retrata a relação do homem com os animais, cenários de fuga dos animais ou de resistência destes às tentativas de capturas por parte de seus donos vaqueiros. Segundo Abreu (1999), em geral, nesses cordéis, o boi fazia papel de narrador onisciente, conhecedor do que se passa nas fazendas, e dos preparativos para o seu destino. Essa era uma realidade do Sertão do Nordeste dos séculos XVIII e XIX.

Curiosamente, o herói não era o homem, mas o animal. (...) Os homens presentes nas narrativas representavam a ordem, a organização, o respeito às regras, enquanto os bois fugitivos simbolizavam a liberdade, a impossibilidade de se deixar subjugar, a valentia, a habilidade de fugir ao adestramento. A identificação do poeta e, provavelmente, do público convergia para os bichos, mesmo que seu fim fosse a morte (ABREU, 1999, p. 82).

A liberdade parece constituir a marca identificatória e de desejo desse povo, que aponta uma posição de resistência frente ao lugar subjugado na sociedade. É nesse sentido que o cordel pode transcender a expressão de uma

realidade local, ou seja, embora a maior parte dos temas versem sobre a realidade sertaneja, é do universal que se trata.

Até aqui, tentamos demarcar a captura do cordel por parte de um povo, que se deixa envolver e se afetar pelas temáticas e por aquilo que é transmitido pelo próprio poeta. Porém além disso, apostamos em outro elemento substancial, que atravessa esse elo trata-se do que Zumthor (1993) vai classificar como *performance*, diz do processo concomitante entre a comunicação e a recepção no canto ou recitação da poesia na voz do poeta, em que a comunicação das palavras implica também os afetos que podem ser transmitidos. Embora o autor esteja voltado para a dimensão da voz, arriscamos aproximar este conceito do folheto de cordel, entendendo que o verso envolve elementos como o tom, ritmo e melodia, não cabendo uma leitura que os desconsiderem.

3. TRANSFORMAR A PRONÚNCIA EM ATO – A PERFORMANCE QUE EMANA DO CORDEL NORDESTINO

O cordel envolve elementos artísticos diversificados e plurais, bem como fatores determinantes, significações e códigos indispensáveis que permitem sua transmissão e compreensão. O lugar, o momento, o gesto, as expressões corporais e elementos artísticos como o ritmo, a melodia, a voz de quem canta ou declama, energia/empatia, são elementos que também indicam a potência daquilo que é transmitido pelo poeta ao público. A harmonia e a sonoridade na melodia e no ritmo permitem a preservação do texto pela memória, possibilita que a palavra rítmica se inscreva na memória individual e coletiva de um povo, essa palavra age, legitima, funda e refunda a comunidade. É no ritmo que reside a verdade, declara Lemaire (2002).

Há uma potência no ritmo e no tom atribuído pelo poeta, algo que se faz ouvir para além do sentido da frase, para além do dito, tanto que o autor, ao falar de seus versos, chama atenção para o ritmo mais que para a significação

das palavras, embora o trabalho criativo seja árduo, em função de manter a coerência do texto (FONSECA, 2019).

Nesse sentido, consideramos que se a herança do cordel produzido no Brasil não corresponde à literatura de cordel de origem lusa, qual seu precedente? Alguns pesquisadores apostam em uma herança das civilizações da oralidade, da cultura das vozes, que remonta à Idade Média e, sobretudo, ao trovadorismo dos canceiros, dado as semelhanças com as modalidades de cantorias existentes no Sertão do Nordeste, que carregam aspectos como rima, ritmo e melodia, resguardando suas especificidades.

Abreu (1999), comunga desta herança ao considerar que o cordel captura formas tradicionais do canceiro Ibérico e temas medievais, adaptando-os ao seu contexto regional, sobretudo na modalidade jornalística, prática assumida pelos trovadores, que saíam pelas cidades cantando notícias sobre o mundo. Nesse sentido, a presença da oralidade ou mesmo da dimensão da voz parece se manifestar não só na leitura do verso, quando somos conduzidos pelo ritmo e rima, quanto também aparece no processo de escrita do cordelista, que sente como se estivesse contando uma história em voz alta. Para além de ser portadora da linguagem, a voz é lugar de articulação significativa, seu exercício de poder fisiológico produz a fonia e organiza a substância (ZUMTHOR, 1993).

Lançaremos mão da denominação *corpo vocal* proposta por Zumthor (1993), que envolve várias funções na produção poética, como a função mnemônica, que possibilita a transmissibilidade da poesia a partir da repetição e preservação do texto na memória; e a função social, que abrange a forma de comunicação através de conteúdos que retratam experiências cotidianas, ensinamentos, notícias, crítica social e política, valores morais, espirituais, etc. (MENDES, 2011).

Além disso, na declamação do cordel está em jogo o próprio corpo posto

em ato, em uma dança que acompanha a narrativa dos versos conferindo potência à palavra – “A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo” (MATOS, 2007, p. 9). Nesse sentido, o corpo parece estar implicado na narrativa, envolvendo respiração, músculos e nervos, continuamente em tensão e distensão. Os gestos e movimentos das mãos que seguram o folheto aberto produzem um efeito encantatório sobre o público ouvinte, na troca significativa de olhares, que presencia a transmissão da palavra viva, grafada no folheto, mas esculpida pela voz (MATOS, 2007).

Esse movimento é denominado como *performance*, caracteriza-se por uma espécie de estratégia pedagógica e didática das civilizações da oralidade, uma arte teatral e dramática, em que o público tem função de coator e coautor, “testemunha ocular e auricular da performance que vai, em seguida, transmitir, por sua vez, o conhecimento: criar inúmeras testemunhas auriculares que vão repeti-lo, divulgá-lo e, fazendo assim, contribuir para que o conhecimento seja salvaguardado” (LEMAIRE, 2010, p. 20). Logo, essa memória e sua circulação dependem da decisão de todos esses coatores e coautores, que optam ou não por manter viva essa arte (ZUMTHOR, 1993; LEMAIER, 2010).

Podemos encontrar marcas da potência da oralidade performática nos próprios cordéis impressos, muitos trazem nos versos o verbo “falar” no lugar de “escrever”, ressaltando a necessidade de serem declamados e não lidos. Em *As aventuras de Andrade e Jucelina*, Joaquim Casimiro de Lima verseja: Só peço os amigos/escutem bem eu narrar/trate de terem silêncio/para não prejudicar/e depois levem o romance se a história prestar.

Muitos poetas, por sua vez, por opção ou por inacessibilidade à leitura e escrita, constroem seus poemas na cabeça, memorizam os versos e depois, com ajuda, os mesmos são transcritos.

Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passo para o papel” (CARVALHO, 2022, pp. 17-18).

Contudo, essa aproximação do cordel com a poesia oral é refutada por muitos pesquisadores, como Aderaldo Luciano (2012). Para este autor, o cordel é eminentemente uma poesia de letra, tendo sua escrita, inclusive, influenciado as cantorias e os repentistas. Estes últimos, por sua vez, caracterizam-se por uma arte do improviso, pelos desafios e pelejas, onde dois poetas colocam à prova, no imediatismo da palavra, suas capacidades criativas. Nessas cantorias de improviso, o verso nunca será decorado, a arte ali é imediatista, o que se caracteriza como completamente oposta ao nosso cordel, afirma Luciano (2012).

O verso do cordel é fruto de um árduo trabalho escrito, que contém elementos fixos não encontrados nessas cantorias, além disso, se fixássemos equivocadamente o cordel à poesia oral, este não estaria vivo e acompanhando a evolução dos meios de comunicação. Da feira ao jornal e depois ao rádio, televisão e internet, os poetas cordelistas acompanham as necessidades de cada época, mantendo viva, através da poesia escrita, a voz do povo: Até chegada o presente/De letra e evolução/Esta cultura passou/Por uma lapidação/Rádios, jornais e revistas/Onde os grandes repentistas/Fazem dela profissão (*Mestre Azulão*).

José Honório, no cordel intitulado *Marco cibernético*, argumenta sobre o lugar da poesia de cordel na evolução das tecnologias de comunicação: Se pena, lápis, caneta/Cumpriram sua missão/E a máquina de escrever/Deu sua contribuição/Que mal há em nos valermos/Da nova computação/Não importa por qual via/O verso chegue ao leitor/Se impresso em tipos móveis/Fax ou computador/Importa sim, que traduza/Um

espírito criador.

O que se discute até aqui, ainda coloca em questão a origem do cordel, se não oral, se não lusa, não apenas sertaneja, não dos centros urbanos, não dirigida somente ao nordestino, visto a universalidade de Leandro Gomes de Barros, não de um povo específico, mas do Povo, não submetida enquanto produto mítico de um Estado-Nação, tampouco limitado a um testemunho local e regional da realidade da vida nordestina.

Qual sua real definição e origem, portanto? Seria essa inespecificidade, ausência de identidade e inexatidão conceitual que conduz o cordel a um lugar de alteridade e, portanto, de marginalidade dentro do campo literário e erudito? O que sabemos até aqui é que o cordel versa sobre o universal, sobre a experiência humana e sobre formas de existir e resistir.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identificamos uma dificuldade no que diz respeito à conceitualização da poesia de cordel na literatura, revelada na multiplicidade de vozes, tanto no sentido de teorizá-la quanto na tentativa de defini-la, inclusive historicamente. Ou seja, autores e teóricos, assim como cordelistas em seus versos revelam uma pluralidade e considerável liberdade de opinião a respeito desta poesia. Para alguns, o cordel é sertanejo, oral, depende da opinião popular, é de origem lusa e marcado por uma estrutura versificada rígida; ressaltando que não necessariamente tais elementos coexistam em um pensamento, seja teórico ou em verso. Para outros teóricos e cordelistas, tais elementos estão longe de definir esta poesia, de modo que suas apostas caminham na direção de uma poética universal.

A polifonia que envolve a origem do cordel e sua estrutura literária nos impõe não só um desafio diante desta poesia, mas revela uma problemática que tanto pode fortalecer e alimentar processos de subjugação, que diz respeito à

ausência de uma concepção punica, quanto pode elevar o cordel a uma poética subversiva, que resiste a todo formalismo limitado pré concebido.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia Azevedo de. Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo. *Tese*. UNICAMP, 1993.

BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira - São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Lenadro Gomes. O boi misterioso. In: *Literatura Popular em Verso - antologia*. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964.

BARROS, Leandro Gomes. *Estória da Donzela Teodora*. Ceará: Catavento, 1981.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002, p. 46.

CAVALCANTE, Rodrigo. *Como fazer versos*. Correio popular: Campinas, 1982.

CLAUDE ROY. *Trésor de la poésie populaire*, 1975.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 2001. (Coleção primeiros passos-317).

FALCÃO. *Os cinco mitos do Nordeste*. 2022

FONSECA, Maria. Gislene. *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel*. *Tese*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2019.

GONÇALVES, Marco. Cordel Híbrido, Contemporâneo e cosmopolita. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2007, p. 34.

LEMAIRE, Ria. Gravador?... Que estás gravando? In: CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta passado do Assaré*. 2ª. Ed. Fortaleza: Omni, 2002.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (Org). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

LUCENA, Bruna Paiva. “É fácil ver a chuva quando você não se molha”: os gabinetes da historiografia literária e do cordel e as poéticas a céu aberto. *Tese*. Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições. Adaga - São Paulo: Editora Luzeiro, 2012.

MATOS, Edilene. Literatura de cordel: a escuta de uma voz poética. *Habitus*. Goiania, v , pp. 149-167. Disponível: [\(96\) LITERATURA DE CORDEL: A ESCUTA DE UMA VOZ POÉTICA - por EDILENE MATOS | Helena Borges - Academia.edu](#)

MAYA, Ivone da Silva Ramos. *O povo de papel: A sátira política na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

MENDES, Simone de Paula Santos. Um estudo da argumentação em cordéis midiáticos: da enunciação performática à construção discursiva da opinião. *Tese*. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. 277f. 2011.

TERRA, Ruth. *Memórias de lutas: literatura de folhetos no Nordeste*. São Paulo: Global Editora, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A 'literatura' medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em 22/08/2022.

Aceito em 15/11/2022.

A RESISTÊNCIA PELO DENGO: UM OLHAR SOBRE O CONTO “ABRAÇO DO ESPELHO”

THE RESISTANCE THROUGH “DENGO”: REFLECTIONS ON THE STORY
“ABRAÇO DO ESPELHO”

Fabiane Cristine Rodrigues¹

Luiz Henrique Silva de Oliveira²

Resumo: A partir do conto “Abraço do espelho”, de Cuti, publicado no livro “A pupila é preta” trazemos algumas reflexões sobre os modos como as diversas identidades assumidas pelos sujeitos textuais sofrem tensionamentos e são afetadas pelo racismo, bem como são estabelecidas dinâmicas de resistência e enfrentamento ao trauma que o racismo representa para a população negra. Para compreendermos alguns dos impactos das dinâmicas raciais nos indivíduos, nos valem dos trabalhos de Fanon (2020) e Kilomba (2020); para percebermos os mecanismos sociais pelos quais o racismo opera, evocamos as produções de Borges (2019), Almeida (2019), Guimarães (2009) e Vergès (2020); a respeito da construção das identidades e do cabelo como um marcador identitário, trazemos os trabalhos de Hall (2006) e Guedes (2002); as ponderações a respeito da literatura e seu impacto na vida cotidiana passam pelos trabalhos de Cuti (2010), Dalcastagnè (2021) e Walter (2020); por fim, pensamos o conceito de dengo a partir da produção de Nunes (2017).

Palavras-chave: literatura negra; racismo estrutural; identidade negra; Cuti.

Abstract: Starting from the story “Abraço do espelho”, by Cuti, published in the book “A pupila é preta”, we bring some reflections on the ways in which the different identities assumed by the textual subjects suffer tensions and are affected by racism, as well as the dynamics of resistance

¹ Mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Brasil. Doutoranda em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5556-2524>. E-mail: fabby-ane@hotmail.com.

² Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1287-5317>. E-mail: henriqueletras1901@gmail.com.

and coping with the trauma that racism represents for the black population. To understand some of the impacts of racial dynamics on individuals, we draw on the work of Fanon (2020) and Kilomba (2020); to understand the social mechanisms through which racism operates, we evoke the productions of Borges (2019), Almeida (2019), Guimarães (2009) and Vergès (2020); regarding the construction of identities and hair as an identity developer, we bring the works of Hall (2006) and Guedes (2002); the ponderations about literature and its impact on everyday life go through the papers of de Cuti (2010), Dalcastagnè (2021) and Walter (2020); finally, we think about the concept of “dengo” from the production of Nunes (2017).

Keywords: black literature; structural racism; racial identity; Cuti.

1. INTRODUÇÃO

Lançado em 2020, pela editora Malê, o livro *A pupila é preta*, de Cuti, reúne 22 contos que perpassam por diversas camadas do cotidiano de pessoas negras e/ou pertencente a outros grupos marginalizados e como as tensões sociais e raciais impactam em suas vivências. Um dos grandes expoentes da intelectualidade negra brasileira, Luiz Silva, ou Cuti, é Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e, além das dezenas de publicações de livros de sua autoria e em antologias, é um dos fundadores da ONG “Quilombhoje” e da série “Cadernos Negros”, de inquestionável importância para a manutenção de uma literatura afrocentrada como um fim.

Em sua atuação, Cuti estabelece diálogos fluídos entre o rigor do conhecimento científico e acadêmico e os espaços culturais periféricos e populares. Deste modo, contribui para as discussões e conceituações do que vem a ser a “literatura negro-brasileira”, seus valores estéticos, seu papel de resistência e rasura e também participa ativamente de feiras culturais, rodas de poesia, debates literários etc. Ao longo da obra aqui citada, Cuti desconstrói diversos estereótipos literários, incluindo personagens negros em posições de destaque e poder, subvertendo diversas das lógicas naturalizadas socialmente, trazendo ainda narrativas surpreendentemente felizes, ainda que insólitas. O

título “A pupila é preta”, nos convida para este outro olhar: preto e é através desse olhar que temos acesso à personagens humanos e profundos e à uma realidade que, se muitas vezes não é, poderia ser e funcionar deste modo.

Sua discursividade crítica e consciente se mostra no conto “Abraço do espelho”, contido no livro citado, e selecionado para discutirmos, neste artigo, de quais modos as diversas identidades assumidas pelos sujeitos sofrem tensionamentos e são afetadas pelo racismo, bem como são estabelecidas dinâmicas de resistência e enfrentamento ao trauma que o racismo representa para a população negra.

Para pensarmos essa perspectiva de racismo como um trauma, nos valem das análises empreendidas por Grada Kilomba (2019), partindo da percepção da escrita como um ato de tornar-se sujeito, rompendo com o silêncio imposto à população negra a partir de sua objetificação. A autora pontua que, desde o colonialismo, o sujeito negro é forçado a desenvolver uma relação consigo mesmo a partir do outro branco, pois, uma vez que o controle dos corpos pertence à população branca colonizadora, os demais indivíduos tornam-se o “Outro”, e, dentro da “Outridade” de um mundo pensado a partir da linguagem, valores e ideais brancos, sua percepção de si mesmo e do lugar que ocupa no mundo é profundamente afetada.

Deste modo, como destaca Kilomba (2019), há três características atreladas ao racismo que merecem atenção: a construção da diferença, ou seja, estando em uma posição de poder e privilégios, os sujeitos colonizadores poderiam se “naturalizar” e naturalizar aos seus como sujeitos/norma enquanto os povos colonizados seriam tidos como “o Outro”; construída a diferença, atrelá-la a valores hierárquicos, pois não basta marcar os lugares de “nós X Outro”, é necessário atrelar essas diferenças a valores hierárquicos, isso garantiria a manutenção de um centro e uma margem, determinando quem pode falar, existir, pensar, criar e legitimar; e, por fim, os processos

acompanhados pelo poder: histórico, político, social e econômico, que, embora tenham origem com o colonialismo, se reinventam a fim de garantir a manutenção dessa ordem estabelecida, em uma espécie de “supremacia branca” (KILOMBA, 2019, p. 76), de forma que os “Outros” não podem performar o racismo por não possuírem esses mesmos poderes.

Por fim, o racismo pode ser atrelado ao trauma principalmente por: privar “alguém de sua própria ligação com a sociedade” (KILOMBA, 2019, p. 157), partindo das associações do que significar ser negro X o que significa ser branco, o ato de perceber-se negro desperta nos sujeitos a equivalência de sua identidade dentro do contexto social, situando sua identidade em um local muito específico, definido por diversas equivalências naturalizadas sob a forma de preconceitos; e permitir a experiência “do presente como se estivesse no passado” (KILOMBA, 2019, p. 158), de modo que, rompendo com as noções de temporalidade, a experiência do racismo cotidiano contemporâneo retoma muito do imaginário racista colonial, fazendo com o sujeito seja atravessado por uma profunda sensação de desonra e vergonha.

Ao longo do conto, o autor apresenta personagens que percebem de modo muito distinto a própria subjetividade e o “ser negro”. Tais diferenças são “naturais” se consideramos que, atualmente, não percebemos mais as identidades como estanques ou rígidas, pelo contrário, como destaca Stuart Hall (2006) ao analisar a formação da identidade cultural na pós-modernidade, tornaram-se mais descentralizadas, deslocadas ou fragmentadas, de modo que o indivíduo lida com um duplo deslocamento: “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2006, p. 9).

Essas identidades híbridas contribuem para que hajam “jogos de identidade” (HALL, 2006, p. 19), pois, uma vez que as identidades não são singulares, elas podem se “contradizer” em diversos momentos, como

observaremos no desenrolar do conto escolhido. Como não há uma identidade central ou identificação total, o que vemos é que, muitas vezes, elementos como raça, gênero, classe social e posicionamento mais ou menos conservadores contribuem para que os personagens ora se identifiquem uns com os outros e se apoiem, ora se choquem e vivenciem conflitos. A percepção de identidade como algo fluido, múltiplo e fragmentado é importante para a leitura que faremos do conto neste trabalho.

Outro aspecto que merece destaque é o caráter social da literatura e sua importância para a população negra brasileira, uma vez que, como aponta Roland Walter (2021), enquanto muito da história das Américas pode ser resumida aos genocídios, escravizações, máquinas de plantação e subalternizações dos povos originários e das populações trazidas de África na condição de escravizados, a literatura fornece uma alternativa a “não inscrição na história e cultura oficiais vividas e percebidas como não lugares” (WALTER, 2020, p. 2), servindo como ferramenta para a “(re)apropriação/(re)criação de lugares-lares nos diversos contextos sociais, históricos e geográficos das culturas deste continente” (WALTER, 2020, p. 2).

Deste modo, através da escrita, os sujeitos negros brasileiros causam rupturas na história oficial, criadas no intuito de anular e suprimir as diferenças, “escurecendo” a nação física e culturalmente. Também pela literatura, pessoas de pele retinta reinscrevem-se e reafirmam sua identidade, pertencimento e existência. Em *A pupila é preta*, por exemplo, existe a preocupação em criar personagens e narrativas densas, críveis e humanos, de modo que tratamos aqui de uma importante obra da literatura afro-brasileira.

No conto *Abraço do espelho*, nosso objeto de análise, acompanhamos um recorte da vida de Delinda, jovem negra que se sente pressionada a alisar o cabelo para participar de uma importante entrevista de emprego a fim de ocupar uma vaga de secretária júnior. O fato se contrasta com o desejo de a

jovem manter seus cabelos naturais – crespos – ao menos até que ocorra o desfile da Escola de Samba Unidos da Africanidade, evento marcado pelo protesto contra o que os foliões consideram escravidão estética a despeito dos cento e vinte e cinco anos da Lei Áurea. Delinda é desfilaria como porta-bandeira; portanto, um dos destaques da Escola. A partir desse conflito, somos apresentados aos diversos personagens que integram a vida de Delinda, como sua mãe, Dona Juliana, seu namorado Leandro, seu irmão, Gilvan, e o conquistador Roy. Através da narrativa, somos levados a questionar os modos mais ou menos sutis pelos quais o racismo opera em nossa sociedade, conforme buscaremos discutir nas páginas seguintes.

2. IMAGEM DESEJÁVEL X REPRESENTATIVIDADE

Conforme explicitado anteriormente, é através da pressão para adequação aos padrões estéticos vigentes, percebida pela protagonista Delinda, ao se ver na iminência de uma entrevista de emprego, que somos inseridos na narrativa. Já nos primeiros parágrafos do conto, o narrador nos assevera:

[Delinda] Sabia que ao retornar para a casa enfrentaria o dilema íntimo do seu processo de identidade. Contudo, a entrega a que se permitia enquanto porta-bandeira aliviava muito sua ansiedade pela espera da carta convocatória para a entrevista, derradeiro obstáculo. (...) Queria muito que a correspondência chegasse às suas mãos depois do Carnaval, quando, então, não haveria mais confronto entre seus dois interesses, pensava. Seu compromisso com a ala das mulheres, da qual fazia parte, não se oporia à sua necessidade de adequação a um novo visual. (CUTI, 2020, p. 11).

Ainda que não fosse de seu desejo, para conseguir um novo emprego, Delinda sabia que seria necessário adequar-se ao seu visual. É válido perceber o uso da palavra “adequar” neste contexto, pois, de certo modo, indica que o visual da protagonista é inadequado, incompatível como determinado horizonte imagético. Arriscamos dizer que esta percepção não precisa ser

explicitada à exaustão, pois, como afirma Silvio Luiz de Almeida (2019), “o racismo como ideologia molda o inconsciente” (ALMEIDA, 2019, p. 41), de modo que “o racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional” (ALMEIDA, 2019, p. 40). Deste modo, o racismo cria narrativas que naturalizam socialmente o fato de que as pessoas brancas ocupem os lugares de poder por merecerem, de fato, ocupar tais lugares.

Ao mesmo tempo em que é naturalizado o merecimento das pessoas brancas aos locais de poder e prestígio, os traços negróides, como o cabelo crespo, são associados ao “indesejado”/ “inadequado” e a lugares de servidão, de acordo com o imaginário de nossa herança escravocrata. Herança não muito distante, pois, como destaca Françoise Vergès (2020) ao pensar sobre as possibilidades de articulação de feminismos decoloniais, é necessário ponderar sobre a diferenciação entre colonização, acontecimento histórico que se encerra com o desaparecimento das “colônias” e autonomia dos territórios, e colonialismo, movimento social que se deriva da colonização, “modo como o complexo racismo/sexismo/etnicismo impregna todas as relações de dominação, ainda que os regimes associados a esse fenômeno tenham desaparecido” (VERGÈS, 2020, p. 41). Dessa forma, ainda que falemos em mais de cem anos de Proclamação da República ou Abolição do sistema escravagista no Brasil, a ausência de políticas decoloniais permite a continuidade da mesma lógica.

Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2009), ao ponderar sobre as origens dessa dicotomia entre “branco/negro”, “adequado/inadequado”, destaca o fato de que elas se reforçam “mútua, simbólica e materialmente” (GUIMARÃES, 2009, p. 49) e, assim,

a doutrina liberal do século XIX, segundo a qual os pobres eram pobres porque eram inferiores, encontrava, no Brasil, sua aparência de legitimidade no aniquilamento cultural dos costumes africanos e na condição de pobreza e exclusão política, social e cultural da

grande massa dos pretos e mestiços, assim como, anteriormente, a condição servil dos escravos era tomada como marca de inferioridade. (GUIMARÃES, 2009, p. 49).

Instaurada uma lógica que opera a partir da “marca de inferioridade”, naturalizando que a massa da população com pele escura carregaria esta marca, é possível entender como essa dinâmica da exclusão opera e continua em funcionamento, atualizando-se de acordo com as condições sociais vigentes.

Ao final da narrativa, após ser entrevistada pelo homem negro que chefiava o departamento da empresa em que Delinda buscava colocação profissional, compreendemos que o cabelo crespo nunca constituiria um empecilho à seleção de nossa protagonista.

Recebida com um amplo sorriso, [Delinda] não pôde se conter e retribuiu com uma satisfação um tanto desmedida. O homem há sua frente era alto e estava elegantemente vestido com um terno azul claro e camisa azul marinho. Traços de jovialidade presentes em sala fisionomia, tinha a pele escura, nariz largo e cabelos trançados que exibiam vários caminhos brilhantes. (...) Na entrevista, saiu-se muito bem, não só pela simpatia com que fora tratada, mas, sobretudo, porque ela havia readquirido uma confiança plena para apresentar suas qualidades profissionais. (CUTI, 2020, p. 19).

Esse excerto da narrativa alerta-nos não para a inexistência do racismo ou de suas consequências na vida cotidiana, mas para a importância de que a população negra ocupe os lugares de prestígio social e poder, pois é deste modo que será possível subverter muitos dos ideais racistas vigentes.

Muito além da crítica aos contornos atuais de nossa sociedade, é importante percebemos que o conto aponta para a possibilidade de construção de uma sociedade mais justa e igualitária, sendo a representatividade (aqui marcada pela ocupação do cargo de chefia por um homem negro) um dos caminhos possíveis para alcançarmos este ideal, rompendo com as marcas de

inferioridade que alimentam e legitimam as dicotomias apontadas, incluindo novas identidades nos ambientes de poder.

A este respeito, para além da narrativa, a materialidade do conto analisado também contribuiu para esse deslocamento, uma vez que, como afirma Regina Dalcastagnè (2021), a ausência de representatividade dos grupos marginalizados no fazer literário reflete o controle dos discursos, que silenciam os grupos dominados, excluindo-os de diversos ambientes políticos, inclusive o literário. Deste modo, sua inclusão no campo literário é, também, uma inclusão no campo político, legitimando sua voz, seus discursos e suas existências.

3. ESTÉTICA NEGRA

Embora dilema de Delinda entre alisar os cabelos ou manter sua crespura e a divisão entre as mulheres que compõe a Escola de Samba Unidos da Africanidade na qual uma parte apoiava a exaltação dos cabelos crespos na avenida e outra que admitia que mulheres com o cabelo alisados participassem da ala, outro ponto de tensão vivenciado pelas personagens femininas na narrativa, possa parecer banal em uma leitura desatenta, o que está em jogo vai muito além das escolhas apenas estéticas, tratando da construção de sua identidade enquanto mulher negra em meio à manutenção de uma “escravidão estética” (CUTI, 2020, p. 12).

Como destaca Nilma Lino Gomes, a identidade é construída, além do olhar do indivíduo sobre ele mesmo, pela interação com o outro, de modo que

o cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra (GOMES, 2002, p. 2).

Assim, sendo a beleza uma construção social baseada em valores estabelecidos e aceitos pelos membros de determinada sociedade - ou, ao menos, pelos membros que ocupam posições decisórias e, por isso, detêm poder suficiente para definir valores e serem ouvidos - e, posteriormente difundidos e naturalizados a partir de representações publicitárias, fílmicas, literárias e outras modalidades culturais que contribuem para a formação de um imaginário coletivo, se pensarmos que, no Brasil, o padrão idealizado é branco, torna-se nítida a importância de construir, legitimar e naturalizar a beleza negra.

Considerando que a identidade se constrói, também, no plano simbólico - valores, crenças, rituais, mito e linguagem -, naturalizar a beleza negra é, antes de mais nada, reforçar positivamente a identidade negra. Por isso, assumir a crespura dos cabelos “pode significar a tentativa do negro de sair do lugar de inferioridade ou introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo”. (GOMES, 2002 p. 3).

Outra expressão utilizada no conto analisado e que merece um olhar mais atento é “escravidão estética” (CUTI, 2020, p. 12), utilizada para representar a exigência do alisamento sobre os cabelos femininos e o corte baixo, à máquina, sobre os cabelos masculinos. Sendo a estética negra, pensada a partir de valores não-brancos, um modo de resistência e reafirmação identitária, não sendo mais permitido a desumanização e escravização dos sujeitos negros, resta o controle sobre os corpos e a estética negra, de modo a enfraquecer a identificação destes indivíduos com sua própria imagem.

A respeito dos cabelos crespos, “black”, rasta, dreadlocks e com penteados africanos, Kilomba (2019) destaca que eles “são políticos e moldam as posições de mulheres negras em relação a ‘raça’, gênero e beleza. Em outras palavras, eles revelam como negociamos políticas de identidade e racismo”

(KILOMBA, 2019, p. 127) e, em contrapartida, “as ofensas (...) são respostas de desaprovação a tal redefinição e revelam a ansiedade *branca* sobre perder o controle sobre a/o colonizada/o” (KILOMBA, 2019, p. 127).

Novamente nos deparamos com um resquício da colonização, que se perpetua através da colonialidade dos corpos negros. Se manter o controle sobre o corpo negro, sua apresentação e como é percebido, remonta o desejo de controlar o indivíduo tirando sua humanidade e transformando-o em coisa, a recusa sobre este olhar e estabelecimento de um novo modo de se ver e se portar no mundo reafirma sua identidade e humanidade.

Para pensarmos nas relações entre a estética negra, identidade e decolonialidade, convém evocarmos o poema *Ferro*, também escrito por Cuti: “Primeiro o ferro marca/ a violência nas costas/ Depois o ferro alisa/ a vergonha nos cabelos/ Na verdade o que se precisa/ é jogar o ferro fora/ e quebrar todos os elos/ dessa corrente/ de desesperos.”, percebemos aqui uma crescente entre a violência do ferro que marca as costas do indivíduos em condição de escravizados e a vergonha que surge em seus descendentes, resultado, como já citado, da naturalização dos traços negróides como “marcas de inferioridade”.

Diante do cenário apresentado, qual seria, então, uma alternativa para romper com essa lógica? Ora, romper com os “elos da corrente de desesperos” e nos voltarmos à pupila preta, reforçando a estética negra e sua beleza, como pontua Gomes (2002, p. 2), “essa revalorização extrapola o indivíduo negro e atinge o grupo étnico/racial a que se pertence. Ao atingi-lo, acaba remetendo, às vezes de forma consciente e outras não, a uma ancestralidade africana recriada no Brasil”. E, é importante ressaltar, recriar essa ancestralidade africana no Brasil representa um modo de resistir ao colonialismo e reafirmar que existiam outras culturas, saberes, estéticas, povos e valores em África, antes da chegada do homem branco e dos processos de colonização e escravização.

De modo mais amplo, além das ofensas, a censura (mais ou menos) velada aos corpos negros em representações midiáticas e culturais, o controle sobre os traços dos corpos que ocuparão lugares de destaque nas empresas e tantas outras representações que moldarão o imaginário também são estratégias que evidenciam o desejo de controle sobre o corpo negro. E a literatura não está imune a este cenário e, a este respeito, Cuti (2010), pondera que são resultados da discriminação racial, que é a prática do imaginário antinegro naturalizado em nossa sociedade, pois,

quando um escritor produz seu texto, manipula seu acervo de memória onde habitam seus preconceitos. É assim que se dá um círculo vicioso que alimenta os preconceitos já existentes. As rupturas desse círculo têm sido realizadas principalmente por aqueles que não se negam a refletir profundamente acerca das relações raciais no Brasil. (CUTI, 2002, p. 25).

ao afirmar que para romper com o círculo vicioso de preconceitos os produtores de uma literatura devem refletir com profundidade a respeito das relações raciais no Brasil, Cuti (2002) chama atenção para as inúmeras tentativas de construção identitária, enquanto nação, embranquecida, apagando e, quando isso não era possível, relegando à vergonha e marginalização as características que se afastavam deste ideal. Sendo arte em geral e, mais especificamente, a literatura modos de construir e naturalizar conceitos e imaginários, foi um recurso amplamente utilizado para o ideal de branqueamento da população.

Por isso, reafirmar sua identidade e o desejo pelos próprios traços negróides e estéticos na literatura é, acima de tudo, uma estratégia de sobrevivência e resistência.

4. EMBRANQUECIMENTO COMO ESTRATÉGIA

Outro aspecto abordado no conto e que também é fruto das tensões raciais no país são os relacionamentos inter-raciais fundados no auto-ódio. A este respeito, convém destacar duas passagens. A primeira delas destaca o momento em que a mãe de Delinda reforça a importância de que a filha alisasse os cabelos.

Sua mãe não contribuía para o seu gostar de si mesma. Dona Juliana apontava tudo o que, segundo ela, poderia prejudicar a filha no jogo da aceitação social. Contrariando sua própria história, a genitora chegou mesmo a aconselhá-la que evitasse namorar homens negros, dizendo que os futuros filhos não sofreriam na disputa social. (CUTI, 2020, p. 12).

A segunda passagem acontece quando, a caminho do salão, Delinda encontra Roy, um homem negro, jovem “de cabeça raspada” (CUTI, 2020, p.14). Segundo o conto, o personagem é um conquistador e flerta abertamente com a protagonista. Contudo, salta aos olhos a diferença de tratamento que Roy dispensa a Delinda, a quem ele cumprimenta dizendo: “Pretinha, chega aí!” (CUTI, 2020, p. 14). Já à personagem branca, que aparece enquanto Roy e Delinda conversam, o galã diz: “Oi, Estelinha...” (CUTI, 2020, p. 15).

Partindo destes excertos, podemos discutir como as estratégias racistas e de branqueamento impactam os afetos negros. Antes de mais nada, é importante percebermos que, apesar de se tratar de personagens negros e que, em algum grau, apresentam certa semelhança no discurso, possuem diferentes identidades de gênero, que impactarão na sua experiência de mundo.

Desta forma, temos, em um primeiro momento da narrativa, a preocupação de Dona Juliana, mãe de Delinda, que justifica-se no medo de que os netos já nasçam em desvantagem na “disputa social” (CUTI, 2020, p. 12). Ainda que possa parecer um comentário banal, a partir dele percebemos com a personagem enxerga nossa sociedade: em eterna disputa em que, quanto mais

afastado do ideal de brancura estiver o indivíduo, menores serão suas chances de sucesso.

Este pensamento, como nos aponta Juliana Borges (2019), não é completamente deslocado da realidade: de acordo com os dados apresentados pelo nosso sistema penitenciário (Infopen), o Brasil possui a terceira maior população carcerária do mundo e a maior parte desta população é constituída por jovens negros. Este cenário de forma alguma reflete características genéticas ou biológicas da população negra, ou seja, não queremos associar o ser negro ao cometimento de crimes, mas é resultado do sistema racista e punitivista pelo qual a sociedade brasileira foi estruturada, na qual os corpos negros estavam constantemente sob controle e tentativas de destituição de sua humanidade. Devemos considerar também que,

se esse sistema já operou explicitamente pela lógica da escravidão, passando pela vigilância e pelo controle territorial da população negra após a proclamação da República, pela criminalização da cultura e pelo apagamento da memória afrodescendente, percorrendo a aculturação e a assimilação pela mestiçagem e pela apropriação, pela negação do acesso à educação, ao saneamento, à saúde – questões que permanecem, inclusive –, hoje não temos um cenário de fim dessa engrenagem, mas de seu remodelamento. (BORGES, 2019, p. 21-22).

Na narrativa são apresentadas algumas dessas novas engrenagens pelas quais opera a estruturação racista, como a “escravidão estética”, as dificuldades encontradas pelas pessoas negras para acessarem importantes cargos no mercado de trabalho e a favelização dessa população. Essas reflexões não justificam a reprodução de ideais racistas e de branqueamento social apresentado por Dona Juliana, mas nos permitem perceber possíveis caminhos através dos quais essas reproduções se originam e, a partir desta compreensão, desnaturalizar os ideais racistas que ainda operam no nosso imaginário.

A respeito dos ideais racistas que permeiam nosso imaginário, convém resgatar, em um segundo momento da narrativa, a construção do personagem Roy, citada anteriormente. Em um primeiro momento, já nos chama atenção o fato de ele ser descrito pelo narrador como um homem negro “de cabeça raspada”, uma vez que, principalmente no contexto deste conto, é um símbolo muito explícito da identidade negra e, como afirma Gomes (2002),

O cabelo crespo na sociedade brasileira é uma linguagem e, enquanto tal, ele comunica e informa sobre as relações raciais. Dessa forma, ele também pode ser pensado como um signo, pois representa algo mais, algo distinto de si mesmo.

Assim como a democracia racial encobre conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico/racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da identidade negra. (GOMES, 2002, p. 8).

Assim sendo, do mesmo modo que a assunção de uma estética afrocentrada denota o orgulho e identificação racial, o ato de raspar, alisar ou lançar mão de estratégias para atenuar os traços negróides também pode refletir esse afastamento da identidade negra. Cabe ressaltar que tais afirmações são feitas pensando no personagem Roy a partir dos indícios narrativos, conforme discutiremos ao longo desta seção, e que, embora o cabelo possa funcionar como um signo e tenha enorme representatividade para a afirmação da identidade negra, não é o único signo que a representa.

Outro aspecto do personagem que chama a atenção do leitor mais atento é que, ao se dirigir à personagem Estela, Roy a chama pelo nome ao invés de por um apelido – como se dirige à Delinda, chamando-a de “pretinha”, e, ao ser confrontado por Delinda, ela explicita o fato de que ele só se relaciona afetivamente com mulheres brancas (“pros bailes das quebradas a gente serve, mas pra desfilhar no shopping aí tem que clarear. E pra casar, sabão em pó.” (CUTI, 2020, p. 15)). Roy reage dizendo:

Ô pretinha!... Isso aí é racismo, sabia? Você agora é também do movimento negro, é? Eu não tenho nada contra esse pessoal que fica por aí gritando pelas cotas, mas eu acho que a gente tem, cada um, de lutar por si, certo? Eu vou pra faculdade esse ano. Sem precisar de cota. (CUTI, 2020, p. 15).

A dificuldade de Roy em perceber a si mesmo como homem negro é evidente. Ele tenta se distanciar da identidade negra através do distanciamento da estética que convoca a sua cor de pele, das pautas da população negra e, por fim, do afeto para com mulheres escuras. A este respeito, Frantz Fanon nos lembra sobre o “súbito desejo de ser branco” (FANON, 2020, p. 79), ou seja, ser reconhecido como branco, que só pode ser satisfeito pelo relacionamento com uma mulher branca que, ao amá-lo “me prova que sou digno de um amor branco” (FANON, 2020, p. 79).

Percebemos, então, outra consequência das estruturas racistas de nossa sociedade. Além da identidade, em seu caráter mais coletivo, há impactos na identidade em seu caráter mais íntimo e individual. Ora, se é construído um imaginário negativo em torno do que é ser negro e se a população negra está sujeita a diversas e reiteradas formas de violência, o desejo de não ser reconhecido como negro, ou de se “embranquecer”, se torna cada vez mais pungente.

Ao pensar nos modos como a nossa sociedade se articula, o desejo de embranquecer o máximo possível encontra suas raízes também no que Guimarães (2009) denomina de “pigmentocracia” – que também recebe o nome de “colorismo” em outros estudos sobre relações raciais –, que são os diferentes tratamentos recebidos por sujeitos negros a medida que apresentam mais ou menos características negróides, de modo que, quanto mais “branco” for o sujeito, de mais prestígio social gozará. Essa é uma importante estratégia do colonialismo para fragmentar a identificação dos indivíduos com sua negritude. Ao conceder mais “benefícios” aos que se mais atendem aos anseios

eurocentrados, o imaginário negativo associado à negritude é fortalecido e, assim, as “marcas da inferioridade” vão sendo reforçadas.

No entanto, ainda que seja de fundamental importância compreender os mecanismos que estão por trás da naturalização dos preconceitos e discriminações raciais, devemos ter sempre em mente que não é através do embranquecimento da população brasileira que se encontra a ruptura com o racismo e seus traumas, mas a partir da subversão do ser negro, do fortalecimento e da reafirmação da identidade, como podemos perceber ao longo do conto.

5. MERITOCRACIA E AÇÕES AFIRMATIVAS

Outra questão que pode ser pensada a partir da narrativa diz respeito às ações afirmativas e à falácia da meritocracia, como pode ser percebido a partir do excerto em que Delinda pondera sobre a importância de conseguir um emprego, pois,

De olho nas vagas por cotas raciais nas universidades, a jovem acalenta o desejo de, no ano seguinte, matricular-se em um cursinho pré-vestibular e ousar o concurso para medicina, embora tenha plena consciência das imensas dificuldades. (CUTI, 2020, p. 13).

Por sua vez, questionado sobre suas escolhas afetivas e, entendendo o cunho racial do questionamento, Roy interpela Delinda da seguinte forma:

- Ô, pretinha!... Isso é racismo, sabia? Você agora é também do movimento negro, é? Eu não tenho nada contra esse pessoal que fica por aí gritando pelas cotas, mas eu acho que a gente tem, cada um, de lutar por si, certo Eu vou pra faculdade esse ano. Sem precisar de cota. (CUTI, 2020, p. 15).

A escolha de palavras deve ser observada com atenção, uma vez que, para Delinda, jovem negra e periférica, almejar o curso de medicina em uma

universidade não era apenas um sonho, mas sim uma ousadia. Para Roy, por sua vez, o ingresso na faculdade, ainda que em “um vestibular pouco disputado” (CUTI, 2020, p. 15) era uma conquista individual, fruto de seus próprios méritos enquanto indivíduo, ao contrário dos ideais defendidos pelos membros do “movimento negro”.

Consciente das relações raciais, a jovem entende que, as condições de disputa no concurso para um curso tão concorrido seriam injustas, pois como nos afirma Almeida (2019), existe uma íntima relação entre a desigualdade racial e a desigualdade educacional, ainda resquícios de uma sociedade que manteve a população negra marginalizada mesmo após a abolição formal do sistema escravista. Roy, no entanto, adota um discurso que se aproxima do liberalismo, ignorando as diferenças estruturais e evocando as lutas e méritos individuais.

Novamente, Almeida (2019) nos alerta sobre os modos como o discurso meritocrático opera na realidade brasileira, escondendo que o perfil racial dos ocupantes de cargos de prestígio no setor público e dos estudantes nas universidades mais concorridas ao invés de reafirmar que a competência e o mérito têm cor – e a cor é branca – deveriam nos fazer questionar o que ocultam. Essa estratégia associa-se ao falso discurso de democracia racial uma vez que,

Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava a seu alcance. Em um país desigual como o Brasil, a meritocracia avaliza a desigualdade, a miséria e a violência, pois dificulta a tomada de posições políticas efetivas contra a discriminação racial, especialmente por parte do poder estatal. No contexto brasileiro, o discurso da meritocracia é altamente racista, uma vez que promove a conformação ideológica dos indivíduos à desigualdade racial. (ALMEIDA, 2019, p. 51-52).

Ao demonizar os integrantes dos movimentos negros e reforçar o discurso meritocrático, Roy explicita mais uma vez sua falta de identificação

como homem negro, ou, ao menos, revela não perceber criticamente algumas das implicações raciais de sua condição. Fragmentar identidades e dificultar a percepção das pessoas negras de sua própria negritude também é um resquício das políticas colonialistas, a fim de impedir (ou ao menos tentar impedir) a organização dos indivíduos em prol da exigência de igualdade de direitos. Como pondera Almeida (2019), ao negar o racismo, nega-se a necessidade de lutar pelo seu fim e por políticas de reparação histórica.

Mesmo que em um primeiro momento os comportamentos e escolhas discursivas do personagem Roy nos gere um desconforto, também são importantes indicadores para refletirmos sobre os efeitos das políticas de embranquecimento na população negra brasileira, uma vez que, como pondera Kilomba, “ não deveríamos nos preocupar com o sujeito branco no colonialismo, mas sim com o fato de que o sujeito negro ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesma/o através da presença alienante do “outro” branco” (KILOMBA, 2019, p. 39, apud HALL, 1996). Portanto, se faz necessário, além de ouvir com criticidade discursos muito simplistas ou que ignoram as dinâmicas sociais existentes e estruturas de poder perpetuadas, manter a pupila preta, no sentido de observar o mundo também com o viés da racialização, lendo e acessando outros imaginários e lógicas discursivas seja na literatura ou em qualquer arte.

6. AFRODENGO

Enquanto as políticas e ações de embranquecimento reforçam ideais racistas, o autor nos apresenta, também, importantes exemplos de superação do trauma racista através do que chamaremos aqui por “afrodengo”. A escolha da expressão “dengo” para representar este afeto que une as pessoas negras, marca também a distinção linguística com o conceito de “amor”, que tem origens e articulações no mundo e imaginário brancos e ganham materialidade

linguística no idioma do colonizador, Português. “Dengo”, como aponta Nunes (2017), tem origem banto na língua Quicongo e,

durante toda a história de escravização, favelização e racismo nessa diáspora de angústia, o Brasil, foi o instante eterno de libertação expressado num simples aconchego de esperança no desconforto cotidiano. A união dos corações em sublimação ancestral, o oriki que arrepia os pelos, pois ecoa por todo o corpo o axé e o poder dos orixás. Os olhos que se entrecruzam e se fixam, pois há de haver o beijo, supremo dengo, libelo de libertação expresso no gesto. Os corações que se entrelaçam para fazerem o “corre” do quilombo íntimo e movimentar os outros mocambos para construir o grande quilombo. A humanidade que se reconstrói depois de se diluir através do racismo das grandes metrópoles em frenesi no sorriso da companheira(o) no encontro sagrado depois da batalha enfrentada. O reencontro dos continentes afastados através de um juntar manhoso de faces azeviches a formarem destinos. (NUNES, 2017).

Dessa forma, encaramos neste artigo o “afrodengo” como uma estratégia de resistência ao racismo cotidiano e estrutural e reafirmação da identidade negra. É através do afeto e da construção de uma “África fora de Africa” que os negros em diáspora, durante e após a escravização, conseguem reconstruir e reafirmar sua humanidade, promovendo o que o Nunes (2017) descreve como “reencontro dos continentes”.

Na narrativa, podemos perceber a potência deste afeto em diversos momentos, como o apoio que Delinda recebe das companheiras da Escola de Samba. É Nzinga, companheira de agremiação que auxilia a protagonista no processo de se identificar com o seu cabelo crespo e gostar dele, percebendo sua beleza e marcando, também, esse entrecruzamento de olhares que se reconhecem e, percebendo-se belos, validam mutuamente sua beleza.

Após a bem-sucedida entrevista de emprego, o entrevistador negro também demonstrou esse afeto, entregando a Delinda um kit de produtos de beleza e dizendo, antes de sorrir e apertar sua mão: “Nossa empresa agora está com uma linha de produtos étnicos. Acho que você vai gostar. Demorou, mas a

diretoria resolveu nos contemplar” (CUTI, 2020, p. 20). Neste trecho da narrativa percebemos que, a despeito do medo do julgamento branco que Delinda sentia, o entrevistador a via como igual e compartilhava com ela a “luta” contra a já citada “escravidão estética”. Além da atitude de presentear a candidata com um kit de produtos de beleza, temos uma cuidadosa escolha de palavras, que a partir da expressão “nos contemplar” demonstra essa proximidade percebida e afirmada. Destaca-se também o sorriso aberto pelo entrevistador, marcando este lugar de afeto e compreensão, superando a esperada frieza corporativa.

Já nas páginas finais da narrativa, temos a atitude marcante de Leandro, namorado de Delinda. Após ter alisados os cabelos para a entrevista, Delinda desfila pela Escola de Samba.

E quando vê Leandro na arquibancada, com sua recentíssima careca luzidia, sente que ali está seu homem, capaz de emprestar-lhe o que mais prezava em sua aparência cotidiana. Envia-lhe um beijo, selando uma profunda e poderosa cumplicidade. (CUTI, 2020, p. 20).

A atitude do namorado, raspar os cabelos para que Delinda pudesse utilizá-los como uma lace (prótese capilar que se assemelha à uma peruca) e desfilas com um cabelo black power simboliza esse “afrodengo”, uma tentativa de aquilombamento – entendido aqui como um retorno à um local seguro, distante dos julgamentos e valores brancos, uma África fora de África, um local apartado do colonialismo e seus resquícios – e resistência negra, apoiando-se mutuamente. Ao contrário de Roy, Leandro não demonstra o interesse de “ser branco” através da validação branca, mas reafirma sua identidade negra ao dividir com a mulher amada, negra, seu cabelo, importante símbolo identitário.

O “afrodengo” aponta também caminhos aos medos despertados pelas disputas sociais, pois, a partir do aquilombamento, é possível resistir às violências cotidianas e construir lugares de segurança e poder.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do livro *A pupila é preta*, Cuti nos oferece outras perspectivas sobre a negritude, os modos como nos organizamos enquanto sociedade, o que pode estar por trás dos nossos estranhamentos diante de alguns desdobramentos, tensionando os limites da naturalização de preconceitos e violências internalizados. Neste artigo, optamos por analisar apenas um dos 22 contos que compunham a obra por entender que, se em uma primeira leitura a narrativa parece leve e otimista, existem outras camadas a serem percebidas em uma leitura mais atenta.

A partir do conto “Abraço do espelho”, temos acesso à narrativa de alguns dias da rotina de Delinda, uma jovem negra e periférica, e, mais que isso, temos acesso a diversas identidades que interagem, se sobrepõe, existem e resistem. Não esgotamos diversas leituras possíveis e tampouco trouxemos todas as discussões e conflitos apresentados no conto, mas lançamos um olhar sobre as formas como gênero, raça e classe social e suas interseccionalidades funcionam como importantes marcadores das experiências individuais dos personagens e de sua percepção no mundo.

Na narrativa, os personagens são apresentados de modo a evidenciar a complexidade humana e não se restringem aos estereótipos com os quais já estamos acostumados, essa diferença nos faz refletir sobre a importância de termos acesso à uma literatura do negro, pensada através do ideal de que, por se tratar de indivíduos, suas questões não podem ser resumidas aos aspectos raciais e que, ainda que a racialização tenha efeito sobre os indivíduos não os atinge da mesma forma. Tomemos como exemplo Roy e Leandro, dois homens negros, jovens e que se posicionam de forma bem distinta no que diz respeito à identificação racial, ao querer-se negro e gostar-se negro,

O enredo também foge ao esperado e nos leva a refletir sobre as formas como nossa sociedade se estrutura e sobre o que as naturalizações escondem, além de apontar o aquilombamento e o dengo como uma forma de resistência e manutenção de uma identidade negra. A este respeito, temos o grande gesto de Leandro, que doa o seu cabelo, fio condutor para os tensionamentos raciais da narrativa, para a mulher amada, mas também temos o entrevistador, que rompe com as expectativas de Delinda e do leitor, explicitando um vínculo com a entrevistada e, através da escolha de palavras, deixando que ela percebesse que ali seria bem aceita e que fazia parte daquele ambiente, mesmo que tenha sido necessário aguardar por muito tempo até que houvesse a mudança de mentalidade almejada e mesmo Maria Nzinga, que acolhe Delinda e a auxilia no processo de reconhecimento de sua identidade negra.

Enxergar o aquilombamento e a construção de um afeto afrocentrado, por isso a escolha por “dengo” é um dos modos de equilibrar a faceta árida da resistência e militância com um modo de existir mais ameno, enxergando o afeto como um modo de atuar politicamente, superar os traumas raciais e reorganizar os papéis sociais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- CUTI. Ferro. In: SANTOS, Luiz Carlos dos (Org.). *Antologia da poesia negra brasileira: o negro em versos*. São Paulo: Moderna, 2005. p. 87.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- CUTI. *A pupila é preta*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GOMES, Nilma Lino. *Corpo e cabelo como símbolos da identidade Negra – Body and hair as symbols of black identity*. 2002. Disponível em: http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf. acesso em 20out2021 às 11:19

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e antirracismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós – modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

NUNES, Davi. A palavra não é amor, é dengo. Geledés, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/palavra-nao-e-amor-e-dengo/> acesso em 27fev2022 às 09:07

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, v. 56, n. 1, p. e40429, 11 jun. 2021.

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

WALTER, Roland. *Literatura e teoria da diáspora negra das Américas: entre tempos e lugares em busca de lares*. 2020 . Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1253-literatura-e-teoria-da-diaspora-negra-das-americas-entre-tempos-e-lugares-em-busca-de-lares>. acesso em 20out2021 às 11:03

Recebido em 17/10/2022.

Aceito em 05/12/2022.

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E PÚBLICO AO LONGO DA HISTÓRIA: UM OLHAR SOBRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO VIRTUAL

THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND AUDIENCE THROUGHOUT HISTORY: A LOOK AT THE AESTHETICS OF VIRTUAL RECEPTION

Jaynne Silva de Sousa Borges¹

Naiara Sales Araújo²

Resumo: Ao longo do tempo, o ser humano tem acompanhado as mudanças sociais de diversas formas, interna e externamente. Assim, a tecnologia, os conhecimentos, a literatura, a arte de maneira geral, dentre outras noções, também se transformam. A respeito da arte – criação humana –, além de sofrer alterações concernentes ao autor e suas obras, também estabelece relações entre estes e seus receptores, que acompanham essas mudanças diacrônicas. Nesse sentido, o presente artigo objetiva analisar o percurso histórico da Teoria da Estética da Recepção, a fim de entender as transfigurações da relação entre público e obra ao longo do tempo. Para tanto, foram considerados os estudos de Hans Robert Jauss (2011) e Wolfgang Iser (2011), além de outros autores essenciais para a construção e estabelecimento da Teoria da Estética da Recepção. Complementam a pesquisa Edélcio Mostaço (2008) e Ariane Hudelet (2020) e estudos contemporâneos que tratam das novas formas de recepção da arte, aqui denominados Teoria da Recepção Virtual, por discutirem o consumo a partir da internet e de comunidades virtuais. Somam-se às discussões alguns pensamentos de Mikhail Bakhtin (2002) sobre dialogismo no contexto de produção e consumo da arte. Os resultados apontam, conforme as variações e transformações da Estética da Recepção e da arte em geral, que a relação do público com as obras tem se estreitado, com os receptores/leitores/espectadores saindo de um estado passivo de contato superficial com as produções artísticas para uma condição mais participativa/ contemplativa e, conseqüentemente, tornam-se também criadores da arte contemporânea.

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal do Maranhão – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9633-538X>. E-mail: jaynneborges96@gmail.com.

² Doutora em Literatura Comparada pela London Metropolitan University – Inglaterra. Realizou estágio pós-doutoral em Cinema e Música na Universidad de Granada – Espanha. Professora Adjunta da Universidade Federal do Maranhão – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9362-559X>. E-mail: naiara.sas@ufma.br.

Palavras-chave: Arte; História; Público; Estética da Recepção; Teoria da Recepção Virtual.

Abstract: Over time, human beings have followed social changes in different ways, internally and externally. Thus, technology, knowledge, literature, art in general, among other notions, are also transformed. Regarding art – human creation –, in addition to undergoing changes concerning the author and his works, it also establishes relationships between them and their recipients, which accompany these diachronic changes. In this sense, this article aims to analyze the historical course of the Theory of Aesthetics of Reception, in order to understand the transfigurations of the relationship between audience and work over time. For that, the studies of Hans Robert Jauss (2011) and Wolfgang Iser (2011) were considered, as well as other essential authors for the construction and establishment of the Theory of Aesthetics of Reception. Also, we build on the literary scholarship of Edélcio Mostaço (2008) and Ariane Hudelet (2020) and contemporary studies that deal with new forms of art reception, here called Theory of Virtual Reception, as they discuss consumption from the internet and virtual communities. Added to the discussions are some thoughts by Mikhail Bakhtin (2002) on dialogism in the context of art production and consumption. The results indicate, according to the variations and transformations of the Aesthetics of Reception and of art in general, that the public's relationship with the works has been narrowed, with the receivers/readers/spectators leaving a passive state of superficial contact with the artistic productions. to a more participatory/contemplative condition and, consequently, they also become creators of contemporary art.

Keywords: Art; History; Public; Reception Aesthetics; Virtual Reception Theory.

1. INTRODUÇÃO

As produções artísticas são algumas das mais importantes ferramentas de diálogo e interação social entre os diferentes momentos da história, haja vista seus autores e receptores. Desse modo, é essencial discutir o processo comunicativo que as envolve, inclusive considerando o público que as consome, também considerado produtor, tendo em vista que este lhe dá significados e ressignificações a partir da leitura, interpretação, incorporação e experiência de consumo.

Nessa perspectiva, a Estética da Recepção permite fundamentar muitas possibilidades de análise a respeito da importância do público, dado seu caráter reformulador para a história da literatura: os pressupostos dessa teoria defendem que a arte é, por natureza, um fenômeno estético e com função social, compreendendo o efeito produzido e o significado que lhe atribui o público.

As tendências mais recentes da Teoria da Recepção, as quais abrangem novos e diferentes tipos de arte – cinema, música, pintura, fotografia, séries televisivas, vídeos, e-books –, permitem entender as transformações do consumo do público, levando em conta, principalmente, a utilização de meios de comunicação modernos, como *smartphones*, computadores, *Smart TVs* e outros aparelhos com acesso à internet ou com compartilhamento de dados virtuais.

Dessa maneira, com a internet, os espectadores/leitores/consumidores têm maiores possibilidades de contato e interação com a arte contemplada, podem conversar com autores, intérpretes, artistas e até com outros consumidores. Tal cenário – não estritamente novo, mas consideravelmente recente para a arte – possibilita que o conjunto das pesquisas voltadas para o atual momento e para as atuais formas de recepção da arte seja designado Estética da Recepção Virtual.

Por Estética da Recepção Virtual ou Teoria da Recepção Virtual, compreende-se as discussões em torno das atividades realizadas pelos receptores e fãs de uma produção artística no meio virtual, tais como comentários, avaliações e postagens em redes sociais, em sites de crítica, em blogs pessoais e em jornais ou plataformas profissionais, e também de críticos especializados. Além disso, essa teoria considera páginas virtuais criadas por fãs, comunidades da internet e o que mais envolver o trabalho dos receptores para divulgação, transformação e atuação das obras artísticas.

Isto posto, o objetivo deste artigo é analisar o percurso histórico da Teoria da Recepção, a fim de expor as transfigurações da relação entre público e obra ao longo da história. Portanto, é necessário percorrer a história da Recepção, desde os referenciais precursores – para a construção e estabelecimento da teoria – até os estudos contemporâneos; delinear as

mudanças ocorridas entre autor, obra e público, evidenciando as relações entre os dois últimos; e investigar exemplos atuais da interação entre público e arte.

Para que o estudo seja objetivo e prático, duas obras foram definidas como objeto de análise: *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, e a série de *streaming* homônima adaptada, de Bruce Miller, lançada em 2017 e ainda em produção. O propósito dessa escolha é comparar essas duas produções de grande sucesso e elogios da crítica – afinal, tratam da mesma história e temática – sem que uma necessariamente se sobreponha à outra.

2. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO VIRTUAL: CONCEITOS E DISCUSSÕES

Criada em 1967, a partir dos estudos de Hans Robert Jauss, a teoria da Estética da Recepção ou Teoria da Recepção surgiu como reviravolta num cenário em que já era estabelecida a ideia de estudar a literatura e qualquer outra forma de arte a partir da produção e da autoria. Vastamente discutida e já consagrada, até então essa visão teórica pode ser considerada revolucionária, pois se volta para a análise de um elemento essencial no “jogo” da arte, visto que, sem ele, não há a resignificação e a propagação do objeto artístico: o público.

Dessa maneira, a Estética da Recepção intenta ampliar o campo de estudos da literatura e de outras produções artísticas, uma vez que, além de compreender os outros elementos que já eram e ainda são analisados, insere nesse processo a participação do leitor/espectador/receptor como integrante ativo na significação, reflexão e difusão da obra. Quanto a isso, em *A Estética da Recepção: colocações gerais*, Jauss faz a seguinte distinção inicial:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 2011, p. 69).

Com essa primeira assertiva, Jauss diferencia seus estudos de uma mera vertente complementar às já existentes, que muda o foco de uma parte do desenvolvimento da arte para outra, mas mantém os mesmos métodos e práticas limitadas a um dado estático. Por meio desse novo olhar, o crítico alemão pretendeu reinventar os trabalhos sobre literatura e outras produções para captar o movimento de criação e recepção destes, o que agregou mais valor à arte como produto não somente contemplativo, mas também útil e importante na vida de todos, tal qual outros itens essenciais na existência humana.

Posicionando-se em defesa à teoria da Estética da Recepção devido às críticas sobre a arte contemporânea como mercadoria, Jauss afirma que, afinal, os produtos artísticos não estão ilesos de serem utilizados como estratégia mercadológica ou cujo consumo é induzido pela indústria cultural (JAUSS, 2011). Segundo ele, essa manipulação é parcial, uma vez que a recepção pode ser aprovada ou recusada, ou seja, o sujeito ainda tem o poder de escolher o que consumir ou não, e se isso lhe agrada ou não interessa.

Dessa forma, mesmo sob o controle massivo da indústria cultural, a recepção da arte enquanto atividade ativa de contemplação, reflexão e uso é livre, não previsível – pelo menos totalmente – e singular. Sobre a versatilidade da experiência estética, Jauss (2011) argumenta que esta resiste mediante a reinvenção e imprevisibilidade, superando proibições, reinterpretando cânones, descobrindo novos meios de expressão e apresentando-se de maneiras novas por meio da tentativa de padronização dos produtos artísticos:

Essa rebeldia básica da experiência estética evidencia-se [...] por sua permissão, muitas vezes reivindicada e dificilmente reprimível, de colocar perguntas indiscretas ou de sugerir veladamente pela ficção, onde um sistema de respostas obrigatórias e de indagações apenas toleradas consolidava e legitimava o predomínio de uma visão de mundo. (JAUSS, 2011, p. 82).

Portanto, a Estética da Recepção pressupõe a produção artística como provocação à zona de conforto do público, instigando-o a participar e imergir na existência e utilização da obra. Hans Jauss discute também o quão inovador é o estudo da Estética da Recepção dada a liberdade criativa e produtiva do autor, e também a autonomia receptiva do leitor/espectador/receptor. Isso porque, segundo ele, abrange-se julgamentos sem obrigatoriedade, ou seja, desinteressados, além de não haver regras ou conceitos determinantes do que e de como se deve consumir o produto artístico (JAUSS, 2011).

Outro pioneiro na teoria da Estética da Recepção, e que foi parte da Escola de Constança – grupo que contribuiu para a inauguração dessa vertente de estudos –, é Wolfgang Iser (2011), ora mencionado por suas ideias a respeito da relação entre texto e leitor. Para ele, essa interação é como um “modo de criação do mundo”, em que o texto deixa de ser a única origem do conteúdo para dividir essa função com o receptor, produzindo desde a materialidade até a subjetividade a partir desse conjunto.

Ademais, vale ressaltar que Iser não enfoca tanto no produto dessa interação, mas sim no jogo entre autor-texto-leitor, que, como entende, não resulta exatamente em uma representação do mundo externo: esse sistema gera, na verdade, muitas diferenças (ISER, 2011). Assim, o texto é fruto das intenções do autor; é referência do mundo real, mas também é uma espécie de interferência nesse mundo ou um recorte das múltiplas possibilidades de interpretação que o mundo existente pode oferecer. A esse respeito, o professor alemão explica detalhadamente que

[o]s autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo (ISER, 2011, p. 107).

Tal novo mundo é, assim, moldado, construído e reconstruído, por isso formado por vários níveis de diferenças. Estes, segundo Iser, ocorrem extratextualmente, ainda no processo de criação do autor, com o mundo extratextual e também com outros textos (ISER, 2011). Portanto, há contribuições das impressões próprias do criador do texto, influências externas intencionais e não intencionais, textuais e contextuais, que compõem a produção artística, seja ela qual for, a partir de múltiplas direções.

Os níveis de diferença também acontecem intratextualmente, entre os itens baseados nos sistemas extratextuais e as possibilidades semânticas do texto; e entre texto e leitor, tanto nas decisões próprias do receptor como nas que são necessárias para a leitura, além do que o texto projeta com seu mundo novo e o que essa projeção queira provocar (ISER, 2011). Ou seja, considerando-se o que já vem do mundo externo, conseqüentemente a estrutura e formação do texto também são importantes compositoras dessas diferenças, bem como os sentidos que empregam, levando em conta, ainda, as decisões e escolhas envolvidas na materialidade do texto e as que o seu leitor também exerce.

São essas diferenças que movimentam o jogo e contribuem para a dualidade dele, pois, ao mesmo tempo em que ele remove as diferenças no trajeto para o encerramento, também tenta manter as diferenças ao restabelecer sua liberdade, continuidade e abertura (ISER, 2011). Logo, o jogo do texto é um contínuo de combinações, um processo constante que se inicia ainda na criação do autor e sua obra, e que é sempre renovado conforme cada leitura e recepção. Esses raciocínios dão conta, de certo modo, da gama de procedimentos envolvidos na receptividade de uma produção textual.

As noções anteriormente referidas por Jauss (2011) – e principalmente as levantadas por Iser (2011) – acompanham algumas ideias de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo e o que este chama de “compreensão ativa”. Primeiramente,

é necessário destacar que compreensão é aqui tomada como parte de um diálogo (BAKHTIN, 1992 *apud* RECHDAN, 2003), em que o locutor é o autor de uma obra e o interlocutor é o receptor desta. Por isso, mais do que um sistema de *dar-e-receber*, há um processo ativo de oferecimento mútuo, em que o autor dá a materialidade textual e o leitor dá sua compreensão ativa, multiforme, plurissignificada.

Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin (2002) argumenta que a compreensão de um discurso precisa da participação do interlocutor para que seja concretizada e movimentada, como se só assim tal discurso ganhasse vida ou cumprisse sua função dialógica e interativa. Pode-se aproximar esse pensamento àquilo que os teóricos anteriormente citados defendem a respeito do público de uma obra, o qual tem papel ativo na existência e continuidade da arte.

Logo, de acordo com Bakhtin (2002, p. 91), a compreensão ativa abrange uma “série de inter-relações complexas, de consonâncias e multissonâncias com o compreendido, enriquece-o de novos elementos”. Ou seja, para um processo de significação bem executado e desenvolvido, complementar dos discursos dos locutores e interlocutores, diversas ações acontecem e estão inseridas em tal sistema.

Bakhtin (2002) delinea ainda que o locutor orienta o discurso, que parte de seu círculo determinante para o círculo do interlocutor, sendo que ambos são particulares e únicos, formados por contextos, pontos de vista, sistemas de expressão diversos. Com isso, fica claro que, tal como demonstrado pela Estética da Recepção, a criação da arte é pensada em relação ao outro, ao receptor, abrangendo desde o autor – que também contempla aquilo que faz – até público, que, por sua vez, dá significado à obra.

Por essa concepção, infere-se que a produção artística é um procedimento contínuo, cuja origem é intuitiva, visto que o criador, de certa

forma, projeta o resultado da obra a partir do efeito no receptor, e cujo final é inacabado/ infinito, pois não se pode prever as reações do público, nem este se limita a tempo ou espaço determinados. De mais a mais, pertine lembrar que a arte é incorporada pelos sujeitos e relacionada a outras obras, contextos e públicos, isto é, não se prende à materialidade, já que é ressignificada a cada novo conteúdo e interação.

Partindo para as discussões mais contemporâneas, sob a perspectiva de Edélcio Mostaço, a “recepção não é uma dimensão individual, mas um fenômeno coletivo, resultante das manifestações advindas das interpretações singulares ou grupais, dimensionada através das práticas de leitura e agenciamentos históricos efetuados sobre textos e autores” (MOSTAÇO, 2008, p. 63). Essa concepção amplia as possibilidades de se entender e estudar o produto artístico como resultante também de uma colaboração – que vai além do autor e leitor/receptor/espectador individual, e por mais que considere a interpretação singular, toma forma com a soma das diversas contribuições de cada indivíduo e também dos grupos de espectadores.

Mostaço também delinea os principais pressupostos dos estudos sobre recepção, os quais abrangem a renovação da leitura de uma obra, ainda que com o passar do tempo e as mudanças históricas e contextuais, o caráter inovador de obras que transcendem tempo e espaço – no sentido de seu impacto não se limitar a um determinado período ou território – e a investigação do trajeto temporal dos diversos processos de recepção, o que implica a contribuição da hermenêutica (MOSTAÇO, 2008). Ou seja, com a Estética da Recepção, a arte também ganha densidade ao ser analisada como atemporal, adaptável a diferentes épocas, conjecturas, públicos.

Um exemplo de análise receptiva é realizado por Ariane Hudelet, no artigo *Lidando com a longa duração: séries de TV, estética e análise detalhada*. Neste, a autora trata da importância da análise estética de séries de TV

considerando a duração longa e o engajamento do público por horas, meses e até anos – para tanto, utiliza como exemplo a série *Game of Thrones* (2011-2019). Apoiando-se na metodologia da *close analysis* (análise detalhada), a autora defende:

Uma análise estética próxima da série pode nos permitir dar um status pleno às emoções, à conexão entre a obra e os espectadores. Sem pretender falar em nome de um único tipo abstrato de visualização, é claro que precisamos levar em consideração a diversidade de respostas individualmente situadas. O envolvimento intelectual e emocional intenso e combinado dos telespectadores é uma das características básicas e definidoras das narrativas em série. (HUDELET, 2020, p. 5).

Com isso, Hudelet salienta que o estudo das relações entre o público e a produção seriada televisiva, se aprofundado, pode abarcar as inúmeras experiências sensoriais e emocionais que envolvem não só a recepção propriamente dita do conteúdo, mas, de certo modo, sua absorção, as interações e conexões permitidas por esse “encontro”, por esse entrelaçamento. Esse fenômeno, conforme a especialista em cinema e literatura, é algo que pode ser dado como definitivo, mas não imutável, na existência dos atuais produtos seriados audiovisuais. Afinal, como dito anteriormente, o público está cada vez mais imerso no que consome, e o contrário também é verdade. Portanto, os

[...] espectadores não apenas dedicam partes substanciais de suas vidas a essas ficções e se envolvem emocional e intelectualmente com suas narrativas e personagens cada vez mais complexos, mas também têm se envolvido mais ativamente com a estética audiovisual dessas séries. (HUDELET, 2020, p. 1).

Já antecipando parte da análise, tal trecho pode ser equiparado ao efeito produzido pela série *O conto da aia* (2017) quanto aos *closes* de rosto feitos na personagem Offred, por exemplo. Esse é um movimento de câmera e estratégia fotográfica/audiovisual que enquadra e foca somente a face da personagem, dando-lhe destaque na cena. Por isso, foi muito comentado,

principalmente na terceira temporada, o que dividiu o público entre críticas e aprovações.

Para aqueles que estavam acostumados ao ritmo intenso das temporadas anteriores, o intimismo que os *closes* utilizados em *Offred* deram à terceira temporada não pareceram tão interessantes, mas excessivos, desnecessários. Por outro lado, àqueles que se afeiçoaram mais subjetivamente à trama, essa técnica serviu como um complemento perfeito para a densidade dramática da história, pelo fato de os espectadores e fãs se sentirem mais próximos desta última e de seus personagens, cujas emoções ganharam maior evidência.

Outro exemplo importante a que se aplica a Estética da Recepção são as formas de arte interativa, conforme explorado em artigo de Baihui Chen. Tal autor relaciona a teoria de Jauss às práticas de criação artística contemporâneas que codependem do público, o qual também funciona como artista, porque dá significado à obra. Nesse sentido, “as obras de arte também mudaram do ‘prazer individual’ das emoções pessoais do artista para enfatizar a experiência ativa de ‘prazer interpessoal’ da audiência” (CHEN, 2021, p. 40).

De forma semelhante ao que defende Mostaço (2008) em parágrafos anteriores, Chen diferencia a contemplação individual como uma experiência incompleta de utilização da arte, apresentando a contemplação interpessoal como alternativa aos modelos obsoletos de se consumir e entender as produções artísticas (os quais só consideram o que o autor, a obra e o leitor representam, de forma não tão subjetiva).

O prazer interpessoal concebe como essenciais as contribuições de cada um dos indivíduos envolvidos na arte, seja autor ou receptor, seja singular ou grupal. Vale apontar como as definições de autor e receptor se misturam nesse processo, pois o criador da obra é também público dela, e a audiência participa como autora na significação desta.

A seção seguinte estreita um pouco mais as relações aqui mencionadas, a partir da análise da abordagem da recepção na prática, bem como da utilização de alguns exemplos.

3. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO VIRTUAL: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS

A história de *O conto da aia* (livro e série) é dramática, polêmica e complexa: trata de uma sociedade distópica, num futuro próximo, instaurada nos Estados Unidos da América a partir de um atentado contra o governo norte-americano. Fundamentalistas religiosos utilizam como motivação as crises biológicas de esterilidade para dominar o país e implementar uma teocracia, controlando e dividindo a população em grupos com maior e menor privilégio, a partir de textos da Bíblia.

Desse modo, a população é impedida de sair do território, fortemente punida caso se oponha, e os homens passam a comandar o país enquanto as mulheres cuidam de atividades domésticas e familiares. Há muito abuso sexual, físico e psicológico.

Apesar dessa narrativa densa, que pode não agradar a todos os públicos e que nem de longe é um entretenimento divertido, o livro e suas adaptações seguem recebendo boas críticas e um consumo massivo e constante, com destaque para a série de *streaming* adaptada do livro, lançada em 2017.

É comum que se meça o sucesso e a complexidade da recepção de qualquer produção artística pelos números de vendas, audiência e pelas notas e opiniões expressas em grandes veículos da mídia – no caso da crítica especializada – e em plataformas on-line mais voltadas para o grande público (blogs, sites de fãs, redes sociais e aplicativos ou sites para crítica de filmes, séries, livros, músicas etc.). Utilizar essas ferramentas e informações para entender a recepção de um produto cultural continua sendo importante,

considerando-se que o momento atual tem uma grande participação do público nesse trabalho opinativo, o que é facilitado pelas infinitas possibilidades de comunicação e compartilhamento da internet.

De maneira geral, pode-se pontuar que o livro *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, ganhou diversos prêmios, como o *Arthur C. Clarke Award* (1987) de melhor romance de ficção científica, além de ter sido traduzido para mais de 40 línguas, adaptado para cinema (1990), ópera (2000), série de TV (2017) e *graphic novel* (2019).

Ademais, insta ressaltar que rápidas pesquisas nos bancos de dados virtuais mostram vários registros históricos mais antigos e também recentes da crítica especializada, com muitos jornais, artigos e livros acadêmicos voltados para a obra e sua análise; destacam-se especialmente estudos de temática feminista e do gênero ficção distópica nesse contexto.

Também de maneira objetiva, *O conto da aia* (2017), de Bruce Miller, foi a série destaque do *Emmy 2017*, com seis prêmios recebidos, alta pontuação entre a crítica especializada e o público em geral. A produção gerou ainda o crescimento de assinaturas da plataforma *Hulu* em 98%, e fez os estoques do livro na *Amazon* norte-americana esgotarem. Conseqüentemente, cresce o número de trabalhos acadêmicos sobre as duas obras, inclusive comparando-as. Para além desse nicho, são criadas diversas plataformas de conteúdo pelos fãs, o contato destes com criadores e atores se estreita e a opinião do público em geral é mais valorizada.

Já que o objetivo deste estudo é ampliar a análise da recepção para além de uma metodologia quantitativa, baseada em impressões básicas sobre determinadas obras, deve-se considerar juntamente com esses métodos já estabelecidos uma investigação que se estenda também à participação produtiva desses fãs e consumidores da arte, seja ela qual for e sejam quais forem os posicionamentos sobre tal.

Conforme Pilar Somacarrera Íñigo (2019), no artigo intitulado “*Thank you for creating this world for all of us: globality and the reception of Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale after it’s television adaptation*”³, a obra *O conto da aia* (1985) já tinha uma trajetória composta de muitas traduções, adaptações para ópera, filme e *graphic novel*, além de ser premiada e um clássico do gênero. Contudo, com a produção de Bruce Miller, não só as premiações aumentaram, como também a popularidade do serviço de *streaming* em que a série foi lançada cresceu em 98%, com base em novas assinaturas.

As vendas do livro, por seu turno, esgotaram os estoques de grandes lojas a nível internacional, como a *Amazon*, mas, para além dos números, a história de Atwood alcançou públicos mais diversos, e com Miller, todo o mundo caótico e quase real da República de Gilead se ampliou em detalhes e dramas, tornando-se ainda mais palpável e imersível para os espectadores. Consequentemente, muitos relatam sentimentos de angústia, sensação de sufocamento (pelo silêncio e prisão que permeia a série), e quando coisas minimamente boas ocorrem, é natural que vibrem, se emocionem e se aliviem, como se estivessem presentes na trama.

Ademais, com as redes sociais e diversas outras plataformas on-line, empresas de entretenimento audiovisual como *Netflix*, *Globoplay*, *Prime Video* e *HBO Max* – algumas das mais famosas entre os brasileiros – têm se aproveitado da proximidade com os clientes para compartilhar informações sobre a produção de filmes e séries, muitas vezes brincando com a linguagem dos *memes* e da cultura popular para atrair os consumidores, colher opiniões e utilizá-las para dar continuidade – ou não – a seus produtos.

Assim, mesmo que os telespectadores nem sempre tenham a chance de “criar” a narrativa em tempo real ou opinar diretamente nas decisões de

³ “Obrigado por criar este mundo para todos nós”: globalidade e a recepção de *O conto da aia*, de Margaret Atwood, após sua adaptação televisiva” (tradução nossa).

produção desta, é inegável que eles têm sido mais ativos e participativos no processo de continuidade e prolongamento de séries e até mesmo para a criação de sequências de filmes. Isso é feito, por exemplo, por meio de ideias, teorias, *fanfics*, dentre outras adaptações do conteúdo que consomem.

Camargo *et al.* (2021), em trabalho sobre os fãs da série de TV e de livros *Game of Thrones*, aponta estes como consumidores únicos e especializados, pois participam do processo de popularização da série, influenciando a percepção dos outros sobre o consumo mediante um conjunto de práticas e relações sociais com outros fãs, relacionadas ao objeto cultural que legitima o envolvimento com o que eles fazem (CAMARGO *et al.*, 2021). Ou seja, a contemplação de uma produção artística é atualmente ressignificada como uma relação natural de conversa, interação, opinião e criação de conteúdo, uma prática comum e ao mesmo tempo séria que trabalha a favor do objeto consumido.

Por isso, é cada vez mais comum – principalmente com o espaço e a conexão oferecidos pela internet – existirem comunidades virtuais de fãs que se comprometem seriamente para manter sites especializados, blogs, perfis de rede social e fóruns em que se pode “encontrar” outros amantes da obra e discutir ideias, teorias, ampliar significados e até mesmo reunir-se para opinar sugestões para a continuidade das séries de TV, caso haja abertura para isso. Em suma, como assevera Camargo *et al.* (2021), mais do que uma comunhão coletiva, o trabalho dos fãs é também participativo.

Sobre os serviços prestados por esses apreciadores de *O conto da aia*, uma rápida busca on-line pelo nome da obra apresenta, já na primeira página, sites de resenha e compartilhamento de conteúdo, como o *The Handmaid's Tale Brasil*, criado por Marcos Snigura. A descrição diz que “The Handmaid's Tale Brasil é a primeira fonte sobre a série original Hulu aqui no Brasil. Notícias exclusivas, fotos promocionais, reviews e vídeos legendados.” (THE

HANDMAID'S TALE BRASIL, 2021). A plataforma serve como uma enciclopédia para fãs e curiosos, com explicações sobre o universo da história, informações sobre o livro, a série e demais adaptações e sequências desse mundo ficcional.

Esse é somente um dos exemplos mais famosos de sites especializados nessa série, que também trata de obras relacionadas. Em redes sociais como o *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*, há uma variedade de perfis que fazem um trabalho semelhante, mas o site *The Handmaid's Tale Brasil* é, sem dúvidas, um dos mais completos em nível nacional. Internacionalmente, há o site *The Handmaid's Tale Wiki*, uma comunidade que faz parte de uma plataforma maior, chamada *Fandom*, e que abrange outras produções e outras comunidades.

Nessa rota, Camargo *et al.* (2021) determina que as práticas dos fãs se aproximam e se sobrepõem ao consumo e produção, logo, estes seriam “prosumidores” (produtores e consumidores). Essa noção é justificada porque os fãs atualmente assumem tarefas que caberiam aos produtores, logo, fogem do modelo tradicional de produção-consumo, e agora se posicionam em relação “à incidência de diferentes exercícios de poder mediados pela lógica de mercado”, bem como “fornecem um grau de liberdade que não é compartilhado por outros consumidores, pois resistem a exercícios de poder por meio de sua produtividade” (CAMARGO *et al.*, 2021). Ou seja, se concordam ou discordam com as escolhas feitas no decorrer do objeto artístico, buscam afetar o consumo e a audiência boicotando a obra (opinião crítica) ou batendo recordes de telespectadores nos lançamentos (opinião positiva).

Através de agrupamentos virtuais, como os mencionados previamente, é possível aproximar fãs e consumidores de *O conto da aia* (livro e série), esclarecer dúvidas, compartilhar informações e, principalmente, unir esforços para conseguir a atenção dos produtores e criadores da obra. Com isso, o público tem a possibilidade de garantir a continuidade da produção, pois representa grande audiência, um dos aspectos mais necessários para a duração

de qualquer produto. Existem, também, muitas chances de esse público opinar de alguma maneira sobre o andamento da série, o que pode aperfeiçoá-la em qualidade e, sobretudo, provocar a afeição do consumidor, além de poder atrair novos.

Pode-se evidenciar, nesse aspecto, o resgate que Bruce Miller fez ao adaptar a obra de 1985 para a série *O conto da aia* (2017), com contexto, público e meio totalmente diferentes, mais de trinta anos depois. O diretor retomou uma história atemporal, apresentando uma nova perspectiva com semelhanças e diferenças em relação ao livro, e demonstrando a imortalidade da história, muito elogiada e relacionada a contextos políticos e sociais da atualidade.

Fellip A. T. Andrade (2020), em artigo que trata da recepção literária de *O conto da aia*, evidencia que a série adaptada de 2017 e a apropriação e utilização de referências à obra literária e à obra audiovisual na cultura pop por grupos sociais e políticos – como movimentos feministas, LGBTQIA+ e de luta pelos direitos dos grupos minoritários – alavancaram o sucesso do livro de Margaret Atwood, e mesmo para quem não leu a obra na íntegra, a incorporação do conteúdo nela apresentado não foi prejudicada, pois percebe-se

[...] um movimento muito mais amplo de recepção literária do que o simples fato de se ler as páginas de um livro. Entrevistas, filmes, séries, memes, frases, trechos selecionados, listas de mais vendidos, tudo contribui hoje para a recepção de uma obra literária, no sentido lato. Muitas vezes [...] o primeiro contato com a obra, isto é, sua primeira recepção, mesmo que indireta, se dá pela adaptação, e não pela obra original; ou, ainda, [...] essa recepção se dá por meio de posts e apropriações culturais da obra que se espalham pelas redes sociais, e não necessariamente pela sua adaptação clássica, propriamente dita. (ANDRADE, 2020, p. 97).

Há que se destacar, afinal, como a proposta de Andrade renova também as concepções já estabelecidas da teoria da recepção, dado que compreende as novas formas de consumo e exploração da arte enquanto formas modernas de prazer e significação desses produtos culturais. O autor acima citado deixa

sugestões de como analisar a Estética da Recepção na contemporaneidade, evidenciando a absorção dos conteúdos em detrimento dos meios pelos quais são experimentados.

Como dito precedentemente, em série da plataforma *Hulu*, *O conto da avó* foi destaque em um período marcado por manifestações populares contra a política do então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, e consequentemente por outras temáticas que iam de encontro com o que era defendido pelo governante, como discussões sobre racismo, machismo, imigração e homofobia. Assim, a série *O conto da avó* representou um grande marco nesse período, por retratar de forma ficcional, distópica e exagerada tais problemas – e esse impacto se estende até o momento de produção do presente trabalho.

Por isso, a produção de Miller foi premiada no Emmy – a grande premiação das produções televisivas –, nas categorias principais, como melhor série dramática, melhor atriz dramática (para a protagonista, Elizabeth Moss) e melhor atriz coadjuvante (para Ann Dowd, que fez o papel de Tia Lydia). O sucesso se repetiu constante em 2018, com várias premiações de diversos festivais, e ainda que as duas últimas temporadas não tenham sido premiadas, a recepção do público e a audiência se mantiveram firmes e satisfatórias – o que, considerando-se ser uma adaptação de um livro, é incomum e louvável.

Sites de crítica famosos, contemplados pela opinião do grande público e também de muitos veículos midiáticos relevantes, como a plataforma *Metacritic*, ilustram a estabilidade receptiva de *O conto da avó* (2017). A série tem um *metascore* de 83/100, com quatro temporadas e cinco anos de produção, resultado de grande mérito, pois a famosa *Game of Thrones* (2011-2019) tem um *metascore* de 86/100. Tal pontuação é baseada na crítica de jornais famosos mundialmente, como *The New York Times*, *Time*, *Entertainment* e *IndieWire*.

Ainda sobre a série *O conto da aia*, merece destaque o que afirma James Poniewozik, crítico do *The New York Times*. Este pontua que a história da série é composta por uma linha tênue entre realidade e ficção, e principalmente entre o desespero e a beleza, considerando-se as representações visuais da República de Gilead e todo o silêncio que permeia essa sociedade de injustiças e crueldade. O crítico até aproxima a história de *O conto da aia* aos bordões que eram proferidos pelo ex-presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, que fez história no governo por seus posicionamentos polêmicos, de cunho preconceituoso e extremista:

A linha é assustadora, porque soa muito verdadeira. Você pode não acreditar que alguém, na vida real, esteja realmente “Fazendo a América Gilead Novamente”. Mas este “Conto da Aia” urgente não é sobre profecia. É uma questão de processo, a maneira como as pessoas acreditam que o anormal é normal, até que um dia elas olham em volta e percebem que esses são os velhos tempos ruins. (THE NEW YORK TIMES, 2017).

Nota-se, em quase todas as críticas, as aproximações realizadas entre a série *O conto da aia* e a situação política não só dos Estados Unidos, mas também de outros países. O lançamento desta já era aguardado desde os anúncios, tendo em vista que o livro já tinha popularidade clássica na literatura estrangeira e feminista, também se destacando no gênero da ficção distópica e da ficção especulativa.

Se à época do lançamento de Margaret Atwood, *O conto da aia* já causara grande impacto como uma suposta previsão catastrófica do futuro, nos dias atuais, o resgate da história por meio da série homônima de Bruce Miller veio para evidenciar que o futuro está mais próximo do que se imagina, pois muitos dos espectadores viram semelhanças entre a trama e as discussões políticas e sociais atuais que ocorrem em todo o mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado ao longo deste artigo, a Estética da Recepção surge como teoria revolucionária de análise da arte. Suas raízes e influências são literárias, pautadas em observações e discussões advindas principalmente de obras escritas. Além disso, devido ao seu caráter multifacetado, inovador, instável – porque pode ser adaptada e atualizada –, no embate entre autores e suas diferentes concepções, a crítica aperfeiçoa essa corrente teórica, que se torna mais acurada às manifestações contemporâneas.

As análises aqui reunidas e produzidas demonstram uma visão mais atualizada da quase sexagenária Estética da Recepção, aplicada à literatura e também a outras formas de arte e de consumo que não existiam à época da criação da teoria. Contudo, nem por isso os pressupostos iniciais delineados pela Escola de Constança se tornaram obsoletos ou ultrapassados, pelo contrário, se renovaram em diversas ramificações, tendências e áreas que contemplam as mudanças ocorridas na arte, na produção e na recepção desta.

Portanto, nota-se como os processos de significação e as relações implicadas pelas produções artísticas contemporâneas abrangem um sistema cada vez mais complexo de criação, reprodução e recepção, no qual os agentes envolvidos cumprem mais do que uma função. Ao invés de apenas ocupar uma posição, o receptor/leitor/espectador de uma obra é também criador desta, ativo e participativo, e o autor também é contemplador daquilo que cria, antes, durante e depois da execução de sua arte.

Finalmente, há que se pontuar o trabalho dos fãs – nomenclatura mais adequada até o momento para o serviço que é prestado por esses sujeitos – na divulgação, propagação, sucesso e continuidade de uma obra artística. A exemplo das séries de *streaming*, que fazem sucesso na atualidade, as discussões e a produção de conteúdo realizada pelos consumidores paralelamente ao lançamento dessas obras são pilares fundamentais para que

estas existam e tenham impacto que vá além de números, relacionado principalmente a imersão e a incorporação na vida do público.

Estudar a Estética da Recepção na atualidade é, pois, um investimento complexo e abrangente, visto que o público comum tem sido ainda mais ativo na significação da arte, com uma experiência de imersão intensificada. Conforme visto ao longo deste trabalho, é natural a essa teoria que haja debates constantes, pois é construída e reconstruída a cada passo da história da arte. Assim, quanto mais forem feitos estudos que busquem relações entre os diferentes pensadores da Estética da Recepção, desde sua criação até seu estado atual, mais aperfeiçoado e sistematizado será o trabalho dos futuros pesquisadores de tal vertente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. Recepção literária e mídias: uma breve análise de *The Handmaid's Tale*. *Estação Literária*, v. 24, n. 1, p. 88-98, 2020. Londrina: Estação Literária, Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina 2020. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/38236>. Acessado em 10/01/2022.

ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. A. F. Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 71-210. CAMARGO, Thiago Ianatoni; DE SOUZA-LEÃO, André Luiz Maranhão; MOURA, Bruno Melo. Resisting to Game of Thrones: a fannish agonism. *Revista de Gestão*, v. 29, n. 1, p. 55-75, 2021.

São Paulo: REGE, Universidade de São Paulo 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/REGE-12-2020-0124>. Acessado em 10/01/2022.

CHEN, Baihui. Research on the Experience of Interactive Art From the Perspective of Reception Aesthetics. In: *The 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020)*. Atlantis Press, 2021. p. 39-42.

CRITIC REVIEWS FOR THE HANDMAID'S TALE (2017). Metacrit, 2021. Disponível em: <https://www.metacritic.com/tv/the-handmaids-tale/critic-reviews>. Acessado em 25 nov. 21.

HUDELET, Ariane. Dealing with Long Duration: TV Series, Aesthetics and Close Analysis. In: Media. *The French Journal of Media Studies*, n. 8.1., 2020.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 67-84.

MOSTAÇO, Edécio. Uma incursão pela estética da recepção. *Sala Preta*, v. 8, p. 63-70, 2008.

São Paulo: Sala Preta, Universidade de São Paulo 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57352>. Acessado em 10/01/2022.

O CONTO DA AIA. Direção: Reed Morano. Produção: Bruce Miller, Warren Littlefield, Reed Morano, Daniel Wilson, Fran Sears, Ilene Chaiken, Margaret Atwood, Elisabeth Moss. Estados Unidos: Hulu, 2017.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia. *Revista de Ciências Humanas*, v. 9, n. 1, p. 45-54, 2003. Taubaté: Sala Preta, Universidade de Taubaté 2003.

SOMACARRERA ÍÑIGO, Pilar. "Thank you for creating this world for all of us": globality and the reception of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* after its television adaptation. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n. 78, p. 83-95, abril 2019.

Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333253826_Thank_you_for_Creating_this_World_for_all_of_us_Globality_and_the_Reception_of_Margaret_Atwood's_The_Handmaid's_Tale_after_its_Television_Adaptation. Acessado em 10/01/2022.

THE HANDMAID'S TALE BRASIL. Disponível em: <https://www.handmaidsbrasil.com/>. Acessado em 30 nov 21.

THE HANDMAID'S TALE WIKI – Fandom TV. Disponível em: https://the-handmaids-tale.fandom.com/wiki/The_Handmaid's_Tale_Wiki. Acessado em 10/01/2022.

Recebido em 24/05/2022.

Aceito em 15/08/2022.

A EXPERIÊNCIA NO CHÃO DA ESCOLA: MOBGRAFIA, UMA NARRATIVA DIGITAL POLÍTICA

THE EXPERIENCE ON THE SCHOOL FLOOR: MOBGRAPHY, A POLITICAL DIGITAL NARRATIVE

Rafaela Chivalski de Oliveira¹

Resumo: Este artigo foi gestado a partir de experiências como professora/artista/pesquisadora de Arte na Educação Básica, inicialmente, em uma escola pública de tempo integral em Campo Grande (MS) e, depois, junto ao Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS), no *Campus* de Jardim (MS). O objetivo central de minhas indagações foi problematizar os discursos imagéticos produzidos, editados e compartilhados, com ênfase na mobgrafia, através de dispositivos móveis como o celular. Baseada em estudiosos como Berger (2017), Borriaud (2009) e Slovenski (2022), entre outros, minha hipótese de trabalho é que a mobgrafia é uma narrativa digital política e inclusiva.

Palavras-Chave: Ensino; Narrativas digitais; Educação Básica; Arte-Educação.

Abstract: This article was developed from experiences as a teacher/artist/researcher of Art in Basic Education, initially in a full-time public school in Campo Grande (MS) and, afterwards, in the Federal Institute of Mato Grosso do Sul (IFMS), in *Campus* Jardim (MS). The main objective of my inquiries was to problematize the imagetic discourses produced, edited and shared, with emphasis on mobgraphy, through mobile devices such as cell phones. Based on scholars such as Berger (2017), Borriaud (2009) and Slovenski (2022), among others, my working hypothesis is that mobgraphy is a political and inclusive digital narrative.

Keywords: Teaching; Digital narratives; Basic Education; Art Education.

Com formação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), atualmente leciono no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS), Campus de Jardim. As imagens fazem parte de toda a minha trajetória pessoal e acadêmica, tendo início com criações artísticas a partir da

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8694-8032>. E-mail: rafaela.oliveira@ifms.edu.br.

pintura e migrando, quase que naturalmente, para a fotografia com o celular. Tal processo ocorreu espontaneamente, tanto que só percebi tal transição quando comecei a utilizar o *Instagram* para compartilhar minhas fotografias com o celular, feitas em momentos de lazer.



Figura 1 - Uma das primeiras mobgrafias feita pela autora.

Fonte: acervo pessoal da autora, 2013.

No entanto, antes de entender e de aceitar que as fotografias que fazia como lazer poderiam ser utilizadas como matéria de discussão e de aprendizagem nas aulas de Arte, passei por um processo de alguns anos. Era o reflexo inconsciente de um fazer colonizador no meu comportamento como professora, que custou a perceber que uma atividade prazerosa poderia se tornar uma atividade laboral/docente. Assim, comecei a praticar, sem o saber ainda, a descolonização de minhas práticas docentes, implementando em meu cotidiano o que Joel Rufino trata como descolonização (2021, p. 5):

[...] atos paridos nos vazios daquilo que se arroga o único processo possível. Defesa, ataque, ginga de corpo, malandragem que contraria, esculhamba, rasura, transgride, desmente e destrona o modelo dominante. [...] O remédio para recuperar sonhos, firmar a liga, fechar o corpo, irmanar o velho e o novo que farão guarda de proteção à palmeira que sustenta a aldeia.

Se o corpo é fechado contra as intempéries do mau tempo conservador, aterrador e censor, por outro lado, ele se vê liberto nas imagens que, aparentemente, flanam pelos meios digitais.

Pesquisando a respeito de fotografia com celular, no intuito de criar a ementa de uma disciplina optativa para uma escola pública de tempo integral em Campo Grande (MS), me deparei com o termo mobgrafia. Ele despertou meu interesse em conhecer mais a respeito do que me pareceu um movimento cultural e artístico criado em torno de sua prática.

Por se tratar de um termo novo no meio acadêmico, encontrei poucos estudos que tratam da mobgrafia. Contudo, considerando os limites deste texto, preferi trabalhar com algumas proposições discutidas por Roberto Slovenski (2022) em sua tese de doutorado, intitulada *Da fotografia vernacular à mobgrafia: investigações de um fotógrafo*. Para ele,

O celular 'democratiza' a produção de fotografias, pois o ato de criar e contar uma história pode ser compartilhado pelas redes. A mobgrafia, mesmo que muitos ainda não saibam ou não usem a nomenclatura, é um movimento que provoca o questionamento sobre os conceitos da fotografia e estimula a produção de imagens. Porém, não garante, pois o ato criativo depende do olhar e do repertório do fotógrafo. (SLOVENSKI, 2022, p. 90).

No momento das avaliações das primeiras mobgrafias propostas nas minhas aulas de Arte, ainda em Campo Grande (MS), sugeriram algumas perguntas: o que podemos dizer por meio de uma mobgrafia? Quem olha para o que é dito em uma mobgrafia? Por que criar um novo termo se já existe a fotografia? Mobgrafia é arte ou é banalidade?

A mobgrafia, apesar de ser uma imagem eletrônica, busca, pela estética visual da fotografia analógica, a composição, o tratamento da imagem, a tentativa de mostrar aquilo que se vê e do que se pretende que seja visto. Ao fazer emergir visualidades e possibilidades enunciativas com a mobgrafia, percebi que os discursos imagéticos apresentavam temáticas complexas como: gênero, depressão, aceitação do corpo, morte e isolamento, por exemplo.

Slovenski cita Cartier-Bresson (*apud* 2022, p. 102) para problematizar o tema de uma fotografia como um momento de reflexão:

Como negar o tema? Ele se impõe. E porque existem temas em tudo o que se passa no mundo bem como no nosso universo mais pessoal, basta ser lúcido perante o que se passa e honesto face ao que sentimos. Situar-se, em suma, em relação ao que se percebe. O tema não consiste em coletar fotos, pois em si mesmos os fatos não oferecem interesse. O importante é escolher entre eles; captar o fato verdadeiro em relação à realidade profunda. Em fotografia, a menor das coisas pode ser um grande tema, o pequeno detalhe humano tornar-se um leitmotiv. Nós vemos e fazemos ver, numa espécie de testemunho, o mundo que nos circunda, e é o acontecimento por sua própria função que provoca o ritmo orgânico das formas.

Ainda que me preocupe com os temas, sei que a mobgrafia ganha destaque a partir do momento em que a câmera fotográfica é incorporada ao celular e o acesso à internet se torna mais facilitado. Com a possibilidade de compartilhamento de conteúdo individual na internet, o sujeito deixa de ser apenas espectador e passa a ser produtor de informações visuais que o tornam testemunha/partícipe das coisas do mundo.

Grosso modo, a mobgrafia é a documentação fotográfica do cotidiano, que é a sua fonte de inspiração e de emanção. Parafraseando John Berger (2017) quando trata da fotografia, a mobgrafia é a recordação de uma vida sendo vivida. A experiência estética de fazer fotos com o celular é expandida ao ser compartilhada nas redes sociais próprias para imagens, como o *Instagram*. Nessa expansão, a imagem torna-se interativa, com curtidas e com comentários de outras pessoas. Em uma de minhas experiências de interação, encontrei

Ederson (Dick) Arruda, um mobgrafista campo-grandense com mais de 40 mil seguidores no *Instagram* e conhecido nacionalmente pelo seu trabalho com a mobgrafia.

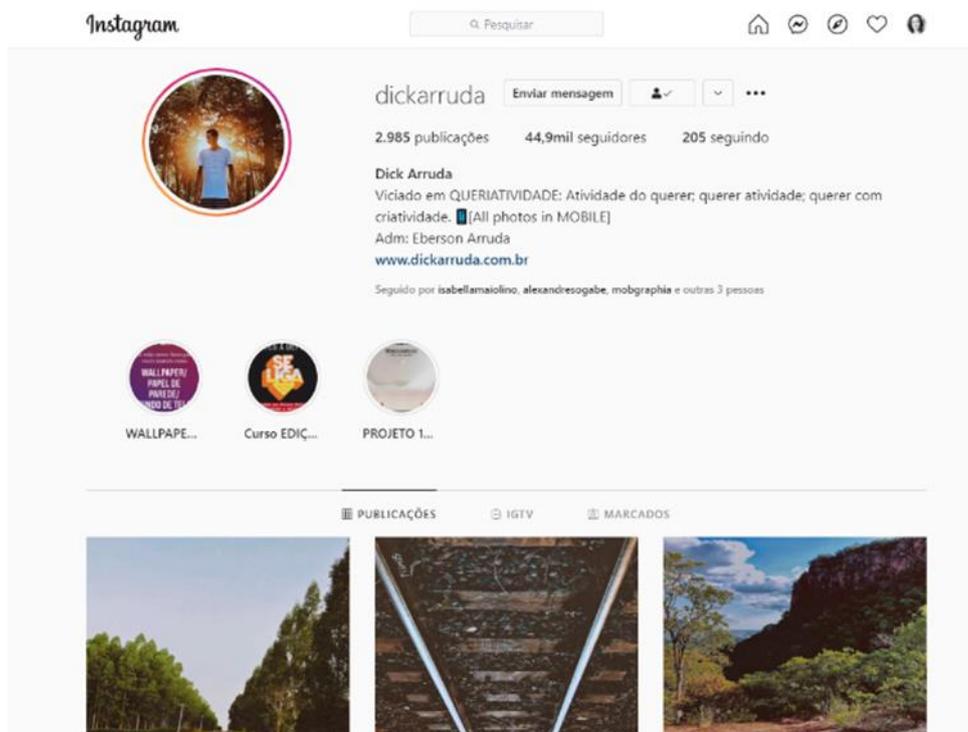


Figura 2 - Perfil do mobgrafista campo-grandense Dick Arruda.

Fonte: <https://www.instagram.com/dickarruda/> Acesso em: 10 jan. 2022.

Fazendo uso da própria rede social onde as mobgrafias são compartilhadas, entrei em contato com o artista/Dick, que de imediato se dispôs a conversar sobre o cotidiano de um mobgrafista com os estudantes para quem lecionava na época, ainda em Campo Grande (MS).



Figura 3 - Dick Arruda conversando sobre mobgrafia em uma aula de Arte. 2017

Fonte: registro da autora. Acervo pessoal, 2017.

Naquele momento, os/as estudantes tiveram a oportunidade de conhecer o artista, sua obra e seu processo criativo. A partir de então, a turma passou a produzir suas mobgrafias e ganhou notoriedade tanto no ambiente escolar quanto no meio digital.

Devido a algumas características próprias da mobgrafia, como: causar menos estranheza em quaisquer ambientes do que uma máquina fotográfica; o dispositivo fotográfico do celular está sempre disponível, o que faz com que seja possível fazer registros quando surgir uma ideia ou uma situação inspiradora; a facilidade no tratamento de imagens por meio dos aplicativos atualmente existentes (há uma gama de aplicativos que permitem editar uma imagem em poucos minutos); a facilidade para a publicação nas redes sociais digitais, ela tem se aproximado mais e mais dos sujeitos, especialmente dos/as jovens.

Encontrei uma comunidade, via um grupo do *Telegram*,² no início de minhas investigações e desde então os membros da comunidade têm

² *Telegram*: serviço de mensagens instantâneas disponível em *smartphones* e *tablets*. similar ao *whatsapp*.

contribuído com debates e com a divulgação das atividades de aprendizagem que venho desenvolvendo com a mobgrafia no ambiente escolar.

James Dantas, o idealizador daquela comunidade, fez uma palestra para os participantes do Clube de Mobgrafia de Jardim³ (MS), criado em 2018. Dantas é fotógrafo e vive em Penedo, uma cidade no interior de Alagoas. Apesar da distância geográfica, notei muitas aproximações entre a Comunidade Mobgrafando e o Clube de Mobgrafia de Jardim, pois ambos são movimentos que surgiram em cidades pequenas e no interior do País, evidenciando as possibilidades criadas pelo ambiente virtual.

Após esse primeiro contato, fui convidada para fazer um dos episódios do *mobcast*, um *podcast* informal em que conversamos sobre minha trajetória com a mobgrafia, tanto como artista quanto como professora. Desde então, o Clube de Mobgrafia de Jardim entrou oficialmente no movimento cultural da mobgrafia.

Sendo assim, penso que a relevância de minhas investigações seja acadêmica, porque problematiza a mobgrafia no universo da pesquisa universitária; profissional, porque contribui com a formação continuada, produzindo novos conhecimentos por meio do ensino ativo e participativo; e social, porque dá voz para quem está fora do ambiente acadêmico.

Em se tratando das práticas artísticas da pós-produção – termo apresentado por Bourriaud em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* –, é possível relacioná-las à mobgrafia no sentido de que é a “[...] vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações (o cotidiano), em vez de considerá-la como forma autônoma ou original” (BOURRIAUD, 2009, p.13). O conceito de pós-produção contribui na

³ No *Facebook*, o grupo apresenta-se como “[...] um clube de fotografia com celular em busca de experiências estéticas”. No *Instagram*, há a seguinte chamada: “Galeria virtual do Clube de Mobgrafia - IFMS JD. Use nossa tag [#mobclubjd](#). ADM do clube: [@rchivalski](#). Aprecie sem moderação!!” (disponível em: <https://www.instagram.com/clubemobgrafia/>).

compreensão dos discursos da mobgrafia que circulam nas redes sociais de fotografia, principalmente, no *Instagram*.

O atestado de presença da fotografia (BERGER, 2017) é um contrato social que garante a noção de evidência da fotografia, que é rompido pela pós-fotografia, pois a verdade agora é uma opção e não uma obrigação. Ao fotografar, me permito esquecer, afinal o registro está a salvo em uma memória auxiliar e não precisa ficar na minha memória principal.



Figura 4 - Visitantes do Museu do Louvre fotografando a Monalisa, 2020.

Fonte: <https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/pos-pandemia-visita-a-mona-lisa-sera-mais-intimista-entenda>. Acesso em: 3 ago. 2022.

De acordo com Fontcurebeta (2016), a inteligência artificial gerencia melhor a memória, contudo ela não cria as memórias. Uma máquina sem memória não tem identidade. A câmera fotográfica tem funcionado como uma

prótese da memória biológica, transformando nossa relação com a memória, reduzindo a memória ao simples acesso à informação, quando a memória é uma interpretação de uma experiência do passado e nunca é neutra, como aparentemente é a informação.

Berger (2017) contribui para esse debate, sustentando a ideia de que a fotografia não é uma interpretação do real, mas sim um vestígio de memória do que aconteceu. Dessa forma, a diferença entre o olho humano e a câmera fotográfica é que a câmera preserva a imagem de um evento, porém é o olho humano que registra na memória do indivíduo os significados da fotografia.

Sendo assim, posso especular que uma das funções sociais da mobgrafia é seu caráter inclusivo, permitindo o reconhecimento da diversidade de aspectos locais e comportamentais. A mobgrafia é uma narrativa digital política de sujeitos que vivem e produzem sentidos pelas imagens digitais. Ao selecionar o que será registrado na fotografia, o sujeito também narra/revela aquilo que ele deixou de registrar, pelas mais diferentes razões e inflexões.

Reitero que as regularidades discursivas da mobgrafia emergem de dois fatores: 1. a popularização das câmeras fotográficas inseridas nos aparelhos celulares; e 2. a conectividade dos conteúdos digitais, em decorrência da democratização do acesso à internet. É nesse segundo fator que a mobgrafia aparece com mais regularidade e se dissemina entre dois grupos de indivíduos: 1. fotógrafos publicitários, que encontraram nas câmeras de celulares um meio de expressão fotográfica sem preocupações com o mercado publicitário; e 2. fotógrafos amadores, em sua maioria jovens e adolescentes, que veem nas câmeras de celulares uma oportunidade de se expressarem artisticamente e também como forma de entrar no mercado fotográfico e no universo dos influenciadores/as digitais. Esses dois grupos, que caminham em direções opostas, cruzam seus caminhos ao compartilhar suas experiências estéticas com

a mobgrafia na rede social *Instagram*, através de *hashtags* como: #mobgraphia, #mobgrafando e #mobgrafiabrasil.

Tendo em vista as reflexões expostas até agora, penso que o ensino de Arte no ambiente escolar tem como finalidade possibilitar ao/à estudante a participação em práticas diversificadas que lhe permitam ampliar suas capacidades expressivas não somente em manifestações artísticas, mas também na sua formação como cidadãos/ãs.

REFERÊNCIAS

- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Tradução Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FONTCURBETA, Joan. *La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- SLOVENSKI, Roberto. *Da fotografia vernacular à mobgrafia: investigações de um fotógrafo*. 2022. 142p. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2022.

Recebido em 15/10/2022.

Aceito em 25/11/2022.

O OUTSIDER NORDESTINO NA OBRA O CABELEIRA DE FRANK TÁVORA

THE NORTHEAST OUTSIDER IN THE WORK CABELEIRA BY FRANK TÁVORA

James Santos¹

Resumo: Este artigo visa debater a questão da construção social da figura do outsider, tomando como exemplo a ficção literária, baseada nos ditos populares. Isso nos leva a análise da obra *O Cabeleira* de Frank Távora e ao mesmo tempo às reflexões sobre um personagem ambíguo, pois *Cabeleira* é ao mesmo tempo José Gomes. O primeiro é fruto da socialização feita pelo pai e o segundo é seu tipo ainda na infância, sob os cuidados da mãe e predisposto as questões religiosas. Esta tensa relação entre formas distintas de socialização, nos indica que a formação deste outsider, recebe uma importante conotação: ao invés de se formar o marginalizado, se forma o marginal, não como vítima, mas como algoz, que muda de forma conforme o alvo que quer atingir. Se o Estado, seu enquadramento será como possível justiceiro, se o povo, um selvagem que precisa ser impedido antes que destrua mais uma vida. Assim se constrói um perfil violento, evidenciado pelas análises sociológicas/teóricas e sua história a partir do próprio texto literário, indicando as nuances de uma personagem e suas implicações sociais.

Palavras-Chave: Banditismo; Outsider; Personagem; Literatura.

Abstract: This article aims to discuss the issue of the social construction of the figure of the outsider, taking as an example literary fiction, based on popular sayings. This leads us to the analysis of the work *O Cabeleira* by Frank Távora and at the same time to reflections on an ambiguous character, since *Cabeleira* is at the same time José Gomes. The first is the result of the socialization made by the father and the second is his type in childhood, under the care of the mother and predisposed to religious issues. This tense relationship between different forms of social formation (socialization) indicates that the formation of this outsider receives an important connotation: instead of forming the marginalized, the marginal is formed, not as a victim, but as an executioner, who changes his shape according to the target you want to hit. If the State, its framing will be as a possible justice, if the people, a savage that needs to be stopped before it destroys another life. Thus, a violent profile is constructed, evidenced by sociological/theoretical analyzes and its history from the literary text itself, indicating the nuances of a character and its social implications.

Keywords: Banditry; Outsider; Character; Literature.

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Ciências Humanas na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Brasil. Professor do Instituto Federal de Alagoas - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5491-3716>. E-mail: james.washington@ifal.edu.br.

1. INTRODUÇÃO

João Franklin da Silveira Távora nasceu em Baturité-CE, em 1842, e desenvolveu sua carreira profissional nas áreas do Jornalismo e do Direito, produzindo também obras ligadas ao romance escrito e teatral. Ocupou a cadeira de nº14 na Academia Brasileira de Letras, sendo cofundador da mesma, vivenciando uma época em que a escravatura ainda vigorava pelo regime imperial de Dom Pedro II. Em 1854 mudou-se com os seus pais para a cidade de Goiana-PE, onde viveu sua infância e adolescência, mudando-se depois para Recife, onde fez seus estudos em Humanidades (Ciências Jurídicas e Sociais – concluídos em 6 de novembro de 1863).

Após retornar a Goiana exerceu a advocacia e foi deputado provincial (além de diretor da instrução pública²). Foi além disso um ativista literário, sendo um escritor crítico do modelo de ensino dual (que separava instrução liberal das funções técnicas), da escravidão e a favor da liberdade religiosa (que até então designava o culto público protestante, além das práticas espíritas, crime, via lei do padroado)³. Contudo, sua carreira foi alavancada, indo em 1873 ao Pará na condição de deputado provincial e em 1874 para o Rio de Janeiro, onde trabalhou na secretaria do Império. Já no campo da literatura sua ideia de formar uma dicotomia entre a literatura do Norte, em oposição a literatura do Sul, foi uma força expressiva de sua contribuição literária.

Neste artigo, vamos debater justamente o ponto onde Frank Távora (assim chamado abreviadamente), provoca em termos literários, uma ruptura, se colocando como um agente do Norte, perímetro territorial sofrido e negligenciado, contra a prevalência do perímetro territorial do Sul, mais

² Obra que definia a educação pública no Brasil e suas reflexões.

³ Acordo entre a Santa Sé no Vaticano e o Estado português em que o Papa dispunha ao rei de Portugal o direito exclusivo a organização e financiamento das atividades religiosas nas terras descobertas por estes.

opulento e desenvolvido. E para além do social, ele mesmo enxerga esta dicotomia como refletindo a produção literária, na forma de uma produção romântico-regionalista (do Norte), com bases profundas de crítica social, em contraposição a literatura do Sul (romântico-idealizada), influenciada pelos costumes civilizatórios estrangeiros, produzida, por exemplo, por José de Alencar (lembrado suas principais produções: Iracema, Senhora e Lucíola). Com isso partimos da ideia de que a dicotomia norte/sul em termos regionais, reflete a produção artístico-literária, possibilitando o confronto entre duas visões de romantismo: uma baseada no regionalismo e outra baseada na idealização do comportamento (NASCIMENTO; SIQUEIRA, 2014, p. 21-34).

Além desta introdução, buscando debater estes pontos, a primeira seção vai analisar a dicotomia Norte/Sul, atentando para a construção do personagem icônico na literatura produzida por Franklin Távora, que foi Cabeleira, colocando-o na condição de nortista, dentro de seu espaço e tempo, se coadunando com a questão do banditismo. Depois, falaremos numa segunda seção sobre a inserção dos elementos românticos na história de Cabeleira, e de como a construção do amor é possível dentro das dicotomias sociais do outsider. Por último, teceremos as considerações finais mostrando a contribuição de Frank Távora para a literatura regionalista e como isso implica em considerações políticas.

2. O NORTE CONTRA O SUL OU O FATALISMO SOCIAL CONTRA A CIVILIZAÇÃO

O território brasileiro desenvolveu enquanto colônia portuguesa uma ocupação que foi do litoral para o interior e que mesclou extrativismo, monocultura e mineração. Depois aprofundou-se com a pecuária e a agricultura cafeeira (BOSI, 1970). Isso gerou por um lado o desenvolvimento dos meios produtivos e ao mesmo tempo evidenciou em formato local, diferenças quanto a ideia de desenvolvimento (FLORESTAN, 1987). Desta forma o Sul, ou mais

precisamente o sudeste brasileiro, se lançou a porto integrado a Europa pelo Rio de Janeiro, sendo a cidade/capital do império. Por outro lado, o Nordeste, (não todo ele), se notabilizou por regiões semiáridas onde o que prevaleceu foram o monopólio dos recursos escassos na mão de políticos inescrupulosos, aumentando as disputas por poder e pouco evidenciando o desenvolvimento local (LEAL, 2012).

Neste sentido, não vamos correr o risco de submetermos esta análise a simples constatação determinista geográfica de que o meio faz às pessoas, no sentido de serem produto de condições puramente climáticas, sendo a seca e a escassez por si só as responsáveis (LARAIA, 2001). Como se trata de uma análise literário-sociológica, convém lembrar que as relações humanas estabelecidas em determinado ambiente, são suficientemente configuracionais para promoverem tanto a integração solidária como a disputa desumana. Por isso a questão geográfica, que salienta a seca, a escassez, trabalhará ao lado de outra questão que não é geográfico-climática, mas relacional e sociológica, tendo enorme influência na composição tempo-espacial da obra *O Cabeleira* de Frank Távora, que é a questão do monopólio da sobrevivência (NEIBURG, WAIZBORT, 2006).

É o monopólio da sobrevivência com relação a água, a comida, o dinheiro, o controle de mando, que vai criar um clima robbesiano a obra. A maldade humana eclode mediante uma situação de disputa, permitindo não pela lei dos homens, mais por uma lei natural (direito de natureza) a disponibilização da violência como recurso para tomar a força os elementos escassos. Assim se formam as pessoas e os grupos que o banditismo constrói. Algo que vai simbolizar o Nordeste, como um lugar onde o meio compõe a eclosão do comportamento desviante.

Os conflitos armados, principalmente enunciados pelos donos de terra terão na formação do banditismo um lugar ambíguo. Primeiro porque se trata

de uma tentativa de usar as milícias e os bandidos contratados como auxiliares diretos da coação, violência e vigilância, em detrimento dos mais frágeis, que viam suas ações designadas pelos poderosos. Segundo porque estas mesmas pessoas/grupos, poderiam se rebelar dependendo da atuação, fazendo seus próprios crimes e agindo como uma referência de violência desgarrada no domínio da oligarquia. Quando isso acontecia, a designação jagunço se transformava na de bandido, contudo, a ilegalidade permeava todo o cenário e a ação (HOBSBAWM, 2010).

Por sua vez, quando falamos em Sul (Sudeste), a ideia que se tem é de um lugar com condições de permanência, trabalho e imigração. Italianos, Alemães, Franceses, Portugueses, entre outros povos europeus chegaram a esta região dentro de um propósito de trabalho e os brasileiros os ajudaram a consolidar uma rotina de esforços capazes de promover a primeira centelha de industrialização e produção energética do país (COSTA, 1999). Por isso o Sul é tratado como o lugar do progresso, do trabalho, de reunião de forças, que apesar de também centralizada ainda permite que os menos abastados possam ter condições de vida e subsistência. Isso gera não apenas uma esperança a imigração externa, mais também a interna, promovida dentro do próprio Brasil no início do séc. XX.

A questão é que a proposta da imigração como fator externo é a expressão de uma política desenvolvimentista/higienista, enquanto a proposta da emigração interna é a evidência da decadência nortista, configurando-a como um solo sofrido na transição Império/República. Isso vai se consolidar em termos políticos com a própria transferência da sede de governo para o Rio de Janeiro desde a base do Império em 1808. Bem como a formação de um parque têxtil, industrial e a base da produção leiteira e cafeeira, montando uma estrutura de empregos e importação/exportação que mostra um capitalismo tardio e geograficamente concentrado (FERNANDES, 1987).

Mais este é só um dos pontos, justamente posto para que se entenda a divisão geográfica como algo configuracional, que enraíza os aspectos econômicos, jurídicos, sociais e políticos a ponto de operar uma guinada interpretativa para uma questão importante: o fatalismo (POLANYI, 2000; GRAMSCI, 2004). O fatalismo, é uma noção sociológica de que as regras sociais são de tal modo proeminentes em relação aos indivíduos em sociedade, que seus ditames o sufocam. É comumente usado para exemplificar situações em que a imposição institucional se coloca como consolidada e difícil de ter seus comandos rompidos. Ou mesmo no caso em que os comandos são tão aceitos que a consciência individual é transpassada pelo social de modo que se submete. De duas maneiras, como imposição ou como algo que transpassa, as condições sociais são irresistíveis (DURKHEIM, 2004).

Neste sentido a obra de Frank Távora: *O Cabeleira*, feita em 1876, pelo menos 25 anos antes do cangaço é uma espécie de base para o entendimento sobre a formação do banditismo nordestino, dando a história uma mescla de ficção com relatos da cultura local. Isso porque o *Cabeleira* é a história de dois personagens (Joaquim Gomes – o pai; e José Gomes – seu filho, que depois será conhecido como o vulgo *Cabeleira*). E o segundo deles, protagonista maior da história formará junto com um grupo de homens, um bando que aterroriza uma vila que fica em Recife, as beiras do Rio Capibaribe, sendo também o “produto” em escala real, de lendas populares.

A questão ficcional se mescla então com as referências que são feitas pelas histórias populares de um tal de *Cabeleira* que vivia com um bando de marginais a “promover o terror”. Este amontoado de relatos descritos de várias formas no tempo, formou uma memória coletiva que foi coletada e desenvolvida por Franklin Távora como um cenário, um tempo histórico e um personagem chamado José Gomes (transvestido agora como o famigerado *Cabeleira*). Contudo, nos deteremos em fazer uma análise do espaço (topoanálise) de maneira dimensional e de forma tópica e atópica, mostrando que o personagem

ora se sente localizado, ora deslocado, dependendo da maneira como o narrador nos mostra suas atitudes (TÁVORA, 1997).

A forma como o narrador/autor fala sobre o personagem, tira de cena os determinismos geográfico e biológico, deixando no lugar a noção de que o espaço dimensional do personagem opera enquanto cultura influenciadora. Isso mostra que o autor não fora um adepto do determinismo de matriz hobbesiana ou evolucionista, nos deixando por outro lado, uma brecha para pensarmos as potencialidades e os dilemas do aprendizado social. Este é feito em processo de disputa por recursos escassos em meio a seca, o que parece evocar um instinto de sobrevivência, trazendo de volta o conceito de direito de natureza⁴ para a análise. Contudo, Távora (1997, p.5) se defende:

Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos da gratidão da pátria pelos nobres feitos com que a magnificaram, alguns vultos infelizes, em quem hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos. Entra neste número o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais. Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição.

Assim o Cabeleira não pode ser considerado como um tipo natural, mas um tipo social construído ao modo desviante. Não é um modelo nortista por excelência, mas encarna um dos seus subtipos mais desumanos (BECKER, 2008). Brutalizado pela maneira como aprendeu a dar significado as coisas, inclusive relativizando a própria vida, age dentro de um rol de instintos primitivos que afloram bem mais que a racionalidade humana. Inclusive, por

⁴ Conceito desenvolvido pelo contratualismo inglês do séc. XVII que defende a possibilidade do ser humano usar de quaisquer meios para proteger sua vida em meio a situações de tensão social.

este comportamento é visto enquanto marginal, localizado numa fronteira tênue entre a humanidade e selvageria, sendo hora apresentado como mais humano, hora como mais selvagem, lembrando que para os selvagens, na época imperial em que viveu ficcionalmente ou na história dos ditos populares, é um ser passível de correção severa e imposição de pena conveniente ao sofrimento que gerou: é desde muito cedo um marginal a ser corrigido e não um marginalizado e ser reintegrado (ELIAS, 2000; FOUCAULT, 1987).

Aqui está inclusive uma questão importante a ser esclarecida: o outsider (o excluído), que por várias questões: dinheiro, status ou educação é posto ao lado, como no caso do sertanejo José Gomes, não se trata exatamente do Cabeleira, a “coisa” em que se tornou. José Gomes enquanto o pobre, desvalido e sem recursos, pode ser reintegrado a duras penas, trabalhando para ganhar pouco, comendo das migalhas e podendo ir de lugar em lugar esperando uma vida melhor. Já o cabeleira não. É o animal não político incorrigível num primeiro olhar, que transparece a exigência do uso dos instintos como algo severamente exercitado. Neste sentido, podemos entender que:

O Cabeleira chamava-se José Gomes, e era filho de um mameluco por nome Joaquim Gomes, sujeito de más entranhas, dado à prática dos mais hediondos crimes. De parceria com um pardo de nome Teodósio que primou na astúcia e nos inventos para se apossar do que lhe não pertencia, percorriam José e Joaquim o vasto perímetro da província em todas as direções, deixando a sua passagem assinalada pelo roubo, pelo incêndio, pela carnificina. Um dia assentaram dar um assalto à própria vila do Recife. As populações do interior, em sua maioria destituídas de bens da fortuna, e então muito mais espalhadas do que atualmente, pouco tinham já com que cevar a voracidade dos três aventureiros a quem desde muito pagavam um triplo imposto consistente em víveres, dinheiro e sangue. O assalto foi resolvido em secreto conciliábulo dentro das matas de Pau-d’Alho onde mais de uma vez se haviam reunido para concertos idênticos (TÁVORA, 1997, p. 6).

Matar, roubar e destruir, signos linguísticos que em nossa cultura simbolizam o mal em seus aspectos de ação, definem também uma ruptura interna no Norte analisado por Franklin Távora, que é entre civilização e

cultura. Os modelos de refinamento civilizados dão lugar a truculência e a brutalidade das formas de vivência que vão se acomodando as relações corriqueiras (CUCHE, 2012). É possível assim entender que o roubo e o assassinato no interior pobre, vão sendo cada vez mais aproximados dos roubos e dos assassinatos feitos na capital e seus arredores. É possível argumentar que estes atos são mais evidentes em capitais, pós êxodo rural, mas na contextualização do Império em que se localiza esta obra, as populações do interior ainda eram mais concentradas, aumento assim a tensão proveniente dos recursos escassos concentrados nas mãos dos poderosos, que escoavam da exploração do interior para o acúmulo das capitais, entrando nas entranhas do Estado (pelos impostos) e dos bancos (pelas contas privadas dos coronéis). Então, este é o alvo do banditismo, que tem duas facetas: oprime seus pares pobres o quanto podem e após o esgotamento, focam em outra classe, tentando minar o fluxo do capital que corre dos vastos interiores para as capitais: munições, alimento, dinheiro, minério, tudo que possa ser acumulado, gasto ou trocado.

Isso remonta uma contradição voraz: o banditismo gera ao mesmo tempo o vilão e o herói. O agente contra a exploração e o agente da selvageria e da exploração. Não é de todo o anti-civilizado porque suas ações expõem pela violência os problemas morais, mas ao mesmo tempo ajudam a piorar os processos conflituosos, implodindo o par de oposição bem/mal, incorrendo em uma tensão maior entre população e Estado (HOBSBAWN, 2010). Assim o bandido se torna o desajuste necessário e vitimado, como também o ser descartável que buscou alterar a ordem pervertendo o alvo, que ao invés de ser “apenas” o injusto, o cruel, o corrupto que detém o poder, toma também o povo comum que não tem muito a oferecer além do que conquistou a duras penas.

José Gomes, por irresistível força do instinto que muitas vezes o traiu aos olhos do carniceiro pai, voltou-se de chofre e lhe disse: — Para que matar se eles fogem de nós? — Matar sempre, Zé Gomes — retorquiu o mameluco com as narinas dilatadas pelo odor do sangue

fresco e quente que do rosto lhe descia aos lábios e destes penetrava na boca cerval. Não temos aqui um só amigo. Todos nos querem mal. É preciso fazer a obra bem feita. Este homem era o gênio da destruição e do crime. Por sua boca falavam as baixas paixões que à sombra da ignorância, da impunidade e das florestas haviam crescido sem freio e lhe tinham apagado os lampejos da consciência racional que todo homem traz do berço, ainda aqueles que vêm a ser depois truculentos e consumados sicários. Seu coração estava empedernido, seu senso moral obcecado. Nenhum sentimento brando e terno, nenhum pensamento elevado exercitava a sua salutar influência nas ações deste ente degenerado e infeliz (TÁVORA, 1997, p. 9).

O bandido, repetimos, é uma construção. Apesar de Franklin Távora evidenciar isso por meio de um personagem baseado nos ditos populares e lhe imputar um entorno ficcional, isso não apaga seu caráter duplo estrutural (marginalizado/marginal). Além de contraditório em relação ao seu papel social (o indivíduo egoísta, por vezes aliado da oligarquia e opressor dos desvalidos, sendo também justiceiro tomando as riquezas espoliadas pelo Estado – simultaneamente). Isso não é um papel que nasce naturalmente, ele é aprendido e a ele se é conduzido pelas formas de interação que vão pouco a pouco cercando o indivíduo, não apenas enquanto sujeito (assujeitado), mas principalmente como agente. Por isso não há que se espantar que as mãos que são capazes de se sujarem com o sangue de homens, mulheres e crianças, ainda tenha espaço para produzir momentos de alegria. O Cabeleira, o bandido que mata é também o tocador de viola. O músico que canta e que vê na melodia a expressão de seus sentimentos. Isso mostra o ser humano como um produtor da morte, um produtor da vida, um produtor da cultura, com o poder destruir e o de poder criar. As duas coisas estão ao alcance das mãos (ELIAS, 1994).

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta, ora violenta do poder paterno, o qual em lugar de desenvolver e fortalecer os seus belos pendores, desencaminhou o menino como veremos, e o reduziu a uma máquina de cometer crimes. Como é possível, porém que se houvesse abastardado por tal forma a obra que saiu sem

defeito das mãos da natureza? Como se compreende que uma organização sã se tivesse corrompido ao ponto de exceder, no desprezo da espécie humana, a fera cerval que se alimenta de sangue e carnes fumegantes, não por uma aberração, mas por uma lei da sua mesma animalidade? É que a mais forte das constituições, ou índoles, está sujeita a alterar-se sempre que as forças estranhas, que atuam sobre a existência, vêm a achar-se em luta com suas inclinações. Por mais enérgicas que tais inclinações sejam, não poderão resistir a estas três ordens de móveis das ações humanas — o temor, o conselho e o exemplo, que formam a base da educação, segunda natureza, porventura mais poderosa do que a primeira (TÁVORA, 1997, p. 20).

Por isso mesmo as condições fatalistas de produção de uma cultura individual, indicam fortemente um direcionamento, mas não neutralizam as várias referências que podemos adquirir, por mais sutis que sejam. Achar que somos “caixas fechadas”, onde se depositam os conhecimentos de forma unilateral é desconsiderar os aspectos da formação cultural como algo holístico (KUPER, 2002). E por mais potente que o fatalismo seja, enquanto conjuntura social e aprendizado direto, ele não é o resultado de apenas uma interação (DURKHEIM, 2004). Sendo mais direto, a mãe, bem como Luísa, na obra, não formaram o Cabeleira, elas formaram o José Gomes, da maneira como gostariam que ele fosse. O cabeleira foi formado com lacunas sentimentais pelo pai Joaquim Gomes, não sendo só um elemento micro estrutural (pessoa), mas um elemento macro estrutural (social/relacional). As contas do terço da mãe e a postura ética de Luiza dão nesta situação o tom de posição, mostrando a multilateralidade de formação cultural e é nisso que vamos nos deter nas próximas linhas.

3. OS OUTSIDERS TAMBÉM AMAM OU A LIGAÇÃO ENTRE BANDITISMO E AMOR ROMÂNTICO

Para além da figura de José Gomes/Cabeleira e sua fundamentação na questão do fatalismo social versus a promoção de um comportamento

civilizado, temos a presença de fatores que vão além desta dicotomia, a saber: o amor romântico e sua personificação sofrida – Luísa. Neste sentido, o amor romântico trabalha de uma forma contrária ao banditismo enquanto corrente social. É a tensão entre força coletiva e força individualizada (DURKHEIM, 2004).

Luísa é a personificação desta força individualizada que não deixa de possuir uma representação social dos parâmetros éticos. É a personagem formada de outra maneira. É a figura do pobre desmistificado como propenso aos vícios e a transgressão. Além disso, ela remonta a infância do bandido, não a vida de bandido, algo que lembra a origem, um lugar ainda de pureza onde o aprendizado dos maus costumes ainda estava em seu início. É assim que Frank Távora evidencia a realidade social, não como um fenômeno de produção límpido, linear, não como um movimento oscilatório, migrando de momentos ruins para momentos relativamente bons, de momentos de imersão na vontade coletiva ou grupal e momentos de reflexão pessoal influenciada por questões íntimas (GIDDENS, 1993).

É assim que o amor age na obra *O Cabeleira*, por meio de uma moça pobre, aparentemente sem muito a oferecer, mas que dentro da narrativa expõe a potencialidade de fazer emergir algo bom de alguém que aos olhos marcados do povo é um ser humano estigmatizado pelo comportamento desviante, que o impede, estando em presença, seus atos voltados a transgressão direta e hedionda (GOFFMANN, 2003). Mais que uma presença do social é uma referência de pessoa ao qual se liga, por se colocar um valor de estima, de cuidado, de atenção, que só esta pessoa acaba por adquirir, como um elemento especial (BOURDIEU, 1989).

Cabe salientar que o amor na obra *O Cabeleira* também é um construto social. Não é algo emanado de uma conjuntura a-histórica e antissocial. Responde a questões de enraizamento, estando ligado a vida cotidiana e as

questões de classe e se reproduz como elemento de classe, apesar de em algumas circunstâncias poder fugir dele, interligando classe sociais distintas, não sem resistência (POLANYI, 2000). O amor socialmente falando é uma possibilidade de relação social que leva em conta os valores. Não se confunde com um sociação, que é uma ligação relacional momentânea e volátil, por isso seu substrato é artificialmente criado: a estrutura de parentesco, o compartilhamento de valores comuns, a idealização de algo conjunto, a manutenção protetiva e material (SIMMEL, 2004).

Dito isto, a pergunta mais pertinente a ser feita então é: os bandidos também amam? Claro que amam! No sentido de o amor ser relacional e promotor do fluxo de valores. O ponto delicado aqui é: o bandido ama todas as pessoas? Claro que não, nem nós. Por isso a quem não amamos devemos respeito, dentro das convenções sociais aceitas. O detalhe é que a obra de Frank Távora escancara o desrespeito a vida humana e sua relatividade dependendo das disputas que estão em jogo, mesmo que sejam as mais banais, não sendo por isso, menos fundamentais para a análise, como a disputa por dinheiro, bens e comida. Aqui se separam o terreno do amor e do utilitarismo. Por isso a busca da ausência do sofrimento e a promoção da satisfação e do prazer podem facilmente coloque em xeque a disposição em amar (socialmente falando), justamente porque amando, geramos a expectativa da imposição de limites as ações, para a satisfação de uma, duas ou mais pessoas. E ainda nos limitamos caso aquilo ao qual estamos condicionados a fazer tenha ampla reprovação individual e coletiva (DURKHEIM, 2007).

Bandidos como Cabeleira mantém ligações com alguns espaços e pessoas com os quais mantém certo respeito. Isso não é de todo uma regra, não necessariamente na vida real. Contudo, a ficção via compilação de relatos, como é o caso desta obra, nos permite inferir que o respeito se constrói como um laço moral direcionado. Não é necessariamente um laço muito apertado, mas uma vez existindo promove os seus efeitos. Esta situação nos leva a posicionar o

amor em um limiar muito tênue entre o laço social criado e a questão dos comportamentos individuais.

Cresceram a par a idade de Luisinha e o nome odioso do Cabeleira, nome que, principiando como um boato ou uma dúvida, se foi de dia em dia condensando e se constituiu afinal uma fama que ecoou, com os uivos das feras carniceiras, do sul ao norte, do sertão ao litoral, engrossando sempre com as novas façanhas, como um fraco regato acrescenta o volume das suas águas e se faz rio caudal com os subsídios que cada dia recebe em sua longa e demorada passagem pelo deserto. Do fundo da obscuridade, que envolvia a sua existência, a menina acompanhou com os olhos inundados de lágrimas as fases sucessivas que atravessou esse nome destinado a ter uma página enlutada na história da pátria (TÁVORA, 1997, p. 26)

O nome odioso de Cabeleira é mais impactante para a dita sociedade (que no fundo é um copilado de classe e pessoas), do que para a própria Luísa, que agora encara a obscura construção do matador, que desde a infância era seu conhecido e mais que isso, alguém que lhe prometera retornar das andanças com o pai e lhe amar. O Império aqui traduz a esperança de uma estabilidade estatal, que perpassa pela relação com outros estados, a reprodução das instâncias de governo e determina as formas de controle social. Cabeleira é justamente a expressão da instabilidade, uma instabilidade que vem ferir um princípio fundamental no Estado, que é o controle sobre o estado de guerra, que mais que o derramamento de sangue é a expectativa sempre eminente do conflito, da desordem, do desrespeito.

Este desrespeito apontado para o Estado, por vezes se confunde com justiça, contudo, quando uma vez apontado para o povo comum, par do próprio bandido, torna-se algo lido como selvageria, não humano, perverso, que o próprio Estado precisa corrigir. Enquanto isso não ocorre a sensação de descumprimento do contrato social vigora, promovendo roubos, saques, mortes incêndios e ameaças diversas, como a que Cabeleira imprime a dona Florinda, mãe de Luísa.

Florinda era prudente. Tanto que se viu desarmada, sobresteve, dominou a sua justa indignação e, com voz masculina que lhe dera a natureza, assim falou ao malfeitor: — Que quer vosmecê fazer com minha filha? — Quero levá-la comigo para meu divertimento. Se tens força para impedires o meu intento, é agora a ocasião. [...] No mesmo instante o ar sibilou, e ouviu-se o som de uma pancada contra um corpo sonoro. [...] O desconhecido acabava de obrar uma ação vil. Com a coronha do bacamarte tirara os sentidos àquela digna mulher, que o encarara sem medo. Vendo sua mãe cair desfalecida, Luisinha quis correr em seu amparo, mas não lho permitiu a mão do malfeitor que a puxou para trás com força hercúlea. — Ah! não conhecestes o Cabeleira, cascavel? Acrescentou ele com os olhos fitos em Florinda. Vêm meter-se na boca da onça, e depois dizem que a onça é cruel. Aos ouvidos de Luisinha aquele nome passou como uma chama elétrica, que lhe deu forças para volver à vida. — Cabeleira! Repetiu ela. Só então viu os longos cabelos que caíam em ondas por debaixo das abas do chapéu de palha sobre os ombros do assassino. — De que te admiras? Não sabes que o Cabeleira está em toda parte onde não o esperam? Vem comigo. E sem mais contemplação, o matador arrastou a menina contra a vontade, a resistência, os sobre humanos esforços que esta lhe opunha, por junto do corpo de Florinda e seguiu em busca da margem fronteira, onde a noite era já fechada, e o aspecto do sítio pavoroso. — Agora te conheço, José malvado — disse a moça. Mata-me também, já que mataste minha mãe que nunca te ofendeu (TÁVORA, 1997, p.29).

A ambiguidade que o amor romântico levanta nesta parte da narrativa, vem das variações como Luíza trata o homem em questão. Quando caracteriza seu comportamento selvagem e agressivo ele é o Cabeleira, mas quando quer remontar suas características mais antigas, ainda da presunção de inocência comportamental, chama-o de José Malvado. A identificação confirma a dicotomia comportamental envolvida em dois fatores: a marginalização e o marcação estigmática.

O outsider aqui não é o marginalizado, mas o marginal. Não foram apenas as condições estruturais que o colocaram nesta posição, mas também a força das disposições duráveis que formaram um *habitus* próprio (BOURDIEU, 1989). Esta “segunda natureza” que é forjada pela interação social é o que o fez o outsider do banditismo fazer o que faz mesmo tendo consciência das dimensões prejudiciais de seu comportamento.

E a menina a quem tanto amara, a quem nunca esquecer, e cuja imagem indecisa e vaporosa os olhos do seu pensamento tinham por mais de uma vez surpreendido junto de si testemunhando a perpetração de algum crime, essa menina crescera, pusera-se moça, chegara à idade em que todos têm no critério natural um corpo de leis e na consciência um juiz para julgar as suas e as alheias ações. — Que juízo ficaria fazendo de mim Luisinha? Perguntou de si para si o Cabeleira, insensivelmente arrastado por esta ordem de ideias. Ah! Que pode ela pensar de mim senão que sou um assassino?! Luísa tinha-o, de feito, nomeado por esta palavra, havia poucos instantes, entre as lágrimas que lhe arrancara o desespero. Era, pois, certo, e o bandido bem o compreendia, que o abismo que já na meninice de ambos os separava, longe de se ter arrasado, se tornara mais fundo com o correr dos anos. Agora ele não judiava só com os animais como em outro tempo; ele saqueava povoações e matava gente; e desta verdade era irrecusável prova o que acabara de praticar com Florinda. Se até aquele momento Luisinha lhe votara afeição ou se condoera da sua pouca sorte, era natural supor que estes sentimentos se tivessem modificado, se não de todo extinguido, depois do último acontecimento. À afeição deveria ter sucedido o desprezo, à pena, o ódio (TÁVORA, 1997, p. 31).

Contudo, nem a ação mais cruel infligida sobre alguém próximo pode abalar de todo o sentimento amoroso para com o malfeitor, bandido, transgressor, marginal. Aqui não é uma questão de perdão subjetivo que está em jogo, mas a formação de uma disposição durável, também em quem se predispõe a amar (como formação de laços). A promessa imposta por Luísa sobre José Gomes de não machucar, evoca uma esperança alicerçada pela vivência de que o José Malvado, não o Cabeleira, é merecedor de amor e carinho, mesmo que o mesmo aja como promotor do sofrimento. Não se trata aqui do chamado “amor bandido”, mas de um amor ao que há de mais escondido no bandido, evidenciando que ele é capaz de mudar.

Então viu-se uma cena horrivelmente bela. Luísa, saltando por cima da calça e dos enxaiméis abrasados, ganhava o pátio com Florinda às costas, semelhando uma visão ígnea, fantástica e sobrenatural. Os malvados, sem se poderem governar, voltaram um passo atrás, não tanto pela estranha e fugitiva aparição, como principalmente por verem no lugar ocupado, havia pouco, por aquelas contra cujo pudor a sua brutal concupiscência se aguçava, pequenos troncos carbonizados em torno da mesa sobre a qual ardia nesse momento a última imagem. — Diabo! Bradaram com raiva concentrada os agozes, mais dignos de compaixão do que as vítimas. — Todas

mortas! Acrescentou o Mulatinho com uns longes de pesar que acusava a malograda e lasciva esperança. — Só nos resta uma — disse o Trovão, correndo, em busca de Luísa que havia caído quase sem sentidos no terreiro junto do cadáver de Matias. — Cá está ela. — São duas, são duas. — Esta é minha, exclamou o Trovão, acercando-se de Florinda para assenhorar-se dela. — Trovão do diabo! Exclamou o Mulatinho com indescritível expressão. Não vês que é uma defunta? Florinda estava na realidade morta. — Resta-me a outra. — A outra? Não vês que o Joaquim já a tem em seus braços? — Há de ser minha, custe o que custar, redarguiu o negro. — A outra é minha — disse um terceiro a cuja voz estremeeceram irresistivelmente os dois bandidos. Era o Cabeleira (TÁVORA, 1997, p. 43).

Apesar do requerimento de Luísa para que fosse a próxima a morrer, este pedido é feito ao Cabeleira nas circunstâncias em que as ligações afetivas que ela tem com os que a criaram, já não se fazem presentes, devido ao assassinato destes. Esta sensação de rompimento de laços e ligações sociais é também chamado de anomia (DURKHEIM, 2004). Esta só não ocorre de forma completa pelo fato de Luísa ainda se ligar a José Gomes, que mesmo como o famigerado Cabeleira, será constantemente admoestado e não afligir mais ninguém. É neste curioso processo que as duas figuras se fundem. O Cabeleira, agora fugitivo da polícia, começa a entender o contrato social por meio de Luísa, sendo aos poucos, “domesticado” pelo consciente coletivo através das palavras: “não mate Cabeleira!” Pronunciadas de maneira emotiva por sua amada.

Aqui se encontram a convenção social e o comportamento arredo de um homem sem lei. Aqui se encontram as efetivas demonstrações de que o laço entre Luísa e Cabeleira é formado pela construção do laço feito por Luisa a José Gomes e a desconstrução do laço feito entre José Gomes (filho) e Joaquim Gomes (pai).

Ali adiante, disse o Cabeleira apontando para um embastido de árvores que aparecia ao pé de um serrote; podemos passar a noite, a nossa primeira noite de noivado. Luísa estremeceu, e suspirou. Se não se tivesse arrimado ao braço do bandido, teria caído. — Triste noivado, Cabeleira, triste noivado, que se cobre de prantos e luto. — Não te amofines assim. O Cabeleira não é mais o assassino, Luisinha. O ladrão, o matador já não está aqui ao pé de ti. Quem aqui está é um

homem que quer ser um homem de bem. Deram o andar para o lugar indicado. A este tempo o sol tinha desaparecido, e o horizonte estava já envolto nas sombras precursoras da noite. Nem leve brisa movia as folhas dos matos mudos e quedos. Os perfis das árvores solitárias desenhavam-se no fundo do pavoroso ermo como perfis de fantasmas. Os fugitivos entraram no embastido, e depois de alguns passos deram em uma clareira, espécie de asilo reservado pela natureza aos peregrinos que vagam sem rumo e sem guia. Uma fogueira foi logo improvisada para terem luz durante a noite e evitar que se aproximassem as onças cujos uivos medonhos começaram a repercutir nas quebradas e gargantas das serras. Procurava o mancebo galhos secos para entreter o fogo quando, ao pé de uma árvore que se levantava a um lado da clareira, deu com uma tosca cruz de pau cravada na terra. Era quase noite e, no meio das sombras crepusculares, confundiu ele ao princípio, o emblema da redenção com um tronco de árvore cortada por algum viajante transviado, ou despedaçada pela tormenta. Quando reconheceu o sagrado emblema, o Cabeleira, suspenso pela surpresa, sentiu-se abalado ao mesmo tempo por uma comoção desconhecida. No lugar ocupado pela cruz tinha ele assassinado um ano antes um marchante de gados para lhe roubar o dinheiro que trazia da feira em Santo Antônio. O bandido voltou o passo atrás horrorizado e correu em busca da moça, gritando, como um menino: — Luisinha!... Luisinha! (TÁVORA, 1997, p.66).

Aqui o clímax do romance se revela. O noivado desfeito do bandido, após o desfalecer de Luisa se torna algo trágico. É a evidencia social de que um outsider, bandido, desprezado por quase todos também ama. E ama não por si mesmo, mas por causa do sentimento que lhe é ofertado como uma espécie de corrente social, que dependendo das condições pode agir de forma tempestuosa, movendo formas de comportamento.

A perda aqui não é do amor ou do sentimento de mudança, mas de Luiza em sua forma corpórea. Por isso ainda será possível a ele ouvir sua voz, na eminência de um ato assassino que potencialmente pode ser cometido. Esta não é uma voz da consciência, mas uma voz do consciente coletivo, transvestido nos conselhos de Luisa para ele. Ela, apesar de morta devido ao inalar muita fumaça do incêndio promovido por malfeitores a casa em que estava, provava pela consciência de Cabeleira estar mais viva do que nunca. E porque viva e potente? Porque os elementos de instrução moral, quando ligados pela aproximação e o

desejo, reverberam uma força para além do individual e para além do físico, na forma de um novo habitus e pressão por constrangimento. Neste caso, amar e ligar-se, amar é constranger-se individualmente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise literária, apesar de não se comprometer diretamente em ilustrar questões históricas, aponta para estas e ainda mais, levanta questões sociais importantes que podem ser localizadas tanto em um tempo/espço criados, como também em um tempo/espço real, mesmo que deslocados. É isso que a obra *O Cabeleira* de Frank Távora evidencia: a conjuntura da formação dos bandos criminosos no Nordeste brasileiro, entre os séculos XVIII e XIX, dentro do período Imperial.

Mas que isso, também traz uma importante contribuição para a observação sobre o princípio da socialização e a possibilidade que este tem de criar modelos humanos como no caso de *Cabeleira*, sem entrar em um determinismo geográfico e em um fatalismo social, observando que a criação do personagem, aponta para a criação de uma figura social, violenta e brutal. Contudo, para além das obviedades, *Cabeleira* não é um, mas dois. Ele e José Gomes dividem o mesmo espaço corpóreo, mas não dividem necessariamente o mesmo estigma da ação. José Gomes é a pessoa em formação, dividida entre os ensinamentos religiosos da mãe e a arte do latrocínio e da violência promovidos pelo pai. *Cabeleira* é a vitória do pai na criação do filho, sendo o resultado desta tensão que acaba por resultar em algo artificialmente moldado.

Ele é um outsider, não no sentido de marginalizado, mas no sentido de um marginal, alguém que promove a ação de estar alheio ao social, desenvolvendo um comportamento anômico que com alguma reserva vai ser confrontado com os princípios de outro personagem e seu amor desde a

infância, Luísa. Portanto, o outsider aqui é alguém inacabado, vivendo uma tensão existencial fruto de múltiplas diferenças.

Por fim salientamos que esta tensão gera um confronto moral em Cabeleira, que posteriormente morre, sendo visto enforcado pelos olhos tristes de sua mãe. Este fim trágico poderia em termos sociais resumir o resultado de que a sociedade consegue eliminar os malfeitores através de sua justiça retributiva, mas isto não é verdade. O efeito da eliminação corporal não evita o surgimento contínuo de outros outsiders com suas nuances de vida, formação e comportamento, tanto é que este é o exemplo tipo de figuras de bando que vão eclodir com força no início do século XX, através de movimentos como o cangaço e sua disputa frente as oligarquias da região Nordeste.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Howard S. *Outsiders*. Estudos de Sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 6ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2012.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIDDENS, Anthony. *Transformações da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1993.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2003.

GRAMSCI, Antônio. *Escritos políticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HOBSBAWM, Eric John. *Bandidos*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KUPER, Adam. *Cultura a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2001.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NASCIMENTO, Marília Angélica Braga do; SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. *Franklin Távora: o nacional por meio do regional*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n.1, p. 21-34, jan./jun. 2014.

NEIBURG, Federico; WAIZBORT, Leopoldo (Orgs.) *Escritos & ensaios*. Vol. 1: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

POLANYI, Karl. *A grande transformação*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

SIMMEL, Georg. *Fragmento sobre o Amor e Outros Textos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Fortaleza: Verdes Mares, 1997.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 20/11/2022.

SCHERBENPARK DE ALINA BRONSKY: MODOS DE PARTICIPAÇÃO ENTRE VULNERABILIDADE E ESPAÇOS PROTEGIDOS

ALINA BRONSKY'S SCHERBENPARK: MODES OF PARTICIPATION BETWEEN VULNERABILITY AND PROTECTED SPACES

Dionei Mathias¹

Resumo: Alina Bronsky nasceu em 1978 na Rússia. No início da década de noventa, sua família emigra para Alemanha, onde continua vivendo hoje. Em 2008 ela publica seu romance *Scherbenpark* ('Parque dos cacos'), que retrata as experiências de uma jovem imigrante e as dificuldades enfrentadas por ela no processo de construção de identidade. A partir de uma intersecção definida, em grande parte, pela condição de imigrante, a protagonista interage com membros de diferentes esferas sociais, tendo contato com formas diversas de apropriação de realidade. Nesse sentido, este artigo deseja discutir esse percurso de reflexão, abordando as diferentes formas de participação que Sascha encontra no espaço fragilizado que habita na periferia e no espaço protegido com o qual interage ao adentrar outras esferas sociais.

Palavras-chave: Alina Bronsky; Scherbenpark; identidade.

Abstract: Alina Bronsky was born in 1978, in Russia. In early nineties, her family emigrates to Germany, where Bronsky still lives today. In 2008, she published her novel *Scherbenpark*, which portrays the experiences of a young immigrant and the difficulties she faces in the process of identity construction. From an intersection defined, to a great extent, by the condition of immigrant, the protagonist interacts with members of different social spheres, getting in contact with diverse forms of reality appropriation. In this sense, this article aims to discuss this path of reflection, addressing the different forms of participation that Sascha finds in the fragile space she inhabits on the periphery and in the protected space with which she interacts when entering other social spheres.

Keywords: Alina Bronsky; Scherbenpark; Identity.

¹ Doutor em Letras pela Universität Hamburg – Alemanha. Professor da Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8415-1460>. E-mail: dioneimathias@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

Alina Bronsky nasceu em 1978 na Rússia, de onde sua família emigra em direção à Alemanha, no início da década de noventa. Em 2008, ela publica seu primeiro romance, escrito em alemão e com o título de *Scherbenpark* ('Parque dos cacos'), um sucesso editorial (WILLMS, 2013, p. 75), que retrata a história da jovem Sascha, imigrante russa, de dezessete anos. O romance encena as dificuldades de adaptação ao novo contexto sociocultural, com suas dinâmicas de poder e exclusão, mas também reflete sobre a vulnerabilidade social em que as personagens se encontram. Essa vulnerabilidade se revela na escassez de recursos econômicos disponíveis à família e também na violência que permeia todas suas experiências. O ponto de partida do enredo é uma notícia no jornal sobre o assassino da mãe da protagonista. O texto, em grande parte, retrata como Sascha lida com essa situação traumática e como ela se posiciona diante das diferentes modalidades de interação, com as quais é confrontada em seu cotidiano, na periferia de uma cidade alemã. O título é uma metáfora para sua própria condição, na medida em que os cacos parecem simbolizar sua condição identitária.

O romance de Bronsky se insere num conjunto de obras dedicadas a encenar experiências atreladas a fluxos migratórios e formas de assentamento em outros espaços culturais. Assim, ela compartilha seu interesse pela condição de imigrante e sua concretização existencial com autores como por exemplo Faïza Guène, na França, Oscar Hijuelos, nos Estados Unidos, ou Hanif Kureishi, na Inglaterra, mas também com outros autores de origem russa que se assentam na Alemanha (LUSCHINA, 2013). Em diferentes graus de intensidade, esses textos debatem formas de fragilização social e adumbram a realidade dos espaços periféricos em centros hegemônicos. Um interesse compartilhado parece residir nos processos de construção de identidade e nas diferentes formas de apropriação de realidade que caracteriza os personagens. Isso

também ocorre no romance de Bronsky que justapõe diferentes formas de transitar no espaço social, a partir da sua protagonista migrante.

O trânsito, num determinado espaço social, está condicionado, de forma substancial, ao posicionamento que o respectivo ator social ocupa na cartografia do espaço de sua concretização existencial. Isso começa pelas diferentes intersecções que vão definir o escopo de agência prevista para cada um dos pertencimentos (CRENSHAW, 1989; CARBADO *et alia*, 2013). As intersecções já estabelecem, em grande parte, os agrupamentos dos quais cada indivíduo pode participar, seguindo a prática dominante no contexto em que vai negociar sua narrativa de identidade. Nisso, há duas dinâmicas: por um lado um vetor de pertencimento que se estabelece a partir das necessidades e inquietações do indivíduo; por outro lado, surge o princípio da categorização, em que diferentes atores sociais são alocados a determinados espaços, independentemente de sua vontade (SETTLES/BUCHANAN, 2014, p. 161). No momento em que o sujeito não concorda com as categorias que lhe são alocadas, tem início um processo conflituoso de revisão.

O pertencimento a um determinado grupo contém um movimento de internalização de um conjunto de regras e formas de ser no mundo que Bourdieu chama de habitus (REHBEIN, 2016, p. 84). Nisso, as formas de comportamento e os princípios acionais se coadunam com um pertencimento de grupo, sem grande investimento reflexivo. Isto é, no processo de socialização o indivíduo internaliza um conjunto de expectativas, de modo que o corpo as executa sem grande necessidade de investimento de energia afetivo- intelectual a fim de produzir uma determinada sequência de ações.

O trânsito entre grupos começa a despertar processos reflexivos, especialmente quando o pertencimento é negado e quando o indivíduo começa a identificar diferenças que impactam em suas formas de participação. A partir desse atrito entre visões de mundo, podem ser desencadeados processos

reflexivos (ADAMS, 2006) que suscitam novas percepções. Essas percepções, por sua vez, podem ter como foco o próprio lugar no mundo, incitando o sujeito a avaliar de que forma ele se encontra posicionado nas coordenadas da respectiva sociedade, como esse posicionamento afeta as chances de concretização dos objetivos aos quais confere importância e de que modo a estrutura social dificulta sua participação ativa nesse espaço. Ao mesmo tempo, pode dirigir sua atenção a outros grupos, muitas vezes ao grupo dominante, a fim de investigar como esse grupo se comporta nas interações no cotidiano.

O encontro entre integrantes de grupos, portanto, detém um potencial instigante para problematizar como malhas sociais se estabelecem, definindo visões de mundo e atitudes diante daquilo que se expõe nessa realidade. Nesse movimento, ocorre uma série de adaptações e revisões identitárias (BAUMEISTER/MURAVEN, 1996). Essas adaptações, contudo, têm como base o posicionamento do respectivo indivíduo. Dependendo de sua localização na escala de poder, sua motivação para adaptação será de maior ou menor grau, tendo em vista suas necessidades de pertencimento e participação.

O que caracteriza grupos marginalizados talvez possa ser identificado justamente na limitação do escopo de pertencimento e participação, suscitando um maior grau de reflexão, especialmente diante de obstáculos que dificultam a construção de uma narrativa identitária satisfatória. Grupos dominantes, por sua vez, tendem a se encontrar num espaço caracterizado por agência e poder de categorização, estabelecendo em grande medida as regras que definem as formas de participar. Nesse contexto, o grau de reflexão sobre vulnerabilidade social tem um menor impacto, já que o grupo dominante raramente se insere nessa realidade.

No romance de Bronsky talvez seja possível falar de dois grupos: por um lado, a família que vive no espaço periférico, socialmente fragilizado, tentando internalizar as práticas do grupo dominante. Por outro lado, as personagens que

pertencem ao grupo socializado no país, que domina as regras e que participa da sociedade a partir de um posicionamento avantajado, já que tem conhecimento das práticas comportamentais. Nesse bojo, Bronsky parece simular duas realidades: a realidade protegida do grupo dominante que desconhece as adversidades do espaço periférico e a realidade da família de imigrantes, atravessada por dificuldades. A protagonista Sascha transita entre esses dois universos, o que a faz refletir sobre seu posicionamento nessa sociedade, despertando um senso crítico que treina seu olhar. Seu processo de apropriação de realidade começa a enxergar as diferenças que caracterizam esses dois espaços, suscitando adaptações, mas também produzindo resistências. Nesse sentido, este artigo deseja discutir esses dois grupos e problematizar de que forma a protagonista se posiciona nas malhas sociais tecidas por cada agrupamento.

2. POSICIONAMENTOS NO MARCO DA FRAGILIZAÇÃO

Filha de imigrantes russos, a protagonista Sascha vive na periferia de um centro urbano, pertencendo a uma classe social sem muitos recursos econômicos. É a partir dessa coordenada geográfica e interseccional que ela se apropria do mundo e cria sentidos, adaptando-se ao meio em que transita. Ao contrário de muitos outros jovens, com uma história de imigração parecida à sua e que compartilham esse espaço, Sascha se destaca por sua capacidade de discernimento e perseverança. Esse capital intelectual se revela como o mais precioso, pois lhe permite deixar a circunferência inicial de sua socialização para participar de outras esferas sociais. Ao mesmo tempo, sua capacidade de discernimento lhe permite refletir sobre esse espaço inicial e identificar o alcance de sua vulnerabilidade social. Dessa perspectiva, a protagonista enxerga com muita perspicácia, por exemplo, o prédio em que vive, analisando seu papel em sua narrativa identitária:

No solitário. Eu sempre me agarrei a esse apartamento. Mas eu não consigo mais. Eu quero sair daqui. Talvez para o centro, de qualquer forma, eu preciso terminar os estudos. Eu odeio o solitário. Eu odeio essas pessoas. Eu não tenho culpa por isso e eles ainda menos. Todos uns pobres coitados. E ficam cada vez mais pobres. Eu os provoço e eles deixam passar e me odeiam secretamente. Eu odeio esse fedor aqui e a roupa nas sacadas e as antenas parabólicas... (BRONSKY, 2019, p. 199)².

O prédio que ela chama de “solitário”, de certa forma, representa sua própria condição, pois também Sascha experimenta um alto grau de solidão e isolamento, tendo que processar sozinha os desafios complexos. Apesar da vulnerabilidade que caracteriza esse espaço, ele representa o porto seguro ao qual ela se dirige a fim de reaver segurança, conferindo a ele por muito tempo um lugar de destaque em sua malha pessoal de produção de sentidos.

No momento dessa reflexão na realidade diegética, a protagonista constata uma mudança em que o prédio deixa de fornecer a sensação de pertencimento para revelar dissonâncias, despertando um desejo premente de abandoná-lo e se instalar num espaço caracterizado por maior consonância com as formas de pertencimento do grupo dominante. Com base nessa nova atitude, ela experimenta um conjunto de sensações pautadas pelo ódio e pela rejeição cabal desse espaço. O que desperta essa atitude tem sua origem na configuração socioeconômica do prédio, revelada pelos hábitos e pelas formas de consumo. Ao passo que ela entende a fragilização social dos outros moradores, ela também experimenta a ausência de qualquer forma de identificação, o que suscita o despertamento e a necessidade de revisão de sua narrativa identitária.

² “Im Solitär. Ich habe mich immer an diese Wohnung geklammert. Aber ich kann nicht mehr. Ich will hier raus. Vielleicht in die Innenstadt, ich muss ja hier die Schule fertig machen. Ich hasse den Solitär. Ich hasse diese Leute. Ich kann nichts dafür, und sie können noch weniger dafür. Alles arme Schweine. Und sie werden immer ärmer. Ich provoziere sie, und sie lassen sich das gefallen und hassen mich insgeheim. Ich hasse diesen Gestank hier und die Wäsche auf den Balkonen und die Satellitenschüsseln...” (BRONSKY, 2019, p. 199). Traduções são do autor deste artigo.

O reconhecimento desse cenário de vulnerabilidade social também se revela em um episódio, no qual a protagonista se propõe a ajudar uma vizinha, da mesma faixa etária. Enquanto sua interlocutora está mais preocupada com uma possível gravidez, Sascha tem como foco auxiliá-la com afazeres da escola:

Como assim – preparar?, ela perguntou. Nós falamos russo uma com a outra, mas o dela é quase tão ruim quanto seu alemão. De qualquer jeito, eu acho esquisito em que algarviada as pessoas aqui às vezes irrefletidamente falam. Bom, a língua nova eles não conseguem aprender – mas como eles conseguem esquecer a antiga? (BRONSKY, 2019, p. 208)³.

Em comparação à jovem a quem dedica seu esforço, Sascha mostra um alto grau de reflexividade sobre como os diferentes capitais intelectuais impactam nas formas de participação da sociedade em que vivem. Assim, ela reconhece o papel primordial do conhecimento linguístico como chave não só para o acesso ao capital intelectual, mas também para o trânsito em diferentes esferas que compõem esse espaço. Com espanto, ela identifica que sua vizinha não domina nem a língua do país de acolhimento, nem a língua de origem de sua família. A fragilização é dupla, pois intensifica os potenciais de despertencimento. Ao mesmo tempo, revela como os atores sociais que habitam o espaço periférico estão completamente abandonados por iniciativas públicas que tenham como meta inserir ou preparar esses membros para as exigências que aquele espaço social impõe.

A reação da vizinha à sugestão de Sascha de se preparar para as demandas da instituição escolar também revela a ausência de habilidades necessárias para obter os conhecimentos que permitiriam sua integração. Nesse sentido, ela reage com surpresa diante da sugestão de preparar-se, pois, ao contrário de Sascha, que transita em outros círculos e consegue enxergar as

³ “Wie – vorbereiten?, hat sie gefragt. Wie sprechen Russisch miteinander, aber ihres ist fast so schlecht wie ihr Deutsch. Ich finde es eh merkwürdig, in welchem Kauderwelsch die Leute hier manchmal daherreden. Na gut, die neue Sprache können sie nicht lernen – aber wie schaffen sie es, auch noch die alte zu vergessen?” (BRONSKY, 2019, p. 208).

diferenças, a vizinha não identifica a vantagem do preparo ou mesmo do êxito escolar. Embora habitem o mesmo espaço e embora se encontrem na mesma situação vulnerável, Sascha passou a internalizar um outro conjunto de atitudes e perspectivas que a aproximam dos valores vigentes no grupo dominante. Essa transformação também causa um deslocamento no modo como ela imagina seu percurso identitário, traçando-o não nos moldes previstos para isso no agrupamento periférico em que se encontra, mas já alinhado aos modelos adotados por aqueles que pertencem ao grupo majoritário dessa sociedade.

Todo esse contexto sociocultural e espacial em que a protagonista está inserida ainda tem um outro elemento que o caracteriza e que tem um impacto substancial em sua forma de se posicionar no mundo. Ele se mostra em diferentes formas de violência. Com efeito, um fio condutor do romance é o assassinato da mãe pelo padrasto, presenciado pela protagonista. Ao mesmo tempo que permanece o trauma decorrente dessa experiência, juntam-se a ela outras formas de violência com impacto similar no modo como ela se posiciona. Um exemplo disso é a violência sexual do padrasto quando ainda vivia na mesma casa:

E você nunca descobrirá por que eu sempre saí do meu quarto completamente vestida, nunca em pijama ou roupão, por que eu sempre tranco minha porta à noite, por que eu só comecei a usar mangas curtas e coisas mais decotadas a partir desse verão. Você sempre me chamou de ‘puritana’, também de ‘avessa ao corpo’, você aceitou como se fosse meu jeito, eu nunca sugeri que poderia ser outra coisa por trás disso. Eu pensei que te magoaria, que você não suportaria, que poderia desmoronar por causa do horror e do sentimento de culpa (BRONSKY, 2019, p. 55)⁴.

⁴“Und du wirst nie erfahren, warum ich jahrelang immer nur vollständig angezogen mein Zimmer verlassen habe, niemals im Schlafanzug oder Bademantel, warum ich nachts immer meine Tür abschließe, warum ich erst seit diesem Sommer kurze Ärmel trage und Sachen, die auch etwas weiter ausgeschnitten sind. Du hast mich immer ‚zugeknöpft‘ genannt, auch mal ‚körperfeindlich‘, du hast es als meine Eigenart akzeptiert, ich habe niemals angedeutet, dass etwas anderes dahinterstecken könnte. Ich dachte, dass es dir wehtun würde, dass du das nicht verkraften würdest, dass du an Entsetzen und Schuldgefühlen zerbrechen könntest“ (BRONSKY, 2019, p. 55).

A fim de proteger a mãe e evitar que seja confrontada com uma realidade que está completamente em dissonância com a imagem que ela constrói de seu relacionamento, a filha omite o que ocorre dentro da própria casa. O assédio do padrasto desencadeia uma série de comportamentos e atitudes na protagonista, produzindo uma administração do próprio corpo, com a finalidade de evitar a irrupção da violência física por parte dele. Com isso, sua liberdade de expressão não fica limitada somente por conta do contexto espacial em que se encontra, ela também é tolhida dentro do espaço privado, suscitando a internalização desse obstáculo causado por outro e conseqüentemente produzindo uma encenação do si que é problemática, pois não está em consonância com os anseios da protagonista.

A despeito do alto grau de tensão que isso traz consigo, a protagonista ainda assim consegue diferenciar e refletir sobre o que está ocorrendo. Primeiramente, ela mostra um entendimento sutil da configuração afetiva da própria figura materna, de modo que antecipa sua reação e procura adaptar suas ações para evitar o conflito que isso causaria à mãe. Ao mesmo tempo, ela também tem consciência do próprio corpo. Ela adapta sua indumentária, a fim de diminuir os riscos de violência, mas isso ocorre a partir de um processo de reflexão que lhe possibilita entender os motivos dessa tomada de decisão.

Assim que o padrasto se encontra preso, ela muda suas práticas de expressão, investindo em uma semiótica mais próxima de sua imagem de si. Vale lembrar que essa habilidade de refletir e diferenciar de forma consciente sobre seu ser no mundo não é algo dado, natural e imediato. Pelo contrário, trata-se de um capital extremamente importante que essa personagem migrante adquire por conta de suas habilidades intelectuais, mas também por seu trânsito entre diferentes práticas sociais que treinam seu olhar e lhe ensinam a diferenciar.

Essa capacidade de reflexão e diferenciação entre atitudes de diferentes grupos sociais também funciona como proteção, no seu encontro com o jovem neonazista. Este se envolve com Sascha, pois num primeiro momento não percebe sua origem estrangeira, assumindo portanto um pertencimento comum. Sascha, por sua vez, começa a se dar conta dessa atitude internalizada, incitando-o a revelar sua visão de mundo e sua atitude frente a outras origens:

Só queria dizer que agora só tem esse lixo estrangeiro.

Sim, infelizmente, diz ele sombrio. A gente sufoca nisso.

Quem – nós?

Nós alemães naturalmente. Você e eu. A gente está perdendo tudo – nossa economia, nossa língua, nossos genes.

Exato. Em vinte anos, a gente não vai mais existir (BRONSKY, 2019, p. 227)⁵.

O jogo de perguntas e respostas que Sascha adota para fazê-lo evidenciar suas intenções se utiliza da encenação de ingenuidade. Ao mesmo tempo, ela adota uma perspectiva que não é sua para fazê-lo acreditar que compartilham da mesma interpretação de realidade. A visão de mundo que ele traz a lume obviamente não prevê que atores sociais oriundos do contexto de fluxos migratórios participem desse espaço social. Dada a capacidade de reflexão e diferenciação de Sascha, ela não se torna vítima dessa violência verbal, pois ela domina os instrumentos necessários para se defender e afirmar seu lugar no mundo. Embora consiga repelir o impacto da xenofobia, essa experiência contribui para a intensificação de sua vulnerabilidade, pois ela identifica como se torna alvo de hostilidade, por conta de sua origem.

⁵ “Ich will ja nur sagen, es gibt doch inzwischen nur noch ausländischen Schrott.

Ja, leider, sagt er betrübt. Wir ersticken darin.

Wer – wir?

Wie Deutschen natürlich. Du und ich. Wir verlieren alles – unsere Wirtschaft, unsere Sprache, unsere Gene.

Genau. In zwanzig Jahren gibt es uns nicht mehr“ (BRONSKY, 2019, p. 227).

3. POSICIONAMENTOS NO MARCO DA PROTEÇÃO

O ponto de partida da protagonista é um espaço social vulnerável, fragilizado por fatores diversos que intensificam a limitação de chances de participação e aumentam a precariedade estrutural a partir da qual constrói sua narrativa de identidade. Como dito anteriormente, ao contrário de outras personagens oriundas do contexto de fluxos migratórios que habitam a realidade diegética desse romance, Sascha transita em outros círculos, o que estimula um aguçamento da reflexão sobre sua condição. Esse trânsito também evidencia esse outro mundo, com suas realidades e visões de mundo. Em grande parte, trata-se de uma percepção da realidade muito distante das vulnerabilidades que afligem a Sascha e sua família.

Esse mundo protegido se revela, por exemplo, no espaço escolar, onde Sascha encontra uma realidade completamente diferente da sua:

Nesse meio tempo, eu penso que esses na escola me aceitaram para exercitar um pouquinho de integração. Muitos médicos, advogados e arquitetos receberam uma recusa para seus filhos. No fim, havia quatro turmas de quinta série completamente cheias e na minha 5^ac eu era a única com 'histórico de migração'. Na 5^aa havia um menino cujo pai era americano e na 5^ab um com uma mãe francesa. Na escola toda, eu não vi um negro e tampouco alguém que minimamente se parecesse árabe. Comigo, minha turma foi, portanto, a mais atingida (BRONSKY, 2019, p. 14)⁶.

O contexto social da escola claramente remete a uma esfera social economicamente favorecida, com famílias que apresentam um capital substancial não só financeiro, mas também social e cultural, de modo a poder apoiar os filhos amplamente e assim propiciar um maior êxito no percurso

⁶ "Ich denke inzwischen, die an der Schule haben mich genommen, um ein bisschen Integration zu proben. Viele Ärzte, Anwälte und Architekten haben nämlich für ihre Kinder Absagen bekommen. Am Ende gab es vier proppevolle fünfte Klassen, und in meiner 5c war ich die Einzige ‚Migrationshintergrund‘. In der 5a gab es einen Jungen, dessen Vater Amerikaner war, und in der 5b einen mit einer französischen Mutter. In der ganzen Schule habe ich keinen Schwarzen gesehen und auch niemanden, der annähernd arabisch aussah. Meine Klasse hatte es also mit mir am heftigsten erwischt" (BRONSKY, 2019, p. 14).

entre formação e mercado de trabalho. Embora haja outras crianças com um histórico de migração, nenhum outro percurso se compara a seu no que diz respeito ao grau de vulnerabilidade social. Com efeito, as outras crianças têm pais cuja origem remonta a países com uma estrutura semelhante ao que encontram no novo espaço. Sascha identifica essa diferença, tendo em vista também as hierarquias da origem que têm um papel central na dinâmica de aceitação em novos espaços.

Nessa esteira, o comentário irônico ao final da passagem ilustra o escopo de consciência que a protagonista alcança. Primeiramente, ela identifica o problema de origem e sua inserção na nova sociedade. Num segundo passo, ela se dá conta que o lugar de origem impacta no modo como a imagem é construída, criando escalas de aceitação. Num terceiro movimento, ela se situa nessa escala, identificando sua desvantagem. Por fim, ela não aceita simplesmente esse modelo de hierarquização, pelo contrário, sua ironia mostra consciência da arbitrariedade e sua ironia indica resistência. Com isso, ela adentra esse espaço social protegido e se posiciona criticamente em relação a suas dinâmicas de pertencimento e categorização.

Esse espaço protegido também se revela ao visitar a casa de colegas da escola. Ao adentrar esse espaço privado, Sascha imediatamente percebe o abismo que separa essas duas realidades, não só no que diz respeito ao espaço físico e à ordem, mas sobretudo também em relação à estabilidade emocional inerente a toda uma estrutura social que permite outros caminhos de concretização identitária e de acesso a chances para poder participar da sociedade. É possível vislumbrar o modo como Sascha enxerga esse cruzamento entre duas realidades, a partir de uma conversa com a mãe de uma colega de escola:

Eu contei que minha mãe estudou História da Arte e que, em casa, se apresentava num grupo de teatro que continuamente era proibido e que ela queria procurar um pequeno teatro aqui para participar. A mãe de Melanie engoliu e passou à pergunta se a vida no nosso

prédio não era perigosa demais. Eu disse que era bem mais limpo e confortável que a casa em que moramos no lado de lá. Para a Rússia eu sempre dizia “no lado de lá” (BRONSKY, 2019, p. 16)⁷.

O movimento inicial de Sascha é fornecer uma narrativa que aumente sua chance de aceitabilidade nesse espaço, atrelando a história de sua família a um capital cultural próximo àquele esperado na esfera em que se encontra. Sascha consegue vislumbrar essas expectativas, isto é, ela participa dessa interação consciente das dinâmicas inerentes à administração de narrativas. Assim, ela identifica como a mãe da colega processa as informações que ela fornece e também percebe onde reside sua preocupação. Com efeito, a mãe também percebe a diferença estrutural entre o próprio espaço e aquele em que reside a amiga da filha. Ela identifica o grau de violência e de precariedade atrelado a esse espaço, mas a ingenuidade de suas perguntas não mostra preocupação real com o mundo de Sascha. Sua inquietação reside muito mais no potencial de irrupção dessa realidade em seu universo protegido. Antecipando as diferentes expectativas, Sascha tampouco fala diretamente de Rússia como origem, preferindo parafrasear a fim de evitar um elo explícito em demasia. Todas essas estratégias mostram como ela transita nas duas realidades, com suas narrativas específicas, compreendendo como sentidos são formados e administrados nesses espaços.

A incapacidade de vislumbrar as dimensões complexas da realidade social, no além do mundo protegido, por parte da mãe de sua colega escolar, também caracteriza a jornalista que publica um artigo sobre o assassino da mãe de Sascha, construindo uma narrativa que romantiza aquele que foi responsável

⁷ “Ich erzählte, dass meine Mutter Kunstgeschichte studiert hatte und zu Hause in einer Theatergruppe aufgetreten war, die immer wieder verboten wurde, und dass sie sich hier auch ein kleines Theater zum Mitspielen suchen wollte. Melanies Mutter schluckte und ging zur Frage über, ob das Leben in unserem Hochhaus nicht zu gefährlich sei. Ich sagte, dass es viel sauberer und gemütlicher ist als das Haus, in dem ich drüben gewohnt hatte. Zu Russland sagte ich immer „drüben“ (BRONSKY, 2019, p. 16).

pela perpetração de diversas formas de violência no seio da família. Também aqui se chocam duas realidades completamente distintas:

Susanne Mahler parece tocada. Ela viu os desenhos de Vadim, ele tentou captar o rosto extraordinariamente belo de sua esposa. De sua ex-esposa para ser exato. Que ele infelizmente matou, isso ele talvez não deveria ter feito.

‘Os desenhos não são profissionais, mas expressivos’, anota Susanne Mahler.

E em mim tudo treme de raiva impotente (BRONSKY, 2019, p. 62-63)⁸.

O universo da jornalista Susanne Mahler gira em torno do êxito profissional. Para isso, ela precisa de uma boa matéria, a fim de garantir um número substancial de leitores. Ao romantizar o assassino da mãe de Sascha, ela não vislumbra o impacto que isso pode ter na família da vítima. Do seu lugar protegido, seu esforço reside em construir um percurso profissional, a fim de participar de todas as benesses que a sociedade em sua volta tem a oferecer. Esse raciocínio não chega até a periferia, onde se constrói o mundo da família de imigrantes e não alcança o pacto tácito de solidariedade que vale para os membros do mesmo grupo.

Sascha identifica essa inabilidade de vislumbrar a outra realidade e oferece resistência. Essa resistência começa com sua ida ao prédio do jornal para formalizar seu desacordo com a publicação da matéria, adentrando, portanto, um espaço em que valem outras regras e narrativas sociais. Embora ela vacile e teme não saber comportar-se adequadamente dentro dessa configuração discursiva, ela não se esquivava e enfrenta seu medo. Sua resistência se estende também ao uso da ironia. Ao usar essa estratégia, ela desmascara primeiramente a parcialidade e insensibilidade da jornalista, mas também

⁸ “Susanne Mahler scheint gerührt. Sie hat sich Vadims Zeichnungen angeguckt, er hat versucht, das überirdisch schöne Antlitz seiner Frau festzuhalten. Seiner Ex-Frau, um genau zu sein. Die er leider umgebracht hat, das hätte er vielleicht besser nicht tun sollen. ‚Die Zeichnungen sind nicht professionell, aber ausdrucksstark‘, notiert Susanne Mahler. Und in mir zittert alles vor hilfloser Wut“ (BRONSKY, 2019, p. 62-63).

indica a incongruência entre o assassinato brutal com seus impactos na família da vítima, por um lado, e a produção de uma imagem romantizada, para potencializar a comercialização do jornal, por outro. No lugar de permanecer num comportamento passivo, ela se posiciona diante das diferentes práticas discursivas, consciente de suas contradições.

Em determinada passagem, a protagonista constata que se tivesse crescido na Alemanha, suas chances e suas atitudes teriam sido outras (BRONSKY, 2019, p. 41). Essa passagem é especialmente reveladora, pois mostra que a protagonista compreende que o acúmulo de conhecimentos internalizados ao longo de um percurso existencial impacta no modo como ela se posiciona no mundo. Diante da ausência desses conhecimentos que não são passíveis de aquisição no processo de formação institucional, as chances de participação são outras, em grande parte, desvantajosas. Sascha, contudo, tem consciência dessas dinâmicas, refletindo sobre como espaços protegidos mudam a forma como atores sociais se apropriam da realidade e se posicionam nela.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance de Bronsky encena a intersecção de uma jovem imigrante russa na Alemanha. Situada num espaço periférico e economicamente fragilizado, a protagonista Sascha empreende um percurso de reflexão que a faz enxergar seu posicionamento vulnerável em oposição aos espaços protegidos de outros atores sociais com os quais interage. Nesse percurso, ela identifica como comportamento e atitudes internalizados caracterizam diferentes grupos e definem suas chances de participação no espaço social em que buscam construir suas identidades.

Assim, ela identifica o grau de fragilização e as dimensões de sentido inerentes ao prédio que habita e sua deterioração, à condição de imigrante e sua

precariedade linguística, ao espaço familiar e a violência, ao contexto social e a xenofobia. Ao mesmo tempo que Sascha analisa a vulnerabilidade do espaço de origem, ela também passa a observar os espaços protegidos da escola que frequenta, do espaço privado e os hábitos de colegas da escola, da jornalista e sua atitude no contexto profissional, do país e sua distribuição de chances. Nesse percurso, ela reflete sobre modos de participação entre vulnerabilidade e proteção, procurando por adaptações e posicionamentos que lhe permitam construir uma narrativa própria, a despeito das inúmeras adversidades.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Matthew. Hybridizing Habitus and Reflexivity: Towards an Understanding of Contemporary Identity? *Sociology*, v. 40, n. 3, p. 511–528, 2006.

BAUMEISTER, Roy F.; MURAVEN, Mark. Identity as adaptation to social, cultural, and historical context. *Journal of Adolescence*, v. 19, p. 405–416, 1996.

BRONSKY, Alina. *Scherberpark*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2019.

CARBADO, Devon W.; CRENSHAW, Kimberlé Williams; MAYS, Vickie M.; TOMLINSON, Barbara. Intersectionality: Mapping the Movements of a Theory. *Du Bois Rev*, v. 10, n. 2, p. 303-312, 2013.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. *University of Chicago Legal Forum*, p. 139-168, 1989.

LUSCHINA, Nadja. Die neuen deutschen Russinnen: Generationsgeschichten von Alina Bronsky, Olga Grjasnowa, Nino Haratischwili und anderen. *andererseits*, v. 3, n. 1, 2013, p. 245-254.

SETTLES, Isis H.; BUCHANAN, Nicole T. Multiple Groups, Multiple Identities, and Intersectionality. In: BENET-MARTÍNEZ, Verónica; HONG, Ying-yi (eds.). *The Oxford Handbook of Multicultural Identity*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 160-180.

WILLMS, Weertje. Die ‚Newcomerin‘ Alina Bronsky im Kontext der russisch-deutschen Gegenwartsliteratur und ihre Rezeption im deutschen Feuilleton. *Studien zur Deutschen Sprache und Literatur*, v. 1, 2013, p. 65-84.

Recebido em 24/05/2022.

Aceito em 12/08/2022.

ENVELHECIMENTO, GÊNERO E SEXUALIDADE NA LITERATURA: UM ESTUDO DE *O ATENEU* DE RAUL POMPÉIA

AGING, GENDER AND SEXUALITY IN LITERATURE: A STUDY OF *O ATENEU* BY
RAUL POMPÉIA

Márcia Maria de Medeiros¹

Rodrigo Domingos de Souza²

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar as representações sobre envelhecimento, gênero e sexualidade na obra de Raul Pompéia, especificamente em *O Ateneu*. Para tanto, realizou uma pesquisa de caráter qualitativo e cunho exploratório destacando os momentos do livro em que as premissas que embasam a análise surgem. O *corpus* foi analisado a partir das contribuições teóricas de Roger Chartier (2002) e Michel Foucault (1988, 1996, 1999, 2001 e 2005). Constatase que as questões pertinentes ao envelhecimento, gênero e sexualidade constituem em um campo discursivo marcado por relações de poder, as quais determinam a maneira como uma sociedade observa cada um dos campos enunciados. A partir desse contexto criam-se padrões de conduta e comportamento responsáveis por disciplinar esses corpos e conduzi-los de maneira adequada, relegando a subalternidade e ao silenciamento todas as formas que não sejam condizentes com esta arquitetura. Não raro, observa-se o uso da violência e da coerção como forma de obliteração dessas diferenças, objetificando os sujeitos e impedindo a sua manifestação plena.

Palavras-Chave: Representação; Poder; Sociedade Disciplinar; Relações Sociais; Michel Foucault.

Abstract: This article aims to analyze the representations about aging, gender and sexuality in the work of Raul Pompéia, specifically in *O Ateneu*. Therefore, it carried out a qualitative and exploratory research, highlighting the moments of the book in which the premises that support the analysis arise. The corpus was analyzed from the theoretical contributions of Roger Chartier (2002) and Michel Foucault (1988, 1996, 1999, 2001 and 2005). It appears that the issues

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1116-986X>. E-mail: medeirosmarciamaria@gmail.com.

² Mestrando em Ensino em Saúde na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4533-3231>. E-mail: rdomingos.dom@gmail.com.

related to aging, gender and sexuality constitute a discursive field marked by power relations, which determine the way in which a society observes each of the mentioned fields. From this context, standards of conduct and behavior are created responsible for disciplining these bodies and conducting them properly, relegating to subalternity and silencing all forms that are not consistent with this architecture. It is not uncommon to observe the use of violence and coercion as a way of obliterating these differences, objectifying the subjects and preventing their full manifestation.

Keywords: Representation; Power; Disciplinary Society; Socials Relations; Michel Foucault.

1. INTRODUÇÃO

Michel Foucault foi um filósofo, historiador, teórico social, filólogo e crítico literário, nascido na França em 1926. Os seus estudos e pensamento envolveram, principalmente, a análise de categorias como biopoder; corpo e sexualidade e a sociedade disciplinar. Para tanto, o filósofo percorria três técnicas independentes, mas sucessivas e incorporadas umas pelas outras: o discurso, o poder e a subjetivação (FERREIRINHA e RAITZ, 2010).

Partindo desse pressuposto, nasceu a proposta deste artigo, qual seja analisar a obra *O Ateneu*, publicada em 1888 por Raul Pompéia, a luz das ideias foucaultianas visto que o drama vivido pelo personagem Sérgio perpassa por relações entre poder e conhecimento e como esses elementos são utilizados enquanto forma de controle por meio de instituições sociais, no caso específico do texto, uma escola.

Alguns pontos foram selecionados para reflexão, entre eles as contingências relativas ao processo do envelhecimento e as questões de gênero e sexualidade presentes no texto. Essa opção se faz por entendermos, assim como Culler (1999, p.69), que a literatura “(...) é simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto”, ou seja, para além do caráter estético enunciado pela obra literária o texto narrativo pode oferecer a possibilidade de que a pessoa que o lê reflita sobre o que lê propiciando, através da fruição, um aprendizado relativo à condição humana.

Assim, percebemos ser possível utilizar a literatura como ferramenta para discutir envelhecimento, gênero e sexualidade, porque a literatura entende “(...) algo das coisas, [e] sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1989, p.18). Dessa forma, ela permite que os saberes circulem, possibilitando interpretações variadas sobre os mais diversos temas (MEDEIROS, 2018).

Daí os questionamentos que movem este trabalho: como se configuram na obra de Pompéia as questões inerentes ao envelhecimento, gênero e sexualidade? A obra pode ser entendida como um reflexo das percepções socioculturais de uma determinada época acerca dessas questões? Essas percepções se perpetuam ou sofreram modificações com o passar do tempo?

2. O ATENEU - UMA BREVE APRESENTAÇÃO

No ano de 1863, na cidade de Jacuacanga, no Rio de Janeiro, nasceu Raul d’Ávila Pompéia, filho do magistrado Antônio d’Ávila Pompéia e de Rosa Teixeira Pompéia. As posses da família permitiram que, em 1873, se mudassem para a cidade do Rio de Janeiro, então capital do império, e o menino Raul, aos 10 anos, foi matriculado em um colégio interno, dirigido pelo Barão de Macaúbas, Abílio César Borges. Seis anos depois, Pompéia concluiria seus estudos no colégio Dom Pedro II (FRAZÃO, 2019).

Em 1881, o autor de *O Ateneu* iniciou o curso de Direito, na cidade de São Paulo, momento em que entra em contato com o ambiente literário local e com as ideias abolicionistas e republicanas, engajando-se em ambas as campanhas. Em 1885 retorna ao Rio de Janeiro, onde dedicou-se ao jornalismo, escrevendo crônicas, artigos de crítica, contos e, em 1888, o romance *O Ateneu*, que ele próprio ilustrou e que o consagrou como escritor (POMPÉIA, 2018).

Considerado o livro que marca um dos mais belos momentos da literatura brasileira, *O Ateneu* é um estudo psicológico de grande valor

imaginativo, que investiga a alma infantil e faz uma dura crítica ao sistema de educação dos internatos vigente à época (POMPEIA, 2018).

Para Castello (2012) o livro em questão é uma narrativa de caráter memorialista, o que pode ser comprovado desde as primeiras páginas da obra, pois o narrador, agora já um homem adulto chamado Sérgio, esclarece que trará a público fatos da sua infância, relativos ao período em que ficou interno no educandário *O Ateneu*, famoso colégio carioca que tinha como diretor Aristarco Argolo de Ramos. Para Castello:

Nessa relação memória e ficção, em que memória ou memorialismo não se desprende do comprometimento com a experiência biográfica do narrador, Raul Pompéia é de fato o pioneiro da nossa criação ficcional. Com *O Ateneu*, cuja primeira edição é de 1888, ele abre perspectivas, graças à contribuição e dimensão novas que imprimem nossa narrativa de ficção (CASTELLO, 2012, p. 35).

A história se passa no século XIX, no Brasil, em algum momento próximo ao final do período imperial, tendo como ambiência a cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente o bairro do Rio Comprido. A escola ocupa lugar importante na narrativa e antes de ser matriculado no educandário, Sérgio só o conhecia por meio de duas visitas que realizara em companhia de seu pai, mas que foram suficientes para deixá-lo em êxtase diante das possibilidades que lhe surgiam aos olhos:

No dia da festa da educação física, como rezava o programa (programa de arromba, porque o secretário do diretor tinha o talento dos programas) não percebi a sensação de ermo tão acentuada em sítios montanhosos, que havia de notar depois. As galas do momento faziam sorrir a paisagem. (...). Eu ia carregado, no impulso da multidão. Meu pai prendia-me solidamente o pulso, que não me extraviasse (POMPEIA, 2018, p. 12).

O Ateneu aparece como a maior e melhor instituição de ensino da época. Os alunos eram todos estudantes do sexo masculino, a maioria pertencente a famílias abastadas. Aliás, a classe social a qual pertencia o estudante que

compunha o quadro discente da escola enunciava a maneira como ele seria tratado pelo diretor: “Sua diplomacia divide-se por escaninhos numerados, segundo a categoria de recepção que queria dispensar. Ele tinha maneiras de todos os graus, segundo a condição social da pessoa” (POMPEIA, 2018, p. 22).

O deslumbramento de Sérgio com o universo escolar transformou-se em pesar e decepção quando ele tornou-se interno de fato e o Ateneu se transformou em sua realidade cotidiana. Atos de violência física efetivados contra ele devido a sua condição de calouro; assédio por parte de alunos mais velhos que buscavam favores sexuais; o descaso dos professores diante dos abusos cometidos, são apenas alguns dos fatores que levaram o menino à descrença em relação ao ambiente em que se encontrava. Trechos da narrativa revelam a sensação de abandono em que Sérgio se percebia, como denota a citação abaixo transcrita:

Acresce que predisponha ao enlevo a tristeza opressa de discípulo mau em que eu jazia. E como aos pequenos esforços que tentava para me reerguer ninguém dava atenção, deixei-me ficar insensível, resignado, como em desmaio sob um desmoronamento. Tinha a consciência em paz, a consciência que é o espetáculo de Deus. Servia-me a crença como um colchão brando de malandrice consoladora. Note-se de passagem que apesar dos anseios de bem-aventurança, eu ia mal no catecismo como no resto (POMPEIA, 2018, p. 47).

As memórias de Sérgio convidam os leitores e leitoras a conhecer a intimidade de um colégio interno no Rio de Janeiro do final do século XIX, registrando como aconteciam as aulas, como eram dispostas as estruturas físicas do ambiente escolar e também aludindo aos momentos em que a rotina cotidiana era quebrada por eventuais passeios a lugares como o Corcovado e o Jardim Botânico (POMPEIA, 2018).

O texto de Pompeia encerra-se com um momento dramático de alto conteúdo simbólico: ao final do ano letivo, Sérgio é obrigado a permanecer na escola, juntamente com outros colegas, entre eles um jovem de nome Américo

o qual, inconformado pelo fato de ser interno no que considerava uma prisão, acaba ateando fogo ao prédio do Ateneu. Assim, a escola é consumida pelas chamas e o fogo que arde parece purificar os pecados que ficavam ali escondidos atrás de seus muros.

3. FIGURAÇÕES DO ENVELHECIMENTO HUMANO EM O ATENEU

Entre as recordações que Sérgio apresenta sobre a figura do diretor do Ateneu está uma passagem em que o narrador o associa a uma ideia de autoridade divina. Ele se recorda de que seus olhos infantis percebiam Aristarco na mesma condição do Deus do Velho Testamento, um Ser onipresente, onipotente e onisciente que não tinha pejo em castigar se fosse necessário:

Verdade é que não era fácil reconhecer ali, tangível e em carne, uma entidade outrora da mitologia das minhas primeiras concepções antropomórficas; logo após Nosso Senhor, o qual eu imaginara velho, feiíssimo, barbudo, impertinente, corcunda, ralhando por trovões, carbonizando meninos com o corisco. Eu aprendera a ler pelos livros elementares de Aristarco, e o supunha velho como o primeiro, porém rapado, de cara chupada, pedagógica, óculos apocalípticos, carapuça negra de borla, fanhoso, onipotente e mau, com uma das mãos para trás escondendo à palmatória e doutrinando à humanidade o bê-a-bá (POMPEIA, 2018, p. 17).

Alguns pontos da citação acima transcrita merecem reflexão a começar pela representação³ que se faz de um sujeito velho em termos de atributos estéticos (feiíssimo, barbudo, corcunda) e psicológicos (impertinente e ranzinza). Silva (2008) destaca que a consolidação das identidades etárias se

³ O conceito de representação neste artigo é definido a partir da premissa de pensamento defendida por Roger Chartier (2002). Na opinião deste pensador, determinadas práticas tendem a fazer com que os grupos sociais se reconheçam e adquiram uma identidade social inerente a eles em uma conjuntura que os representam enquanto “ser no mundo” (CHARTIER, 2002, p. 57). Assim, esses grupos constroem de maneira simbólica um determinado *status* o qual é legitimado a partir da forma como aquele grupo institucionaliza a representação, no caso específico, as representações inerentes ao envelhecimento em termos estéticos e psicológicos.

cristalizou ao longo do século XIX, de maneira que no século XX elas já correspondiam às perspectivas que enquadravam as pessoas em determinadas categorizações aludindo o que se esperava desses sujeitos em termos de comportamento e também que características físicas cada uma dessas faixas etárias deveria apresentar.

Observa-se que este pressuposto desconsidera a subjetividade no processo de envelhecimento de cada indivíduo, o qual é vivido e experienciado de maneira distinta, sofrendo a influência de fatores internos relativos ao que Foucault (2005) enuncia como o cuidado de si; e fatores externos relativos, por exemplo à condição social e econômica do sujeito.

O texto de Pompéia permite aludir a ideia de que a velhice é uma fase da vida caracterizada pela perda dos atributos de beleza física e associa a ideia de envelhecimento à ideia de degenerescência, colaborando para o fortalecimento de um discurso biomédico que liga esta etapa da vida ao enfraquecimento. Para Silva, a construção científica do saber médico sobre o envelhecimento foi essencial na consolidação desta ideia e a autora identifica na geriatria um momento fulcral deste processo:

A geriatria não só distingue a velhice das outras etapas da vida, mas também a define como decadência física. Laslett (1991) destaca a importância e a pregnância, em termos de imaginário cultural, da metáfora médica da velhice, cuja principal consequência foi produzir a identificação entre velhice e doença. O discurso geriátrico atual empreendeu uma tentativa de desfazer essa associação definitivamente, mas Laslett sugere que esse processo é controverso e acaba encontrando resistências no próprio modo de funcionamento do saber médico. Citando um caso específico, o autor sugere que permanece em debate a definição de Alzheimer, que para alguns autores seria uma doença degenerativa que acomete o cérebro de velhos e, para outros, seria o próprio processo de degeneração, portanto de envelhecimento, do cérebro (SILVA, 2008, p. 159).

Foucault (1999) entende que toda a sociedade produz discursos que construirão significados e normatizações a partir das quais os membros

daquela sociedade articularão as formas inerentes às relações sociais daquele grupo tanto interna quanto externamente. Para o autor, essas produções discursivas apresentam caráter multifuncional pois podem atuar como elementos de controle; e como agentes de seleção, organização e redistribuição dos procedimentos que norteiam as ditas relações sociais.

No que se refere ao discurso construído em torno do envelhecimento humano, alguns dos atores que construíram/constroem os termos desse saber e que são compreendidos como autoridade sobre o assunto, pertencem à área da saúde e não necessariamente passaram pelo processo de envelhecimento. Assim, o alcance do seu entendimento sobre o processo não é o mesmo de uma pessoa idosa, mas a sua compreensão em relação ao assunto passa a valer, interditando as demais vozes que pretendem se pronunciar sobre o tema.

No que se refere aos atributos psicológicos que caracterizam Aristarco aos olhos de Sérgio, percebemos que eles são associados a ideia de autoridade, embora de uma maneira negativa pois trata-se de alguém dotado do poder de castigar e ralhar com os meninos mais impertinentes. Assim, é possível anuir que as pessoas idosas apresentam maior dificuldade em se relacionar com sujeitos de outras faixas etária. Estudo realizado por Couto e colabores (2009) corrobora com esta assertiva constatando que os participantes da pesquisa entendem ser difícil se relacionar com pessoas mais velhas pois elas são inflexíveis, enunciando uma forma de preconceito e discriminação (ageísmo).

Em outro momento do texto é possível observar, através das memórias evocadas por Sérgio, mais uma descrição de uma pessoa idosa, dessa vez uma mulher que trabalhava na escola e desempenhava a função de inspecionar o dormitório dos alunos:

Os dormitórios apelidavam-se poeticamente, segundo a decoração das paredes: salão pérola, o das crianças policiado por uma velha, mirrada e má, que erigira o beliscão em preceito único disciplinar, olhos mínimos, chispando, boca sumida entre o nariz e o queixo,

garganta escarlate, uma população de verrugas, cabeça penugenta de gipaeto sobre um corpo de bruxa (POMPÉIA, 2018, p. 106).

A citação apenas reforça a ideia negativa em relação ao envelhecimento e ainda associa esta condição às aves de rapina que se alimentam de cadáveres como os abutres, ao referendar que a idosa se parece com um gipaeto. Observamos que o texto literário enuncia o envelhecimento de maneira estereotipada, sem considerar que essa fase da vida é evidenciada por um processo multifacetado e plural, e que, além de ser marcado por mudanças corporais, implica em uma leitura social destas mudanças e atribuições de certos papéis sociais (ou perda/ausência deles) (ZANELLO et al., 2015).

As representações sociais da velhice prevalentes na obra possuem um caráter estigmatizante, pois a reduzem a uma percepção estritamente relacionada à aparência corporal e à perda da juventude: um período fisicamente decadente. A pessoa idosa perde sua singularidade, dando lugar a uma corporeidade desfeita (LE BRETON, 2011) e que pode ser tornar alvo de violência.

Uma prova de que as marcas que esse tipo de construção prefigura permanecem vigentes na sociedade contemporânea pode ser evidenciada pelos números relativos ao aumento dos casos de violência contra a pessoa idosa no Brasil durante o contexto do isolamento social provocado pela pandemia, conforme indica Fuentes:

De acordo com dados disponibilizados pelo Disque 100, canal de atendimento que recebe, analisa e encaminha denúncias de violação dos direitos humanos para os órgãos competentes, de 2019 para 2020 o número de chamadas para reportar algum tipo de violência contra o idoso foi de 48,5 mil para cerca de 77 mil denúncias; houve um aumento de 53% no número de denúncias. Até o primeiro semestre de 2021, o número de denúncias registradas ultrapassou 30 mil (FUENTES, 2021, p. 01).

Ou seja, mesmo diante do avanço em termos de garantia dos direitos das pessoas idosas, representados por políticas públicas como a Política Nacional de Saúde da Pessoa Idosa (PNSPI), ou pelas mudanças em termos da tecnologia biomédica que vem garantindo uma perspectiva de envelhecimento mais saudável e longo, observa-se a continuidade de um discurso em torno do envelhecimento que cria estigmas e preconceitos, os quais se naturalizam através do pensamento e podem levar a violência, devido ao contexto de objetificação do corpo velho.

A construção de uma nova consciência em relação ao assunto perpassa pelo debate sobre o tema e a literatura é um elemento importante nesse sentido, pois possibilita a compreensão da permanência de formas de ver o mundo e de ser no mundo em uma perspectiva de longa duração (BRAUDEL, 2011), permitindo uma reflexão crítica sobre o processo.

4. SEXUALIDADE, MORAL E ORDEM EM O ATENEU

Em sua obra *Os Anormais*, Michel Foucault enuncia sobre os elementos que possibilitaram que, na história do moderno pensamento ocidental, fosse criado o conceito de anormalidade (FOUCAULT, 2001). É perceptível, nas palavras do filósofo, como essa premissa articula forte relação com as questões inerentes a sexualidade e ao uso dos prazeres, já que, conforme Foucault: “(...) esse campo da anomalia vai se encontrar, desde bem cedo, quase de saída, atravessado pelo problema da sexualidade” (FOUCAULT, 2001, p. 211).

No que se refere ao texto de Pompéia, nota-se que as questões da sexualidade permeiam os elementos que o compõe, contrastando com discursos que aludem a ideia de moral como elemento fundamental para a disciplina dos corpos estudantis no sentido de torná-los dóceis (FOUCAULT, 1996), conforme se percebe na seguinte citação: “Estejam tranquilos os pais! No Ateneu, a imoralidade não existe! Velo pela candura das crianças, como se

fossem, não digo meus filhos: minhas próprias filhas! O Ateneu é um colégio moralizado” (POMPÉIA, 1998, p. 25).

Chama a atenção o uso do ponto de exclamação como aporte na fala de Aristarco, indicando uma ação imperativa ao expressar que no educandário sob a sua direção a imoralidade não está presente e que ele pessoalmente (indicação proposta pelo uso do verbo velar em primeira pessoa) se ocupa em cuidar disso. Mas o que seria essa imoralidade? Como ela tomaria forma?

Em uma das passagens da obra, o personagem Rebelo alerta Sérgio sobre como ele deve se comportar na escola, pois no interior dos muros do colégio evidenciam-se relações homoeróticas nem sempre consentidas, promovendo a violência por parte dos alunos mais velhos e mais fortes em relação aos alunos mais novos e mais frágeis:

Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos.... Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores (POMPÉIA, 2018, p. 31).

A partir desse fragmento, percebemos a construção de um discurso machista que associa a homossexualidade a premissa feminina, marcado nas expressões “sexo da fraqueza” e “meninas ao desamparo” (VALENTIN, 2013). De acordo com Joana Maria Pedro, essa ideia anuncia a chamada condição feminina, ou seja, faz parte de um “[...] estado físico e psicológico, a uma maneira de ser, [que foi] historicamente construída” (PEDRO, 2015, 124).

De acordo com Zanello et al. (2015) em nossa cultura, os valores relacionados às mulheres dizem respeito, sobretudo, à necessidade de renúncia sexual, aos traços de caráter relacionais e ao ideal de beleza/estética; já os

valores relacionados aos homens são basicamente dois: virilidade sexual e laboral.

Em relação às mulheres, a renúncia sexual aponta para a necessidade de contenção da sexualidade (renúncia) e o exercício do cuidado com o outro, evidenciado por atitudes que envolvem abnegação, sinceridade, bondade (os ditos traços de caráter relacional). A representação maior deste papel seria a naturalização da maternidade. Além disso, a mulher deveria apresentar-se dentro de um padrão estético marcado, sobretudo, pela lipofobia (ZANELLO et al 2015). Dona Ema, esposa de Aristarco, apresenta todas as características anunciadas acima, conforme se percebe através da seguinte citação:

Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac, formas alongadas por graciosa magreza, erigindo, porém, o tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade; olhos negros, pupilas retintas, de uma cor só, que pareciam encher o talho folgado das pálpebras; de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido. Adiantava-se por movimentos oscilados, cadência de minueto harmonioso e mole que o corpo alternava. Vestia cetim preto justo sobre as formas, reluzente como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne. Esta aparição maravilhou-me (POMPÉIA, 2018, p. 18).

O texto de Pompeia apresenta assertivas que associam as relações de caráter homoafetivo e homoerótico à imoralidade, conforme se percebe na passagem em que Aristarco reúne os estudantes durante a ceia e apresenta a eles uma carta que lhe chegou às mãos, em que um aluno convida outro a encontrar-se com ele às escondidas:

“Tenho a alma triste, Senhores! A imoralidade entrou nesta casa! Recusei-me a dar crédito, rendi-me à evidência...” Com todo o vigor tenebroso dos quadros trágicos, historiou-nos uma aventura brejeira. Uma carta cômica e um encontro marcado no Jardim. “Ah! Mas nada me escapa,, tenho cem olhos. Se são capazes, iludam-me! Está em meu poder um papel, monstruoso corpo de delito! Assinado por um nome de mulher! Há mulheres no Ateneu, meus senhores!” (POMPÉIA, 2018, p. 132, aspas acompanham o original).

A citação acima referenda alguns aspectos importantes que merecem ser analisados, a começar pelo fato de que ela associa a ideia da relação homoafetiva à imoralidade e, conseqüentemente a um contexto de perversão. Para Nogueira e Colling (2015), esse tipo de construção evidencia um teor homofóbico ao construir, a partir da fala de Aristarco, um componente que integra violência psicológica através de “(...) atitudes que causam danos emocionais e à autoestima, tais como constrangimentos, humilhações [e] insultos (...)” (NOGUEIRA e COLLING, 2015, p. 353).

Nesse sentido, é como se a vivência heterossexual fosse a única forma de sexualidade aceita e permitida, caracterizando a ideia de heterossexualidade compulsória a qual indica que “(...) todos os sujeitos devem ser heterossexuais para serem considerados normais” (NOGUEIRA e COLLING, 2015, p. 356).

Observa-se aí um padrão normativo (FOUCAULT, 1988), que institui uma norma de comportamento e articula assim, relações de poder, a partir das quais, todas as formas de sexualidade fora dos padrões heteronormativos precisam ser “adequadas” e “corrigidas”. Isso porque, a heterossexualidade compulsória se sustenta na ideia de que “(...) a heterossexualidade é um padrão da natureza” (NOGUEIRA e COLLING, 2015, p.357). Qualquer desvio desse padrão seria passível de punição, conforme se percebe na citação abaixo transcrita:

É muito grave o que tenho a fazer. Amanhã é o dia da justiça! Apresento-me agora para dizer somente: serei inexorável, formidando! E para prevenir: todo aquele que direta ou indiretamente se acha envolvido nessa matéria... tenho a lista dos comprometidos... e que negar espontâneo auxílio ao procedimento da justiça, será reputado como cúmplice e como tal: punido! (POMPÉIA, 2018, p. 133).

Mais uma vez o uso do ponto de exclamação no final da sentença proferida por Aristarco emprega a força do imperativo, agora para trazer a ideia

de que esse tipo de comportamento não será tolerado no Ateneu. E de certa maneira, esse processo fez com que Sérgio, o narrador da história, sentisse que sua relação com outro personagem, Bento Alves, assumia um caráter de “efeminação” sendo considerada pelo narrador como pernicioso:

A amizade do Bento Alves por mim, e a que nutri por ele, me faz pensar que, mesmo sem o caráter de abatimento que tanto indignava ao Rebelo, certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer; porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo (POMPÉIA, 2018, p. 85).

Quando rompeu sua amizade com Bento Alves, Sérgio foi atacado por ele e Aristarco surpreendeu os dois em meio a briga. Alves conseguiu fugir e coube a Sérgio oferecer ao diretor às explicações sobre o que se passava. Observa-se mais uma vez nesse contexto o uso da coerção física como forma de disciplina:

“Insolente!” rugiu o diretor. Com uma das mãos prendendo-me a blusa, a estalar os botões, com a outra pela nuca, ergueu-me ao ar e sacudiu. “Desgraçado! Desgraçado, torço-te o pescoço! Bandalhozinho imprudente! Confessa-me tudo ou mato-te!” (POMPEIA, 2018, p. 135).

É notável que o corpo se torna, no livro, um espaço no qual o poder disciplinador exerce a sua ação. A ideia que perpassa o contexto é a de controle, de normatização deste corpo para que ele não se revolte contra as figuras de poder, não vivencie a sexualidade considerada incorreta e nem faça uso do prazer que essa vivência o pode oferecer. Dessa forma, é possível afirmar que, as representações da sexualidade no texto de Pompéia associam saberes, discursos e relações de poder evocando normas de controle sobre os corpos.

Também é possível afirmar que o poder que articula tais relações, o faz em caráter de rejeição e exclusão ou então obriga a que os corpos articulem práticas de ocultação ou mascaramento da sua essência, promovendo o

aviltamento de determinados sujeitos, relegando seu ato de existir a uma posição de subalternidade e promovendo nesse contexto, a violência contra esses sujeitos, seja ela de caráter físico, psicológico ou simbólico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um estudo de *O Ateneu* permitiu que percebêssemos no texto literário alguns pontos importantes inerentes ao envelhecimento, gênero e sexualidade como representados na obra. Inicialmente, podemos afirmar que o livro em questão, nos permite interrogar acerca da maneira como o discurso que produz as representações sobre esses temas é formado.

É perceptível que este discurso possui um caráter de designação, que ele articula as palavras no sentido de nomear, classificar e mesmo qualificar os seres que designa, sendo que todo o sujeito que foge dos parâmetros que este discurso considerar como corretos acaba sendo objetificado e passível de violência nas mais diversas formas: física, simbólica ou psicológica.

No geral, este discurso é estigmatizante: ele produz e confere um sentido quando enuncia que a velhice é marcada por imagens de enfraquecimento, senilidade e feiura, ou quando anui que a única forma de vivência da sexualidade possível é a heterossexual. Ele também subalterniza quando contrapõe mulheres e homossexuais e uma condição de fraqueza e anuncia que tipo de comportamento se espera desses sujeitos.

É assim que os corpos acabem sendo definidos nesse contexto e que as relações de gênero implicam em relações de poder. O saber médico é preponderante nesse sentido, pois a partir dele se constrói uma ideia de autoridade que passa a ser inquestionável e que carrega em si uma lógica que permite a existência desde que filtrada pelas suas lentes.

Em *O Ateneu* observa-se que o biopoder conforme inferido por Foucault, surge nos interstícios das palavras de Aristarco, na configuração que descreve o edifício, na maneira como o narrador apresenta a vigilância impetrada sobre os corpos, no sentido de torná-los úteis, mesmo que utilizando da violência como elemento para tal.

Por fim, salientamos a força que o texto literário possui enquanto elemento que permite a compreensão da maneira através da qual um determinado discurso é construído, e partir da qual esse mesmo discurso pode ser desconstruído. Entendemos que a literatura é um campo que permite a reflexão crítica de uma sociedade sobre os elementos que a compõe, sendo primordial para o alcance do entendimento das relações sociais que a colocam em movimento.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais: a longa duração*. In: Nova história em perspectiva. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CARVALHO, Guilherme Paiva de; OLIVEIRA, Aryanne Sérgia Queiroz de. Discurso, poder e sexualidade em Foucault. *Revista Dialectus*, v.11, p. 100-15, 2017. Disponível em:

<http://periodicos.ufc.br/dialectus/article/view/31003/71627> Acessado em: 28/04/2022

CASTELLO, Jose Aderaldo. Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego. *Remate de Males*, v. 15, p. 33-46. Campinas: 2012. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635925> Acessado em: 06/01/2022.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

COUTO, Maria Clara Pinheiro de Paula. *et al.* Avaliação de discriminação contra idosos em contexto brasileiro - ageismo. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol. 25, p. 509-518. Brasília: 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaptp/article/view/17412/15927> Acessado em: 07/01/2022.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

FERREIRINHA, Isabela Maria Nunes; RAITZ, Tania Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. *Revista de Administração Pública* [online], v. 44, p. 367- 83. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-76122010000200008> Acessado em: 05/05/2022.

FRAZÃO, Dilva. Raul Pompéia, escritor brasileiro. Ebiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/raul_pompeia/ Acesso em: 06/01/2022.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e Jose Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1996.

FUENTES, Patrick. Aumento de casos de violência contra idosos demonstra falta de políticas públicas. *Jornal da USP*, 06 de agosto de 2021. Disponível em < <https://jornal.usp.br/atualidades/aumento-de-casos-de-violencia-contra-idosos-demonstra-a-falta-de-politicas-publicas/> Acessado em: 30/05/2022.

MEDEIROS, Marcia Maria de. Envelhecimento humano e resiliência na literatura: um estudo de *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway. *Saúde e Sociedade*, v.27, p.1071-1080. São Paulo: 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/S8ZXcgHX5zz5wB6pQsD7dCM/?format=pdf&lang=pt> Acessado em: 06/01/2022.

NOGUEIRA, Gilmaro; COLLING, Leandro. Homofobia, heterossexismo, heterossexualidade compulsória, heteronormatividade. In: *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora da UFGD, 2015.

PEDRO, Joana Maria. Condição feminina. In: *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora da UFGD, 2015.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Lafonte, 2018.

SILVA, Luna Rodrigues Freitas. Da velhice à terceira idade: o percurso histórico das identidades atreladas ao processo de envelhecimento. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* [online], v. 15, p. 155-168. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702008000100009>. Acessado em: 07/01/2022.

VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. Representações da Homossexualidade nos Romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. *Revista Rascunhos Culturais*, v.4, p. 179 – 200. Coxim: 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/6384666/Representa%C3%A7%C3%B5es_da_homossexualidade_nos_romances_O_Ateneu_de_Raul_Pomp%C3%A9ia_e_O_corti%C3%A7o_de_Alu%C3%ADsio_Azevedo Acessado em: 03/05/2022.

ZANELLO, Valeska; SILVA, Livia Campos e; HENDERSIN, Guilherme. Saúde Mental, Gênero e Velhice na Instituição Geriátrica. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* [online], v. 31, p. 543-550. Brasília: 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-37722015042444543550> Acessado em: 05/05/2022.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 10/11/2022.

MIL ROSAS ROUBADAS, DE SILVIANO SANTIAGO: DA ESCRITA AO RECONHECIMENTO DO SUJEITO BURGUEÊS

MIL ROSAS ROUBADAS, BY SILVIANO SANTIAGO: FROM WRITING TO THE RECOGNITION OF THE BOURGEOIS SUBJECT

Leila Aparecida Cardoso de Freitas¹

Resumo: Esta proposta analítica encontra-se alicerçada em pressupostos da teoria do romance moderno. O tema concentra-se no posicionamento adotado pelo herói-autor de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago ao longo de sua construção ficcional. O objetivo é compreender como a construção da face do herói problemático esclarece o relacionamento entre o eu e o outro/Zeca no romance supracitado. Neste percurso, parte-se da hipótese de que ao sair de si e encontrar o outro/Zeca, o narrador regressa a si em condições de refletir sobre sua máscara de sujeito burguês. A metodologia ancora-se no recurso da pesquisa na área da Teoria e da Crítica Literária. Sendo assim, adota-se como principal elemento de entrada analítica no texto de Silviano Santiago o estudo desenvolvido por Georg Lukács em *Teoria do romance* (2000). Salienta-se, contudo, que outros autores também serão conduzidos à discussão em momentos oportunos. Com semelhante recorte analítico, espera-se chegar à compreensão acerca de alguns pormenores que ajudam a compor a face do herói problemático inserido no romance de Santiago.

Palavras-chave: Herói problemático; Narrador; *Mil rosas roubadas*; Silviano Santiago.

Abstract: This analytical proposal is based on assumptions of the theory of the modern novel. The theme focuses on the position adopted by the hero-author of *Mil rosas roubadas*, by Silviano Santiago throughout his fictional construction. The objective is to understand how the construction of the problematic hero's face clarifies the relationship between the self and the other/Zeca in the aforementioned novel. In this course, we start from the hypothesis that when leaving himself and finding the other/Zeca, the narrator returns to himself in a position to reflect on his mask of a bourgeois subject. The methodology is anchored in the resource of research in the area of Theory and Literary Criticism. Therefore, the study developed by Georg Lukács in *Teoria do romance* (2000). Is adopted as the main analytical input element in Silviano Santiago's text. It should be noted, however, that other authors will also be brought to the

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Professora da Universidade do Estado do Mato Grosso - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0048-0409>. E-mail: leila_freitas011@hotmail.com.

discussion at opportune moments. With a similar analytical approach, it is hoped to reach an understanding of some details that help to compose the face of the problematic hero inserted in Santiago's novel.

Keywords: Problematic hero; Narrator; *Mil rosas roubadas*; Silviano Santiago.

1. INTRODUÇÃO

O século XVIII é marcado pelo surgimento do romance moderno que acompanha a ascensão da burguesia. À vista disso, os estudos literários ficam-se às voltas de um gênero essencialmente burguês. Ao compreender a literatura como representação, ou transfiguração da realidade parecia oportuno olhar com atenção a natureza profunda deste sujeito burguês que seria representado por meio das personagens de ficção.

Com efeito, os pressupostos iluministas pautados nas noções de “liberdade, igualdade e fraternidade” poderiam ter afirmado as condições para que os indivíduos vivessem melhor em sociedade. Entretanto, o regime capitalista que ascende juntamente com a burguesia coloca em xeque os ideais iluministas: liberdade e igualdade era somente para a minoria detentora do capital. Sendo assim, ao adquirir aparente compreensão de que a sociedade burguesa tratou com pouca seriedade sua conquista de libertação da era absolutista, Georg Lukács publica sua *Teoria do romance* em 1916, momento em que a Primeira Guerra Mundial já estava adiantada.

Neste sentido, sabe-se que o estudioso constrói essa teoria estabelecendo um contraponto entre o herói épico e o herói do romance moderno. Em tal percurso, é possível depreender uma espécie de vazio existencial na personagem romanesca observado por Lukács. Esta dúvida acerca da razão da própria existência é desenvolvida com certa tensão na personagem-narradora de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago (2014). O sentimento do narrador por seu amigo Zeca e, sobretudo, a incompreensão do

outro e também de si conduzem o autor-ficcional a refletir acerca do seu próprio papel desempenhado ao longo da vida no interior dessa sociedade burguesa.

Deste modo, este artigo pretende realizar uma breve discussão sobre o processo de saída e regresso de si vivenciado pelo narrador-escritor de *Mil rosas roubadas*. Aparentemente, durante esta trajetória de saída do seu próprio eu e encontro com o outro/Zeca, o narrador de Santiago compreendeu fatores importantes acerca de seu lugar social. Assim, utilizaremos alguns pressupostos desenvolvidos por Lukács (2000), como principal entrada analítica no romance de Silviano Santiago.

2. SOBRE O AUTOR E O ENREDO

Silviano Santiago é um escritor brasileiro. Além de romancista é ensaísta, crítico literário e professor universitário. Nasceu em Formiga, Minas Gerais, em 29 de setembro de 1936. Possui graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado em Literatura Francesa pela Universidade da Sorbonne, de Paris. Publicou contos e poemas. Os romances publicados são os seguintes: *O Olhar* (1974); *Em liberdade* (1981); *Stella Manhattan* (1985); *Uma história de família* (1993); *Viagem ao México* (1993); *De cócoras* (1999); *O falso mentiroso: memórias* (2004); *Heranças* (2008) e *Mil Rosas Roubadas* (2014). *Mil Rosas Roubadas* conquistou o “Prêmio Oceanos”, em 2015.

Embora seja um escritor brasileiro, Silviano Santiago teve parte de sua formação na França, além de ter atuado profissionalmente – na condição de professor – na França e Estados Unidos. Esta pesquisa enfoca o romancista. Contudo, não se pode esquecer que o escritor em questão também se destacou como crítico literário. Assim, é possível que seus textos ficcionais estejam impregnados de sua postura teórica. Roberto Carlos Ribeiro, no ensaio intitulado “Silviano Santiago e a leitura crítica”, revela a afirmação de Santiago

sobre o fato do intelectual brasileiro ser questionado acerca da contribuição do Brasil para com a teoria crítica mundial. Neste contexto, Santiago não aceitaria que o brasileiro fosse taxado de periférico, ou subalterno. Ainda na visão do escritor (Santiago) temos material para sermos objeto teórico, o que falta é o pesquisador, bem como a atitude de olharmos para nosso espaço e compreendermos que temos condições de contribuir para a cultura mundial.

A respeito do enredo de *Mil rosas roubadas* tem-se a seguinte narrativa de base: o narrador-personagem inicia o relato, no tempo da enunciação, afirmando ao leitor que acabou de perder seu biógrafo – um sujeito que o conhecia como ninguém. Diante da impossibilidade de receber sua biografia, esta personagem propõe ser ele mesmo o responsável pela escrita, mas em um primeiro momento, afirma que irá escrever a história do amigo que acabara de perder - Zeca.

Ao realizar analepse para situar o leitor acerca dos eventos passados o narrador esclarece que Zeca e ele nasceram um para o outro aos dezesseis anos de idade. A partir desse momento iniciou-se uma amizade intensa, apaixonada e conflituosa entre os rapazes. O tempo passou e Zeca tornou-se compositor e crítico musical, ao passo que o narrador se afirmou como professor universitário. Aos poucos, a suposta biografia de Zeca vai adquirindo a face de autobiografia do narrador e, assim, é possível depreender certa necessidade de mergulhar no íntimo do outro, enxergar-se por meio deste olhar e, dessa forma, adquirir alguma consciência sobre o próprio eu. Em vista disso, o escritor-ficcional constrói a faceta do narrador autodiegético do romance *Mil rosas roubadas*.

3. O HERÓI PROBLEMÁTICO EM MIL ROSAS ROUBADAS

Para Michel Collot (2013), a emoção lírica perturba o sujeito e o obriga a sair de si e ir ao encontro do mundo e do outro. Em perspectiva semelhante,

Mikhail Bakhtin (1997) afirma que na vida depois de sair de si e ir ao encontro do outro, o sujeito sempre regressa a si e, neste regresso é que se tem condições de oferecer o acabamento estético ao herói romanesco. A atitude de saída e regresso ao interior vivenciada pelo eu narrador de *Mil rosas roubadas* parece diretamente vinculada à construção da narrativa pelo herói-autor. Assim, para compreender os sentimentos deste narrador – aquilo que o levou a escrever, bem como o amadurecimento que resultou desta escrita - é necessário investigar com atenção as características deste texto literário. Trata-se de uma narrativa contemporânea, mas tal nomenclatura a qualifica como obra moderna? Certamente, não se tem a pretensão de discutir o conceito de modernidade já bastante difundido pelos estudos literários, no entanto, suspeita-se que alguns pressupostos defendidos por Georg Lukács (2000), em *A teoria do romance* podem auxiliar-nos na compreensão da narrativa do herói-autor de *Mil rosas roubadas*.

O romance enquanto gênero literário carrega em si uma noção de complexidade. Surgindo no século XVIII, momento das ideias iluministas e, conseqüentemente da ascensão da burguesia, ele passa a retratar um sujeito paradoxal: por um lado, o século das luzes e seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, oferece a ilusão de relacionamentos mais éticos e justos; por outro lado, a busca mercantilista desenfreada da sociedade burguesa gera um processo gradativo de alienação sem precedentes entre os sujeitos e, naturalmente, tais fatores vão refletir na literatura. Para compreender semelhantes ideias convidemos Georg Lukács (2000), à discussão:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e, no entanto, próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si

durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornando si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Com estas palavras carregadas de lirismo Lukács inicia a *Teoria do romance*. Os tempos afortunados mencionados seria o tempo em que situava o herói da epopeia que tinha o rumo ou o caminho iluminado pelas estrelas. As palavras do teórico são formalmente paradoxais – “novo/familiar; aventureiro/próprio; vasto/própria casa” – todavia, ao afirmar que “todo ato da alma torna-se significativo e integrado dentro dessa dualidade”, percebe-se que, em meio a um discurso complexo e paradoxal, Lukács retira toda ideia de complexidade acerca do herói épico.

A alma e a ação estão em consonância. O fogo que arde na alma e a luz das estrelas são da mesma essência, mas distinguem-se nitidamente, assim como o mundo e o eu. Mesmo distinguindo-se um do outro, nunca vão se tornar alheios, uma vez que o fogo que queima na alma do herói épico, que gera a cólera pela qual ele se move, é a luz que ilumina o seu caminho, no sentido que é responsável por direcionar as suas ações. Dessa forma, o mundo e o eu, jamais se tornarão alheios um ao outro, pois estão integrados pelo mesmo ideal – a guerra, a honra, a imortalização do nome que se traduzem no sentido da existência. Em perspectiva diferenciada, vejamos o que Lukács (2000) argumenta sobre o romance:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolve-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p.66-67).

Neste trecho, Lukács fala a respeito do romance. O mundo moderno é marcado pelo eminente distanciamento de um indivíduo para o outro. O herói do romance torna-se aquele indivíduo solitário, que já não conta com o auxílio dos deuses, portanto, teoricamente, teria seu destino nas próprias mãos. De certa forma, isso parece adquirir uma conotação positiva, visto que o sujeito é supostamente livre para fazer escolhas e tomar decisões. Em contrapartida, estar abandonado por Deus e ter que tomar todas as decisões da vida soa muito ameaçador. O romance representa este indivíduo problemático, pois precisa fazer escolhas das quais não tem nenhuma certeza acerca de seu êxito. Não obstante, a permanente insatisfação deste herói gera aquilo que Lukács chama “consciência demoníaca”.

Embasados nas ideias de Lukács, tem-se a impressão de que o romance de Santiago traz consigo certos conceitos de modernidade. Observou-se, no decorrer da análise formal, a discrepância entre alguns pormenores contidos na estrutura e as ideias que estes traziam sugeridas – o narrador afirma que irá contar a história do amigo e passa grande parte da narrativa refletindo sobre sua própria vida. Este discurso narrativo encontra-se impregnado de uma atmosfera angustiante de busca e incertezas: “Logo a mim que desde a tenra juventude, o tinha obrigado a enxergar-me vinte e quatro horas por dia [...] para ver-me melhor.” (SANTIAGO, 2014, p. 32) Neste ponto de vista, infere-se que o conceito de herói problemático apresentado por Lukács, vai ao encontro de certas características observadas no herói-autor de Santiago. Esta personagem vivencia as intempéries de uma consciência demoníaca² – o eu narrado parecia insatisfeito no passado, ao passo que o eu narrador mediante o processo de reflexão, demonstra ainda maior insatisfação. Neste contexto, têm-se um herói

² Para Lukács (2000), o herói do romance moderno torna-se problemático na medida em que sua vida transforma-se em uma coleção de fracassos. Este sujeito vivencia as consequências de suas escolhas e se mostra constantemente insatisfeito. Infere-se que tal insatisfação gera a chamada “consciência demoníaca”.

vivenciando um total desconhecimento a respeito da razão profunda de sua existência.

Remetendo à categoria de voz desenvolvida por Gérard Genette (1979), apoiada nas ideias de Lukács, faz-se necessário o seguinte questionamento: acreditando que o narrador é autodiegético na intenção e homodiegético na estrutura, em que consistiria semelhante artifício? Embora pareça mais prestigioso ser biografado do que se autobiografar, a ideia que se tem é de que a personagem não exigia o olhar contínuo de Zeca pensando em receber uma futura biografia. Este comportamento sustentou-se pelo fato de que o enunciador precisava do olhar do outro como forma de subsistência, pois somente assim, ele conseguiria enxergar alguma importância na sua própria vida:

A exposição cotidiana tinha duas finalidades evidentes: continuar digno da atenção dos olhos esbugalhados do garimpeiro e, como qualquer e todo profissional realizado da minha geração, ser biografado um dia. Ainda que tanto o pássaro exibicionista quanto o narcisista tenham ganhado voo e altura durante décadas, um terceiro pássaro ficou preso em minhas mãos, o da satisfação íntima. Ao soltá-lo, digo que por ele dava a entender que não eram gratuitas as exposições das várias facetas e detalhes que cercavam minhas ações diversas e sucessivas. Visavam mostrar a construção da vida como algo de única responsabilidade minha. (SANTIAGO, 2014, p. 258).

Na leitura do romance de Santiago temos a informação de que, a despeito da forte amizade entre Zeca e o narrador, as personagens eram completamente distintas no que se refere ao comportamento, ou visão de mundo. O narrador era um homem pragmático, ao passo que Zeca vivia intensamente o agora, sem pensar em poupar nada para o futuro. Neste fragmento, o narrador afirma que seu projeto de exibição diária ao amigo tinha a finalidade de ser notado por ele e de um dia ser biografado.

Observando algumas orações, nota-se em “pássaro exibicionista”, metaforicamente, a atitude exibicionista que um indivíduo submete o outro. A

metáfora do pássaro é, provavelmente, utilizada pelo autor devido ao fato da crença por parte do eu narrado de que ele alçava grandes voos, no que se refere a sua carreira profissional. Todavia, não bastava conquistar o sucesso se este não pudesse ser exibido e submetido ao olhar de Zeca. “Narcisista” possui uma carga semântica daquele que se volta para si mesmo, reforçando a ideia do adjetivo “exibicionista” – a personagem apresentava consciência bastante elevada sobre si mesma. “Satisfação íntima”, neste contexto, é reflexo das atitudes exibicionistas e narcisistas que, ingenuamente, acreditam merecedoras do mesmo reconhecimento do outro. Em “construção da vida” e “responsabilidade minha” temos a personificação do mito da sociedade burguesa, no qual a dignidade é alcançada através do trabalho que se traduz no motivo de existência do sujeito. Efetivamente, semelhante construção da vida, por meio do trabalho é de inteira responsabilidade do indivíduo que vivencia o poder de escolha. Percebe-se, assim, que em meio a um discurso metafórico, o narrador afirma que assumiu um comportamento exibicionista e narcisista no decorrer dos anos, que ia além do desejo de ser biografado. Ele precisava ser notado por Zeca, sendo que esta observância do amigo resultou na satisfação íntima do narrador em mostrar sua vida burguesa, supostamente, bem-sucedida, em face da falta de compromisso de Zeca.

Contudo, ao observar a estrutura textual com maior detenção, nota-se, na metáfora dos pássaros algo mais complexo do que aquilo que expressa o plano ostensivo. Dois pássaros ganharam voos no decorrer das trajetórias em comum do narrador e Zeca - o exibicionista e o narcisista. O terceiro, porém, ficou preso nas mãos do narrador. Este pássaro é metaforicamente representado pela “satisfação íntima”. O discurso narrativo afirma que o pássaro da satisfação íntima não foi solto no passado – tempo em que Zeca era vivo. Todavia, a expressão “ao soltá-lo” fornece pistas de que este pássaro foi, ou está sendo solto em algum momento após a morte de Zeca. O pássaro número três mostra-se uma consequência direta dos pássaros um e dois, ou seja, a

satisfação íntima seria resultado da atitude exibicionista e narcisista adotada pelo autor em relação ao amigo. O narcisismo que o levou a se exhibir a Zeca para conquistar seu olhar e uma biografia conduziram a satisfação de ser biografado e descobrir alguns sentimentos de Zeca nunca compreendidos em meio à escrita do outro. Neste caso, a escrita do narrador apresenta dois problemas a ser solucionados. O primeiro se refere à suposição de que o pássaro da satisfação íntima seria solto somente quando o eu conquistasse a composição da biografia pelo amigo; isso significa que este não se encontrava em suas mãos e sim nas mãos do outro/Zeca. O segundo problema consiste na forma com que o verbo soltar se apresenta conjugado: este não se encontra no futuro do pretérito, ou no modo subjuntivo, fato que justificaria a presença da hipótese. Isto posto, o pássaro da satisfação íntima foi, está sendo, ou será solto em algum momento da enunciação do narrador. Este pormenor torna-se relevante, uma vez que contradiz ironicamente seu próprio discurso. Semelhante contradição encontra-se no último período do parágrafo: “Visavam mostrar a construção da vida como algo de única responsabilidade minha”. Conforme vimos anteriormente, a expressão “construção da vida” parece assimilar certos ideais burgueses e a ideia de que cada sujeito é responsável por semelhante feito também se alinha a tais ideologias. O problema é que mesmo que o terceiro pássaro tenha sido solto, ou supostamente liberto, por meio da construção estética do próprio narrador e não pela escrita biográfica de Zeca, esta produção está fortemente contaminada pela presença do outro. Deste modo, o terceiro pássaro traduz o sentimento do herói moderno, no que se refere à consciência demoníaca: a satisfação está, simultaneamente, presente e ausente, haja vista a possibilidade de reconhecimento do eu por meio da escrita, mas a eterna frustração pela falta do outro.

No trecho do romance apresentado nota-se a presença da problemática da alteridade. De acordo com Jaqueline Moreira (2009), no par

“escopofilia³/exibicionismo” desenvolvido por Freud (1915), ocorre a possibilidade do eu se oferecer como um outro-objeto para a violência, ou para o olhar do outro. Ao contrário do que faria supor o senso comum, ao exhibir-se cotidianamente ao amigo Zeca, o narrador abandona a sua posição de atividade para uma postura de passividade, haja vista a dependência do olhar do outro. Entretanto, a despeito de semelhante dependência, o eu do enunciado não conseguia abrir o caminho para que a relação de alteridade se realizasse de forma plena, visto que, naquele momento, somente enxergava Zeca como reflexo, ou como duplo do seu próprio eu.

Tais pensamentos, contudo, eram sustentados pelo eu narrado. A personagem acreditava que, provavelmente, se o amigo reparasse com atenção na vida dele, pudesse estabelecer uma comparação com sua própria vida. Ao entender a superioridade da vida bem-sucedida do narrador, talvez sua imagem fosse supervalorizada aos olhos de Zeca e, assim, o interesse amoroso do amigo despertaria. Nota-se, deste modo, a atitude ensimesmada que acompanha o sujeito moderno, no herói-autor. A vontade de obter uma biografia ia além da atitude narcisista, traduzia, também, o desejo de ser amado. Caso Zeca escrevesse a biografia do narrador, a manipulação operada pelo eu narrado teria funcionado. A personagem confirmaria a ilusão de que sua vida era importante aos olhos de seu amigo, pois não bastava ser importante aos outros – colegas de profissão e alunos – ele dependia do reconhecimento de Zeca. Além disso, na qualidade de herói do romance escrito por Zeca, ele teria a dimensão dos sentimentos deste, através da escrita do amigo.

O fato é que quando estamos envolvidos por aqueles que amamos, dificilmente-pensamos em sua morte. É comum ao sujeito que ama querer que o objeto amado sobreviva a sua morte, sendo que alguns podem observar

³ Desejo de ser visto pelo outro que ultrapassa a normalidade. Prazer sexual que uma pessoa obtém ao reconhecer algo erótico. Para Freud (1915), trata-se de uma pulsão que leva o sujeito a tomar o outro como objeto, capturando-o por meio do olhar.

altruísmo nessa atitude. No entanto, tal desejo pode revelar o egoísmo de querer que o outro passe pela dor profunda mediante a perda, ao passo que aquele que partiu passaria incólume no que se refere a semelhante sofrimento. Sendo assim, provavelmente, o narrador nunca pensou que pudesse sobreviver à morte de Zeca, haja vista que seu desejo era de que Zeca sobrevivesse a sua morte. Deste modo, a perda do amigo proporcionou-lhe diversos sentimentos, incluindo a sensação de surpresa e indignação. É como se o autor-ficcional se perguntasse: como ele/Zeca foi capaz de morrer e dispor de uma vida que não era somente sua?

Em tal perspectiva, parece relevante apontar um aspecto de semelhança com autores do cânone de séculos anteriores no romance de Santiago. No decorrer do relato é possível observar que *Mil rosas roubadas* dialoga com alguns romances machadianos. Ademais, mediante o comportamento inusitado do narrador acerca da morte de Zeca, percebe-se, ainda, um diálogo com o protagonista de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Paulo Honório, narrador-escritor da obra de Graciliano, assume a enunciação em uma espécie de tentativa desesperada de entender Madalena, mulher completamente incompreensível na visão do escritor-ficcional. O comportamento de Madalena, ao longo de sua vida em comum com Paulo Honório, sempre fora incompreendido. O suicídio desta personagem, porém, foi o ápice da incompreensão por parte do herói. Neste sentido, o leitor parece ouvir os questionamentos do narrador: como ela/Madalena ousou interromper uma vida que, a partir do momento em que se casara com ele, não pertencia mais a ela? Quem lhe dera permissão? O sofrimento do protagonista pela perda da esposa que amava, à sua maneira peculiar, era legítimo. Acima deste sofrimento, contudo, o que prevalecia era o sentimento de incompreensão e indignação. Desta maneira, o ato enunciativo surge na tentativa de superação de tais sentimentos. Ao regressar a *Mil rosas roubadas*, na perspectiva do romance de Graciliano Ramos, é possível depreender comportamento semelhante por parte

do herói. Em meio a uma vida inteira de incompreensão acerca dos sentimentos e posicionamentos do amigo e grande amor, a morte surge como uma traição à vida e reforça a indignação do narrador. Restara, assim, a escrita do outro para tentar ordenar o caos vivenciado pelo eu.

A palavra morte, naturalmente, já não carrega aquela carga semântica da época da epopeia. Deste modo, se outrora era a glória, a imortalização do nome e da imagem do herói, no mundo moderno converteu-se no grande pavor do indivíduo, pois este não deseja nenhum contato com ela. No entanto, sabe que nem todo seu poder de racionalização foi capaz de refrear a temida morte. Por conseguinte, com a morte de Zeca, o narrador já não poderia contar com o olhar do amigo. Diante disso, a lembrança de sua trajetória teria necessariamente que passar por um mergulho no mais íntimo do amigo para, talvez, recuperar através da lembrança traços importantes de sua personalidade que nem ele mesmo conhecia:

Mas a partir dos anos de 1960 e principalmente depois dos 1980, descuidei-me da vida que o Zeca levava para que ele se inteirasse mais e apenas do modo como eu ia vivendo.

Sou explícito: pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo. (SANTIAGO, 2014, p. 22).

Observemos, então, estas duas orações: “pouco o enxergava”; “para que ele me visse todo o tempo”. O verbo “enxergava” acompanhado do advérbio pouco traz uma ideia de que o eu narrado deixava de observar os pormenores a respeito da vida de Zeca. Em “para que ele me visse o tempo todo”, tem-se o verbo “visse” reforçado pelo adjunto adverbial “o tempo todo”. Enxergar e ver possuem cargas semânticas parecidas, mas não idênticas, posto que, qualquer pessoa privilegiada pela visão pode enxergar o que quer que seja. Paradoxalmente, existe a possibilidade de se enxergar o outro, mas não o ver devido à falta de interesse. Assim sendo, os verbos “enxergava” e “visse” no passado demonstram o processo de reflexão pelo qual passa o narrador no

decorrer da escrita do romance. Deste processo, resulta o conhecimento na diferenciação entre as cargas semânticas de “enxergar” e “ver”. De acordo com definições de dicionários são conceitos distintos, uma vez que “ver” consiste em aprofundar a visão acerca do objeto em condições de analisá-lo, ao passo que “enxergar” seria apenas a atitude de perceber um objeto através da visão, olhar sem uma avaliação cuidadosa. Provavelmente, tenha sido intencional a escolha de semelhantes significantes que em um nível profundo revelam o amadurecimento do eu da enunciação ao compreender que ao longo de sua vida em comum com Zeca ele apenas o enxergou superficialmente e somente em face da escrita do romance ele adquiriu condições para vê-lo em sua profundidade.

O eu narrado precisava que Zeca o enxergasse e o visse, pois somente o vendo em sua essência ele conheceria seu valor. Mas os sentimentos expostos pelo narrador ao longo do relato demonstram, de fato, que a personagem apenas enxergava Zeca, sem, contudo, observar sua vida com detenção? O romance de Santiago é escrito de forma dialética, sendo as reflexões apresentadas tais quais surgem na psique do herói-autor. Quando este afirma que a partir dos anos 60, foi se descuidando da trajetória de Zeca, como um artifício empreendido para que o amigo se inteirasse apenas da vida dele, o narrador reflete acerca do desespero e da vontade de ser visto por seu grande amor. Todavia, na medida em que as reflexões avançam, o discurso narrativo torna-se contraditório, apresentando outras ideologias resultantes de uma reflexão profunda. Desta forma, é possível que, no avançar da leitura, um trecho que parecia “inofensivo” conquiste forte carga irônica. Se o protagonista precisou adotar a estratégia de ignorar os feitos de Zeca para incentivá-lo a olhar para ele/narrador, talvez seja porque, aos poucos, o herói chegara à conclusão de que seu amigo era quem, de fato, apenas o enxergava, sem, contudo, vê-lo na profundidade. Intensificando tal reflexão, é possível inferir que Zeca nunca tenha sequer tentado ver a essência do seu amigo que clamava por seu reconhecimento.

Neste percurso, compreendem-se alguns sentimentos sobre si mesmo e, também, aqueles direcionados ao outro. Conforme sinaliza Sigmund Freud (1930), às vezes, no relacionamento amoroso, no qual o sujeito se acha profundamente desamparado e à mercê do objeto eleito, ocorre a necessidade de anulação do outro como forma de subsistência. Talvez, o narrador supostamente precisasse da ilusão de que Zeca estava de fato sendo anulado para supervalorizar sua presença na vida do amigo, uma vez que o seu comportamento narcísico somente lhe permitia enxergar no outro a sua própria imagem.

Sabe-se que o relacionamento entre o eu e o mundo e o eu e o outro no mundo moderno é tão complexo quanto a sociedade burguesa. Para Ferenc Fehér ⁴(1972), a dualidade do eu e da sociedade na qual se insere torna-se elemento substancial à estrutura do romance, trazendo características perturbadoras impossíveis de serem superadas. Assim, mais complexo do que o relacionamento entre eu/outro/mundo é a dualidade do caráter do eu, capaz de gerar um confronto do eu com outro eu ainda mais profundo.

Dessa forma, o romance é um tipo textual complexo, pois representa ou transfigura uma sociedade complexa. Temos visto, em *Mil rosas roubadas* um herói-autor que demonstra enfrentar dificuldade na construção do universo diegético. Isso ocorre, contudo, devido às condições perturbadoras as quais o gênero narrativo precisa retratar. Caso o texto em questão fosse épico, a construção do próprio herói seria mais tranquila, pois o autor pautaria na honra, na coragem, e na cólera que acomete um sujeito que tem na Guerra a única razão de sua existência. Nos momentos de incertezas era só interrogar os deuses que tudo era esclarecido. Mas e quanto ao herói romanesco quem pode

⁴ Ferenc Fehér é um escritor húngaro do século XX. Foi discípulo de Georg Lukács. Entre outros assuntos dedicou-se, em seus estudos, aos temas do romance e da modernidade. A obra citada neste trabalho intitula-se *O romance está morrendo?* Contribuição à teoria do romance.

resgatá-lo da dúvida que se tornou sua própria vida? Eis os desafios do escritor-ficcional no percurso de construção de seu romance.

Tendo a posse absoluta do ponto de vista a personagem afirma que se descuidara totalmente da vida de Zeca para que este passasse a observar a vida dele. Caso Zeca tivesse realmente escrito a biografia do narrador, contudo, é bem possível que ele teria um olhar diferenciado a respeito deste pormenor. Na verdade, somente a presença da necessidade do olhar constante de Zeca já traduz a supervalorização do amigo – desconsiderar a vida do outro pode ser mero truque para esconder sentimentos e desejos recalcados.

Podemos perceber o paradoxo vivenciado pelo herói moderno deflagrado por Lukács. Ao longo dos setenta anos de vida, o narrador precisou fazer diversas escolhas, como por exemplo, levar adiante um relacionamento que aparentemente lhe fizera muito mal. Com seu destino nas suas mãos e não nas mãos dos deuses e, conseqüentemente, exercendo o direito da escolha e da liberdade tão aclamadas pelos ideais iluministas, ninguém avisou à personagem que as decisões tomadas lá atrás na juventude não traziam nenhuma garantia de sucesso no futuro, tão pouco nenhuma promessa de felicidade:

Pessoa sem importância coletiva – mais ela vive mais ela perde de maneira significativa o valor. [...] Foram-se para sempre os guerreiros, os santos e os heróis. Se ainda enxergar algum extraviado na multidão, examine-o bem antes de incensá-lo. Verá que tem os pés esculpidos em lama. (SANTIAGO, 2014, p. 258).

Este fragmento trata-se de uma sucessão reflexiva, na qual culmina em uma desilusão de um sentimento do passado que, na época, o narrador julgara tão importante, a saber – a supervalorização de sua profissão. Na sentença “sem importância coletiva”, tem-se uma ideia que remete ao processo de civilização, uma vez que esta pressupõe a supervalorização da coletividade em prejuízo do poder ou direito do indivíduo. Assim, o sujeito somente seria de fato importante, se tal importância estendesse à coletividade. “Perder o valor”

possui semântica negativa, pois, paradoxalmente, quanto mais este sujeito vive, mais deixa de ter significado para o mundo e para si mesmo. Em “Guerreiros”, “santos” e “heróis” desloca-se a carga semântica negativa para uma positiva, de pessoas, ou entidades sublimes; no entanto, tais entidades ficaram definitivamente no passado, não encontrando espaço na modernidade. O substantivo simples “multidão” revela mais uma vez a presença da civilização. “Lama” depreende a aparição da antítese e da tensão, posto a revelação frustrante de que os heróis e guerreiros que restaram na sociedade moderna “tem seus pés esculpido em lama”. Desta forma, o herói que não encontra espaço na modernidade é o herói do passado. Todavia, neste cenário presente, ainda é possível visualizar a presença de alguns deles, o problema é que estes já não são tão sublimes quanto aqueles de outrora.

Não obstante, o herói épico conquistava a imortalização de seu nome, mediante a morte heroica em combates leais. Portanto, este sujeito tinha importância coletiva, sendo um herói na acepção da palavra. O herói do romance, e este pormenor é passível de ser observado no romance de Santiago, vai perdendo significativamente seu valor na medida em que vive e coleciona enganos e fracassos. “Escolha” é um substantivo paradoxal, pois se por um lado pode-se enxergá-lo positivamente, visto sua analogia à ideia de liberdade; por outro, aquele que escolhe precisa enfrentar as consequências de tais atos. Por conseguinte, os guerreiros e heróis foram enterrados junto à comunidade, pois na sociedade estas entidades já não possuem espaço. A partir da análise do fragmento da página 258 do romance é possível inferir que o herói da sociedade ostenta apenas uma máscara de herói, sendo que ao observá-lo com detenção percebe-se que seu alicerce é construído pela lama que a civilização em vão tenta modificar.

Mediante o recurso da ironia romântica, o escritor-ficcional relativiza a própria noção de herói. Na epopeia, conforme temos visto em Lukács (2000), esta expressão carregava uma semântica próxima ao sublime. O herói épico, de

uma forma geral, era corajoso, justo, honrado e destemido. O problema é que temos observado que a garantia de semelhantes virtudes por parte desta personagem era uma tarefa aparentemente tranquila. Tudo era imposto e determinado pelos deuses; ao herói cabia cumprir seu destino. No romance moderno, o protagonista passa por um turbilhão de emoções, sendo que a principal delas parece enraizar-se nas relações de alteridade. O Romantismo, mesmo às voltas com a dificuldade em representar um eu complexo, ainda tenta padronizar o herói, insistindo no elemento sublime na composição do caráter de tais personagens. Alguns autores românticos e realistas, entretanto, surgem com o recurso da ironia romântica, levando o leitor a repensar o conceito da personagem-heroica. Assim, Machado de Assis traz em *Memórias póstumas de Brás Cubas* um herói-autor que constrói e desconstrói o lirismo amoroso, desafiando o leitor a construir ele próprio a face desta personagem. Tal comportamento ficcional parece ter o pontapé inicial em Machado de Assis, no que se refere à Literatura Brasileira. Se o herói, todavia, apresentava esta face complexa lá no século XIX, imagina a tensão na construção de semelhante personagem situada no século XXI. Nesta perspectiva, o significante-chave no fragmento apresentado da página 258, encontra-se em “herói”. Ao ironizar este significante que, conforme vimos, carrega historicamente mais de um significado, o narrador-escritor ironiza a posição que o eu narrado insistia em assumir na suposta futura biografia. Neste ponto de vista, somente resta ao eu da enunciação o posto de herói “sem importância coletiva”, portanto, bastante distante daquilo que se espera de um sujeito merecedor de biografia, por outro lado, próximo das características do herói romanesco.

Somadas às escolhas feitas no campo amoroso, o narrador também precisou tomar certas decisões que são necessárias no interior de uma sociedade burguesa. Sabe-se que tal organização está alicerçada pela ideia de que o trabalho é a principal forma de realização do indivíduo. De acordo com algumas informações presentes no discurso, percebe-se que o eu narrado

compartilhava dos ideais burgueses, sendo que acreditava na sua realização completa mediante o trabalho como professor universitário. “[...] que fazemos crer que o pouco que melhor fazemos resulta do trabalho infundável e mais custoso. [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 263) Todavia, no fragmento apresentado nota-se por parte do eu narrador um entendimento da impossibilidade de se realizar em um mundo tão vasto e povoado pela multidão e, paradoxalmente, construindo indivíduos cada vez mais solitários. Sendo assim, o sucesso profissional não é capaz de preencher o vazio existencial do sujeito moderno.

O herói épico que tinha seu destino determinado pelos deuses, conseqüentemente, tinha também mais facilidade em pensar na coletividade - ser honrado, corajoso e justo -, além de não vivenciar com tamanha tensão os problemas de alteridade, se foi para sempre. Em seu lugar, ficou um herói semelhante a este retratado em *Mil Rosas Roubadas*, um sujeito fragmentado, sofrendo os reflexos das escolhas realizadas no passado. Além disso, o narrador incorpora a dualidade interior pela qual passa o sujeito moderno. A partir de sentimentos elevados: amor, admiração e respeito, gera-se um ressentimento, por vezes violento, pelo fato de amar e não ser amado pelo outro da forma que gostaria, tão ou mais intenso do que aqueles pretensamente sublimes. O ressentimento no herói moderno não é movido pela honra e espírito guerreiro, mas pela total ausência de identificação entre o Eu e o Mundo e, paradoxalmente, a necessidade de se estabelecer relações de alteridade: “Por que dentre tantos que me cercaram elegi aquele carrasco, e não outro?” (SANTIAGO, 2014, p. 146)

Esta falta de identificação entre o eu e o mundo é responsável por trazer certas características modernas ao romance de Santiago. Ademais, o herói construído pelo autor fictício de *Mil rosas roubadas* é uma personagem que vivencia as intempéries das escolhas tomadas pelo eu narrado no passado. Distanciando-se do herói épico, no que se refere à honra e ao caráter sublime, esta personagem torna-se herói, na medida em que se lança para fora de si,

mesmo sabendo dos perigos que o aguardam lá fora. Neste percurso, encontra um mundo e um outro mais hostis do que na época da epopeia, uma vez que naquele tempo contava-se com a lealdade, e regressa a sua psique com amadurecimento suficiente à construção do eu profundo: “Já me sinto menos confuso e também menos seguro [...] Tenho que perder o próprio estilo da mesma forma como ele [...] ganhou a sua morte.” (SANTIAGO, 2014, p. 175)

Desta maneira, a dificuldade de construção do universo diegético observada no escritor-ficcional de *Mil rosas roubadas* vincula-se diretamente ao tipo textual que ascendeu juntamente com a burguesia. Neste contexto, este herói deveria obter inúmeras vantagens em relação ao herói épico, a saber – pode escolher seu destino, é iluminado pela razão e vivencia os reflexos da civilização. No entanto, o romance de Santiago nos mostra o quanto a atitude de pensar e de racionalizar pode voltar-se contra o próprio indivíduo e, também, contra os outros. Nesse seguimento, o herói épico não precisava deste processo de saída e regresso para dentro de si, visto que seu destino estava dado pelos deuses e, assim, não vivenciava com a mesma tensão o complexo relacionamento com o outro. O herói do romance trava uma batalha diária entre as escolhas feitas no passado e seus reflexos no presente. Com efeito, a afirmação melancólica do narrador “foram-se para sempre os heróis”, liga-se diretamente à diferenciação entre o herói épico e o herói do romance desenvolvida por Lukács, em *A teoria do romance*. À vista disso, a análise do fragmento da página 258 do romance torna-se pertinente neste estudo, posto que, a partir de uma distinção entre o herói do passado e do presente, o narrador chega à compreensão da sua condição de sujeito fragmentado. Possivelmente, a dificuldade que a personagem-narradora enfrenta ao longo do processo de escrita em escrever uma biografia factual, que na maior parte do tempo tende a um discurso ficcional, possa encontrar razão no conceito de herói problemático, visto que este age como se desconhecesse a razão profunda de sua existência. O narrador precisou criar um herói para o seu romance, que a

despeito da microestrutura afirmar ser Zeca, observa-se sua própria presença neste posto da narrativa. Percebe-se, neste sentido, a complexidade da escrita de um relato objetivo acerca da trajetória em comum de duas personagens que vivenciaram todas as intempéries que acometem as relações de alteridade. Como relatar factualmente a vida do outro sem conhecê-lo em sua profundidade? Intensificando a reflexão: como rememorar a própria trajetória sem mergulhar em subjetividade quando não se tem a dimensão da própria essência?

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago despertou-nos a reflexão acerca da postura de seu herói-autor. Conforme mencionamos na introdução o romance é um gênero burguês que traduz a essência desta sociedade. Assim, em *Teoria do romance* Georg Lukács flagra o herói romanesco na sua condição de indivíduo problemático às voltas de um mundo abandonado por Deus. Ao transpor tais argumentos ao romance objeto dessa investigação pudemos observar que a escrita do autor-ficcional de Santiago trouxe a sua psique diversas contradições entre o eu narrador e o eu narrado: o eu do enunciado supervalorizou sua máscara de burguês bem-sucedido, portanto, socialmente valorizado. No momento da enunciação, contudo, o processo de saída de si, encontro com outro/Zeca e regresso a si parece ter contribuído para o reconhecimento da face do herói problemático.

Sob o empréstimo do olhar de Zeca, o narrador enxergou-se de perspectiva diferenciada. Sendo assim, a descoberta do professor aposentado sem importância coletiva, alinha-se à ideia do herói moderno que, por sua vez, encontra-se inserido na sociedade burguesa, luta bravamente para ser aceito e respeitado e vê no trabalho, ou na profissão a razão de sua existência. Por outro lado, todas essas aspirações acabam projetando-se em uma profunda crise de

consciência, pois nenhuma destas conquistas o libertam de seu eterno vazio existencial.

Com efeito, é possível afirmar que o escritor-ficcional mergulhou em lembranças do passado, escreveu sobre essas lembranças apoiado na magia ilimitada da ficção e, deste processo, supostamente, ele sairia pronto para enterrar as lembranças dolorosas e seguir em frente. É verdade que a carga de melancolia presente no epílogo do romance, evidenciada no tom do discurso narrativo, sugere que a personagem não parece ter chegado ao final de sua criação literária munido de forças suficientes para conseguir seguir em frente e garantir a existência do eu profundo. A despeito do tom melancólico sugerido pela presença do porta-retratos na sala, insistindo em reviver a imagem de Zeca, que trazia a imagem do eu narrado, chega-se à compreensão de que, por trás de um discurso semanticamente triste, o eu profundo acredita na sua sobrevivência. Esta sobrevivência, possivelmente, poderá sustentar-se de forma mais autêntica, visto que o acabamento estético concedido ao herói de *Mil rosas roubadas* trouxe à superfície a face de um eu que, caso tivesse emergido no passado, talvez sua história com Zeca pudesse ter sido diferente. Deste modo, mesmo despedaçado pelas revelações sobre o outro e sobre si, o eu narrador atingiu seu objetivo na construção de seu herói e, sobretudo, na reconstrução de seu eu – menos admirado e mais melancólico, porém, mais seguro e corajoso.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Signótica*, v. 25, n.1, p.221-241, jan/jun, 2013. Trad. Zênia de Faria, Universidade Federal de Goiás; Patrícia Souza Silva Cesaro, Universidade Federal de Goiás.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A, 1972.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Texto copiado integralmente da edição eletrônica das obras de Freud, versão 2.0 por Tupykurumin. Disponível em: www.projetovemser.com.br. Acesso em: 20 abr. 2019.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MOREIRA, Jaqueline de Oliveira. “Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade”. Disponível em: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RIBEIRO, Roberto Carlos. “Silviano Santiago e a Leitura Crítica”. 3º Colóquio do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos e 100 anos de Afrânio Coutinho (1911-2011): A crítica Literária no Brasil. 2012. Disponível em: <http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3coloq.anais.pdf>. Acesso em: 22/07/2020.

SANTIAGO, Silviano. *Mil Rosas Roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em 31/08/2022.

Aceito em 11/11/2022.

A TRAGÉDIA MODERNA EM *THE DEMOLITION DOWNTOWN* E *SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE*, DE TENNESSEE WILLIAMS

THE MODERN TRAGEDY IN TENNESSEE WILLIAMS' *THE DEMOLITION DOWNTOWN* AND *SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE*

Luis Marcio Arnaut de Toledo¹

Resumo: Este trabalho analisa elementos da tragédia moderna, segundo o conceito de Raymond Williams, nas peças em um ato *The Demolition Downtown* e *Some Problems for the Moose Lodge*, de Tennessee Williams. A investigação leva em conta que a sociedade estadunidense e o sistema capitalista são a própria tragédia figurando suas delimitações no campo humano. Por este motivo, causam sofrimento, culpa, rupturas e desacertos sociais. São identificados elementos paródicos e satíricos que intensificam a tragédia, os quais permitem que, por meio do riso, surja a reflexão, com isso, o texto de Williams toma uma dimensão épica sem precedentes. A visão do dramaturgo sobre a sociedade estadunidense desconstrói seus estereótipos estruturantes, sobretudo, questões estratificadas de suas ideologias: o *American Way of Life* e o *American Dream*.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro; Tragédia Moderna; Tennessee Williams.

Abstract: This work analyzes elements of modern tragedy, according to Raymond Williams' concept, in the one-act plays *The Demolition Downtown* and *Some Problems for the Moose Lodge*, by Tennessee Williams. The investigation takes into account that the American society and the capitalist system are the tragedy itself, figuring its boundaries in the human field. For this reason, they cause suffering, guilt, ruptures, and social failures. Parodic and satirical elements are identified to intensify the tragedy, in turn, allowing reflection to emerge through laughter and, thus, Williams' text takes on an unprecedented epic dimension. The playwright's view of American society deconstructs the stereotypes that structure it, especially stratified issues of their ideologies: the American Way of Life and the American Dream.

Keywords: Dramaturgy; Theatre; Modern Tragedy; Tennessee Williams

¹ Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Dramaturgia na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Engenheiro na Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>. E-mail: sp.vi@hotmail.com.

1. A TRAGÉDIA MODERNA DE RAYMOND WILLIAMS

Raymond Williams (2002) desenvolveu, em seu livro *A tragédia Moderna*, o conceito de que a tragédia não poderia ser definida sem uma análise profunda das crises políticas e culturais: uma experiência que o autor associa ao sistema que a define e, também, sustenta os processos sociais.

Desta forma, o conceito de tragédia moderna, embora esteja delimitado à individualidade humana, deverá estar conectado com a vida pública, cujas instituições sociais serão responsáveis pelo esfacelamento de indivíduos. Para Williams, então, a sociedade, se perversa e errada, permite uma complicada estrutura de culpa e ilusão, com isso, possibilita que se entenda a crise social como tragédia. Isto está disposto na desordem e no sofrimento causado.

Na tragédia moderna a vida privada é apenas uma consequência da vida pública; falar do privado é a grande metáfora para expor as corporações que originam a tragédia. Ela não será identificada na morte, no esfacelamento de um casamento, na mudança radical de comportamento que leva a consequências drásticas, porque esses são apenas resultados da ação da crise. Haverá na sociedade, na sua tradição e nas suas instituições, um motivo que antes permitiu que tudo acontecesse, sendo as repercussões da tragédia percebidas em ações, diálogos e fisicalidades.

Este trabalho faz um recorte específico para o estudo da tragédia moderna, sob esses aspectos colocados, em duas peças em um ato de Tennessee Williams: *Demolition Downtown — Count Ten, in Arabic — and Try to Run* [A demolição do centro da cidade — Conte até dez em árabe — E tente correr, 1971] (WILLIAMS, 2016, p. 125-146) e *Some Problems for the Moose Lodge* [Alguns problemas para a Fraternidade Toca do Alce, 1980] (WILLIAMS, 2012, p. 237-269).

Para isso, serão identificados quais os elementos da narrativa que evidenciam as consequências da tragédia moderna, dos problemas da sociedade. Parte-se do princípio que a origem está no capitalismo e no sistema social que o estrutura, ideológica e politicamente. Portanto, o que se evidenciará é a relação de causa e efeito, ou seja, o que acontece hoje em consequência do passado. E, assim, discutir a justaposição das esferas privada e pública, sempre levando em consideração os conceitos de Raymond Williams.

2. AS LATE PLAYS DE TENNESSEE WILLIAMS

Essas duas peças em um ato fazem parte do conjunto de obras elaboradas nos últimos 20 anos da carreira de Tennessee Williams, chamadas *late plays* [últimas peças, escritas entre 1962 e 1983]. Embora já publicadas e encenadas nos Estados Unidos, ainda não foram objeto de interesse artístico, do mercado editorial e da pesquisa acadêmica no Brasil, permanecendo desconhecidas, até então.

Retomadas apenas na década de 1990 (DORFF, 1997; SADDIK, 1999), após a morte da gestora de seu espólio, a atriz Maria St. Just, as *late plays* são consideradas o trabalho mais experimental e que mais retrata forma e conteúdo relacionados com o teatro *off* e *off-off-Broadway* das décadas de 1960 a 1980. Assim, tornaram-se foco de estudo acadêmico, de montagens cênicas e começaram a ser publicadas, hoje com algumas coletâneas nos Estados Unidos, tanto de peças longas quanto de peças em um ato.

Nessas obras, Williams coloca uma lente de aumento nas questões prementes da sociedade moderna dos Estados Unidos, retratando as façanhas históricas do seu país e as estéticas do Teatro Moderno. As mazelas da sociedade são expostas de forma mais clara, de modo que permitem uma compreensão maior do posicionamento político-social de Williams, porém, com sátira, paródia e ironia extremas.

Para dar conta de figurar esse país tomado por manifestações populares e lutas por direitos civis a partir do final da década de 1950, Williams intensificou expedientes estéticos e líricos amalgamados com violência, morte e autodestruição. Tornou os párias da sociedade figuras extremante lacônicas, paródicas e, de forma lancinante, anacrônicas naquela sociedade que insistia na tradição. Os preceitos estereotipados do teatro comercial da Broadway e suas aproximações com o realismo desapareceram definitivamente de sua narrativa.

Com personagens e ações antirrealistas, Tennessee Williams expõe uma sociedade que massacra as subjetividades com suas disposições tradicionais na economia, na cultura e nas ideologias imperialistas — obras que podem ser classificadas dentro do escopo da tragédia moderna, conforme afirma Raymond Williams (2002, p. 160).

Tennessee nomeia esse lugar deplorável da ação de suas peças de *País do Dragão*, um espaço possível para a tragédia moderna, portanto. Na peça *I Can't Imagine Tomorrow* [Não consigo imaginar como será amanhã, 1966], o monólogo da personagem One explica esse País com uma clareza que pode ser estendida para todas suas obras desta fase. Somente com esta citação, do próprio dramaturgo, pode se justificar, assim, a tragédia moderna em sua obra: o país do capitalismo. *I Can't...* foi publicada na primeira coletânea de peças dessa fase, de 1970, cujo título é *Dragon Country* [O país do dragão]:

O País do Dragão, o país da dor, é um país inabitável que é habitado. Todos cruzando aquele país enorme e estéril nas suas próprias trilhas individuais. Se os habitantes, os exploradores do País do Dragão se olhassem, eles veriam os outros exploradores, mas neste país onde a dor de cada um é insuportável e suportada, é absorvida, não ouvida e não vista na sua própria jornada, ele olha, ele procura, mas não enxerga ninguém rastejando com ele. Está lá em cima, montanha acima, a subida é muito íngreme: leva você para o topo das serras nuas – Eu não vou cruzar esse país onde não há mais chances para ninguém. Eu vou parar nas serras e vou me recusar a continuar – Uma vez eu li que uma anciã esquimó sabia que o tempo dela estava se acabando e tinha que deixar sua família, do iglu, e ser depositada sozinha em um bloco de gelo que ficaria à deriva,

afastando-se, separada – de – todos... (WILLIAMS, 1970, p. 138, tradução nossa).²

Nesse monólogo, Williams deixa claro o motivo da tragédia em suas narrativas, elucidando o modo de compreender suas obras, não apenas as *late plays*. Essas surgiram em um momento propício em que havia coragem para se manifestar contra a tragédia, o sistema e suas disposições opressoras. Havia as manifestações e as lutas nas ruas, entre tantas, da comunidade afro-americana, com as figuras de Malcom X e Martin Luther King; surgiam os grupos feministas, de lésbicas e gays também na luta por liberdade de expressão e igualdade; e grupos que se manifestavam contra a Guerra do Vietnã e as ditaduras na América Latina, apoiadas pelos Estados Unidos.

Usar o teatro e a dramaturgia para apontar as idiossincrasias sociais, políticas e culturais era, para Williams, a sua participação naquele movimento que seria considerado um dos eventos mais importantes do século XX — a contracultura.

Neste trabalho, também procura-se identificar nas peças cotejadas possíveis expedientes formais da dramaturgia típica do período contracultural dos Estados Unidos, portanto elementos antirrealistas que aproximam as obras do experimentalismo e da *off-off-Broadway*.

² Dragon Country, the country of pain, is an uninhabitable country which is inhabited, though. Each one crossing through that huge, barren country has his own separate track to follow across it alone. If the inhabitants, the explorers of Dragon Country, looked about them, they'd see other explorers, but in this country of endured but unendurable pain each one is so absorbed, deafened, blinded by his own journey across it, he sees, he looks for, no one else crawling across it with him. It's uphill, up mountain, the climb's very steep: takes you to the top of the bare Sierras. – I won't cross into that country where there's no choice anymore. I'll stop at the border of the Sierras, refuse to go any further. – Once I read of an old Eskimo woman who knew that her time was finished and asked to be carried out of the family home, the igloo, and be deposited alone on a block of ice that was breaking away from the rest of the ice floe, so she could drift away, separated – from – all...

3. DEMOLITON DOWNTOWN

Demolition Downtown foi submetida para publicação pela *New Directions*, editora oficial das obras de Tennessee Williams com mais dois datiloscritos: *The Reading* [A leitura] e *Green Eyes* [Olhos verdes], todas de 1970. O texto original de *Demolition...*, no entanto, veio a público somente quando estampou as páginas da revista *Esquire*, em junho de 1971, ano considerado oficial da peça, e dez anos depois, ao compor uma importante coletânea da editora (WILLIAMS, 1990). Teve outra publicação em 2016, juntamente com outras peças escritas na mesma fase, de onde o texto para esta análise foi retirado.

Conectada com a peça *The Municipal Abattoir* [O matadouro municipal, 1966] (WILLIAMS, 2005), parece fazer parte de uma mesma cena urbana, no mesmo contexto político. Em *Demolition...* há, também, uma referência ao mesmo abatedouro humano de *The Municipal...*, dirigido pelo governo autoritário que tomou a cidade.

A peça possui seis personagens: Jane e Jeff Lane, ou Sra. e Sr. L, e Elaine e Henry Kane, ou Sra. e Sr. K, além das duas filhas do primeiro casal Rosemary e Gladys, duas crianças.

Foi encenada pela primeira vez em Londres, em 1976. Teve uma montagem no *Provincetown Tennessee Williams Festival*, em setembro de 2020, com número limitado de pessoas, além de ser apresentada também na plataforma *Zoom*, devido à quarentena imposta pela COVID-19. Foi reapresentada no mesmo Festival no ano seguinte de forma presencial.

Nessa peça, dois casais de classe média alta, impedidos de sair de casa por conta de uma tomada de poder por extremistas de direita, tentam fugir da cidade atacada com bombas pelas tropas do regime totalitário. O tempo é um futuro distópico para a sociedade estadunidense até então. Todavia, essa

realidade não era remota para os países da América Latina no ano de 1970, tomados por ditaduras suplantadas pelos Estados Unidos. A situação é, do mesmo modo, muito próxima dos dias atuais em que ameaças ideológicas deste tipo de regime se espalham não apenas nesses mesmos países, especialmente o Brasil, mas em outros da Europa, tal como Hungria e Polônia.

Os casais conversam de forma desencontrada para buscar maneiras de fugirem despercebidos. Durante a conversa, ouvem explosões de bombas, gritos e têm a energia elétrica cortada, constatando, também, que lojas e mercados estão fechados. Os dois casais estão, então, fadados a passar fome e serem capturados.

A ação central se passa na residência do casal Lane, que recebe o casal Kane, o qual buscava abrigo e companhia. Os quatro ficam presos com as duas crianças, ouvindo os ruídos amedrontadores dos ataques. A situação distópica tem uma similaridade com o isolamento social da COVID-19 de 2020-2021: com o impedimento de contato humano, as famílias ficaram enclausuradas e sem perspectivas de desenvolverem suas atividades corriqueiras. O que há é uma nova disposição de normalidade comportamental, diante das mudanças causadas pela violência e imposição de restrições do ir e vir.

Dentro desse quadro aterrador e sem solução, as mulheres têm uma ideia surpreendente. Fogem em busca de sexo com os soldados do novo regime destruidor, correndo pelas ruas com os seios à mostra, enquanto os homens ficam em casa, assumindo o cuidado com as crianças.

4. A TRAGÉDIA MODERNA EM DEMOLITON DOWNTOWN

A peça começa com uma conversa trivial entre o casal Lane, o que remete às diversas obras do autor nas quais diálogos disfuncionais entre homem e mulher dão a aparência de uma discussão, porém, há traços claros de um

esfacelamento da instituição matrimonial e da família, com uma influência externa da vida pública, em que a vida privada apenas se mostra alterada. Certamente, o grande cerne que leva ao diálogo não é tão somente problemas da vida privada.

O que se identifica não é simplesmente embates dialógicos emocionados, Williams potencializa, na relação desgastada do casal, a figuração de questões importantes da sociedade, culturais ou políticas, essas, o âmago da deterioração da vida privada.

Sr. L.: Eu não quero que você saia de casa sem que eu saiba. /Sra. L.: Esta casa agora é uma prisão e você é o guarda?” (WILLIAMS, 2016, p. 127, tradução nossa).³ O homem toma uma posição machista de guardião das tradições. Williams utiliza essas ações para situar a relação tradicional entre o homem e a mulher num padrão estereotipado heterossexual, branco e cristão. Há, no entanto, algumas figuras de linguagem importantes neste início, as quais mostram que a mulher parece querer escapar desses padrões. Williams utiliza ironia e lirismo para fortalecer o elo entre os personagens, identificando a relação baseada nos padrões, com uma mulher que flerta com a liberdade. “Sra. L.: Você quer saber realmente por que eu saí? Eu saí de fato porque gosto, preciso ver lugares familiares e, e. Lugares e coisas familiares, por isso saí por dez minutos. Foi bom para os meus nervos sair, assim como dirigir o meu carro” (WILLIAMS, 2016, p. 128, tradução nossa).⁴

Outra questão importante neste diálogo inicial é a revelação da classe social dos personagens. “Sra. L.: Onde você deixou o Jaguar, na garagem ou?/Sr. L.: Eu o deixei estacionado na frente de casa.” (WILLIAMS, 2016, p. 129,

³ Mr. L.: I don't want you to go out of the house without letting me know.
Mrs. L.: Has the house turned into a jail and are you the warden of it?

⁴ Mrs. L.: Do you want to know why I really went out? I really went out because I like, I need the sight of familiar places and, and. Familiar places and things, that's why I went out for ten minutes. It was good for my nerves to go out, and so was driving my car.

tradução nossa)⁵. Jaguar é uma marca famosa de automóveis de luxo da Inglaterra, cuja tradição se estende desde a fundação da empresa em 1922. Portanto, a família se revela com posses e de classe média alta ou alta. Isto também se identifica quando o casal revela que suas filhas estudam em um colégio particular de freiras, chamado *Sacré Coeur* [Sagrado coração]. O título em francês intensifica a ironia, porém, revela sobremaneira o estudo elitizado e atrelado à religião reservado para as meninas desta família (WILLIAMS, 2016, p. 131).

Como o carro está fora da garagem, a preocupação inicial do casal é com a possibilidade de ser atacado por vândalos, que eles chamam de porcos, bárbaros e acreditam ser de uma tal classe de intelectuais que quer protestar contra tudo (WILLIAMS, 2016, p. 130). Ao afirmar isso, fica claro que o casal não compreende o momento histórico em que vivem. Certamente, Williams se refere especificamente ao contexto da contracultura e aos comportamentos vigentes e revolucionários de então que incomodavam tanto a elite.

Naquele momento histórico, os manifestantes que reivindicavam direitos civis, igualdade e liberdade de expressão, negros, latinos, gays, lésbicas, feministas, não eram entendidos e aceitos na sociedade. Os diferentes modos de viver que surgiram naquele momento, hippies, amor livre, uso de drogas, a filosofia de paz e amor, eram consideradas ameaças à tradição, ao conservadorismo, às raízes sacramentadas da sociedade estadunidense, inclusive de sua ideologia do *American Way of Life* [jeito de viver nos Estados Unidos, com o consumismo] e do *American Dream* [sonho americano, com as promessas meritocráticas de sucesso e felicidade]. Sua associação com vândalos é um pensamento comum da época por parte da sociedade que não os entendia.

⁵ Mrs. L.: Where did you leave the Jaguar, in the garage or?
Mr. L.: I left it in front of the house.

Williams faz uma paródia dessas questões afetando a elite, quando coloca em suas bocas a preocupação de que sua paz, dentro dos conceitos ideológicos estadunidenses, especialmente o *American Way of Life*, pode ser abalada. Com profunda ironia, essa discussão inicial é, portanto, reveladora: “Sra. L.: Ah, você parece determinado a nos desmoralizar completamente quando já estamos desmoralizados, Jeff.” (WILLIAMS, 2016, p. 131, tradução nossa.)⁶. A elite já se sente completamente atingida pelos efeitos contraculturais.

Porém, a conversa começa a mudar quando falam sobre o novo governo. “Sr. L.: A igreja e o novo governo não estão no que eu chamaria de termos mais amigáveis.” (WILLIAMS, 2016, p. 131, tradução nossa).⁷ Aos poucos aparecem no diálogo as novas disposições governamentais que revelam uma administração fascista, de extrema-direita, ditadora, violenta e que esmaga os direitos civis, a liberdade e a segurança privada da sociedade estadunidense, inclusive para as camadas mais altas que se julgavam isentas.

Ao mesmo tempo, há uma associação desse governo com a instituição religiosa, embora não pacífica. Williams faz uma ponte importante com o seu momento histórico. Rememora os conchavos de Kennedy com a igreja católica e suas ações conservadoras que promoveram crescimento de regiões onde os negros, ou não habitavam, ou se estivessem por lá, eram removidos para regiões remotas para dar lugar a novos complexos habitacionais elitizados, conforme informa Sean Purdy:

Com dinheiro federal, governos locais destruíram bairros decadentes pobres e negros nos centros das cidades, substituindo-os por prédios comerciais, condomínios fechados de classe média e alta e instituições cívicas como universidades e centros médicos. Os antigos residentes foram enviados à habitação pública, segregada, construída com o mínimo de qualidade e instalações e frequentemente longe de empregos e serviços, criando, nas palavras do historiador urbano Arnold Hirsch, um ‘segundo gueto’. Enfim, a reestruturação industrial e a política federal acabaram criando um

⁶ Mrs. L.: Oh, you seem determined to demoralize us completely when we’re already demoralized, Jeff.

⁷ Mr. L.: The church and the new government aren’t on what I’d call the friendliest terms.

verdadeiro ‘*apartheid* racial’ nas metrópoles americanas a partir dos anos 1970, com, de um lado, subúrbios brancos mais prósperos, cujos residentes se preocupavam em diminuir os impostos e valorizar seus imóveis, e, de outro, pobres bairros negros e latino-americanos no centro da cidade, cujos residentes se tornavam cada vez mais dependentes da ajuda estatal (PURDY, 2007, p. 237-238, grifos do autor).

Durante a conversa, explosões são ouvidas. A cidade é tomada pelo governo ditatorial e violento, esmagando a vida privada. “Sr. L.: [...] [*Som de detonação de uma bomba.*]⁸ Isso não parece tão mais longe do que dez ou doze quarteirões de distância.” (WILLIAMS, 2016, p. 132, tradução nossa).⁹ Neste primeiro momento, o casal fica relativamente atordoado, mas a mulher diz que isso ainda não a afetou, porque não acredita que o novo governo irá interferir na sociedade em que vive. Assim, ela decide rastelar folhas secas no jardim. O homem, com mais receio, defende que a casa precisa dar a impressão de que não é ocupada, de modo a evitar uma possível invasão.

É, portanto, notória uma crescente preocupação da elite com o novo governo, dada a percepção de que ele pode apossar-se das ruas, da propriedade, de todo o centro da cidade com atividades truculentas, afinal, o que se ouve são explosões e a completa destruição de edifícios e espaços públicos.

Com a chegada do casal Kane, os homens se reúnem para conversar em particular; as mulheres se separam. Os diálogos femininos giram em torno da preocupação com a fuga dos dois casais para a montanha, local onde estariam supostamente mais seguros da invasão militar do novo governo. Ao se prepararem para levar mantimentos, a questão de classe fica evidente. Mais uma vez, Williams deixa clara a paródia desta elite: “Sra. L.: Salmão, atum e patê

⁸ Embora o uso do itálico se restrinja a títulos de livros, filmes, espetáculos e palavras estrangeiras, no caso do texto teatral as rubricas também são destacadas em itálico, o que será mantido nesse artigo.

⁹ Sr. L.: [...] [*Sound of blasting.*] That didn’t sound much further than ten or twelve blocks away.

e.” (WILLIAMS, 2016, p. 139, tradução nossa).¹⁰ A cidade está sendo destruída por forças obscurantistas e elas estão apenas preocupadas com o lanche que farão durante a fuga, que deve manter o *status* que possuem. O dramaturgo parece deixar clara uma denúncia sobre essa classe que não está preparada para as consequências sociais e humanas de suas próprias convicções ideológicas.

Há uma discussão entre os homens e as mulheres sobre suas responsabilidades sociais, seu posicionamento na sociedade, seu papel tradicional de gênero na família, mesmo esfacelada pelo novo governo. “Sr. Kane: Vocês, garotas, estão muito nervosas./Sra. Kane: Você, rapazes, estão nervosos também./Sr. Kane: Nós temos a responsabilidade sobre as decisões./Sra. Kane: As suas esposas não tem participação nesta responsabilidade, também?” (WILLIAMS, 2016, p. 141, tradução nossa).¹¹

Em face desta discussão, que revela o posicionamento tradicional dos homens e a vontade das mulheres de participar nas decisões familiares, Williams revela um paralelismo com a segunda onda do feminismo. Tendo começado na década de 1960, estendeu-se até meados da década de 1980. Esta segunda onda ampliou os debates sobre uma ampla gama de questões que pleiteavam direitos iguais em relação à sexualidade, família, mercado de trabalho, direito reprodutivo e toda a gama de desigualdades sociais, políticas e civis. Williams está transparecendo o momento social e as reivindicações femininas daquele período, que ainda se fazem presentes nos dias atuais.

Uma das manifestações femininas mais famosas desta época é aquela que ficou conhecida como a *queima dos sutiãs*. Foi um protesto público com cerca de 500 ativistas, em 1968, no auge da segunda onda, quando da realização

¹⁰ Sra. L.: Salmon and tuna fish and pate and.

¹¹ Mr. Kane: You girls are too nervous.

Mrs. Kane: You boys are nervous, too.

Mr. Kane: We’ve got the responsibility of decisions.

Mrs. Kane: Your wives don’t have that responsibility, too?

do concurso de Miss Estados Unidos. O grupo queimou seus sutiãs junto com os manifestantes contra a Guerra do Vietnã, dado o desejo desses últimos se verem livres de seus documentos de identidade e de recrutamento, para que não fossem lutar no confronto. A queima dos sutiãs ficou conhecida historicamente como um movimento de libertação das mulheres do domínio patriarcal, portanto, das tradições sociais. Tornou-se, assim, um *slogan* da era feminista.

Os dois casais descobriram que, no carro, só havia um litro de gasolina, o que impossibilitava a fuga para as montanhas, como planejado. Como consequência, Sras. L. e K. decidem sair de casa sem blusa e sem sutiã, rumo ao encontro com os soldados do novo governo, acreditando que encontrariam neles grande potencial de sexo livre. Elas os imaginam belos e musculosos. É a manifestação de empoderamento e busca da liberdade das mulheres, talvez uma das raras, senão a única, em que essa questão se mostra tão clara.

Os homens, por sua vez, permanecem juntos, sem saber o que fazer. Olham-se um para o outro, sabendo que teriam os afazeres domésticos para cuidar, desde que não poderiam sair nas ruas, e lembrando das duas filhas do casal Lane, que teriam como responsabilidade.

Ao final da peça, Williams deixa uma rubrica instigante, terminada com um travessão: “Reconhecendo as vozes de suas esposas, o Sr. L. e o Sr. Kane se voltam um para o outro com uma terrível suposição: enquanto as vozes desaparecem à distância, o Sr. L. tira um pouco de pó da jaqueta do Sr. Kane: uma cortesia que o Sr. Kane retribui com um –” (WILLIAMS, 2016, p. 146, tradução nossa).¹² O beijo gay entre os dois maridos suprimido no texto de Williams é certamente uma sátira da família tradicional, de classe e suas tradições, mostrando um mordente de ironia somente sustentada por ações que

¹² Recognizing the voices of their wives, Mr. L. and Mr. Kane turn to face each other with terrible surmise: as the voices fade in distance, Mr. L. brushes some plaster dust off Mr. Kane’s jacket: a courtesy which Mr. Kane returns as –

parecem inverossímeis. A conexão com o chamado teatro do absurdo impressiona, mostrando uma desconstrução das ações dramáticas no âmbito das relações sociais e da sustentação da instituição familiar no eixo das tradições.

A tragédia da peça está centrada, portanto, na tomada da cidade pela extrema-direita e sua ação violenta de destruição da sociedade. Reconhecidamente, suas origens estão no seio da classe média alta que apoia as tradições para manter propriedades, bens e privilégios. Williams deixa clara a participação da instituição religiosa neste invento, com uma força que assegura o conservadorismo e a família branca, cristã e heterossexual. As consequências trágicas estão, principalmente, identificadas na nova organização humana, no esfacelamento das relações, no rompimento com as tradições institucionais de família e de gênero, nas subjetividades desamparadas pela própria ideologia que sustenta a tragédia, o capitalismo e o imperialismo. As famílias tradicionais são destruídas, os papéis habituais de gêneros são deturpados e a vida privada é retirada de sua zona de conforto, causando uma revolução de costumes e modos de vida. A liberdade, mesmo que por pouco tempo, pode ser exercida, enfiam, antes da tomada definitiva de suas vidas privadas. Os homens podem se relacionar entre si, as mulheres são livres para a sexualidade, a família não se constitui apenas do casal tradicional.

Contudo, nesta nova organização, uma liberação comportamental que tangencia modos de vida contraculturais, que causa uma nova perspectiva para as subjetividades, não possui um futuro garantido, não há garantia de estabilidades social e política, mas um futuro já destruído e massacrado. Se o novo governo já está tomando conta da cidade com bombas, destruição e violência, não haverá respeito para as subjetividades. Portanto, a mudança é apenas um desfrute temporário, cabendo aí a sátira e a ironia.

Williams termina sua peça antes da chegada das bombas na região em que os personagens estão, o que demonstra a capacidade de concisão da peça em um ato e o lirismo do autor em verificar que a principal consequência da tragédia nem era preciso figurar na dramaturgia, pois estava implícita nas ações e nas formas de linguagem, a sátira e a ironia. A morte e o aniquilamento, independente dos modos de vida, conservador ou contracultural, terão um único futuro com consequência inexorável para os personagens.

A tragédia não está estabelecida apenas para as individualidades, mas para o país como um todo, para o sistema, para o capitalismo, para a sociedade tradicional. Há, assim, uma expansão do retrato da vida privada para a vida pública. Esses personagens na peça, simbolizados nas famílias, tal como um recurso expressionista que desloca os personagens humanos para a representação de entidades e instituições, são, então, a própria sociedade. A mudança, ao final, é uma espécie de figuração antirrealista do trágico. Como se Williams afirmasse que a própria contracultura é uma reação ao conservadorismo. Não há heróis, a tragédia não pode ser evitada, visto que todos os personagens estão presos na mesma cadeia que não os permite reestruturar a sociedade, é inevitável a tomada da cidade pelas forças da extrema-direita, assim como é inevitável os novos modos de vida que superam os tradicionais vitorianos. É inevitável a tragédia anunciada. Uma assustadora realidade que reflete a contemporaneidade da obra de Williams ao se considerar, sobretudo, as tragédias atuais da sociedade brasileira.

5. SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE

A versão em um ato da peça longa *A House Not Meant to Stand* [Uma casa que não se sustenta, 1982] (WILLIAMS, 2008a), considerada uma das obras-

primas¹³ da fase final da carreira de Tennessee Williams, foi intitulada *Some Problems for the Moose Lodge*. Teve sua estreia em novembro de 1980, com o espetáculo *Tennessee Laughs* [Tennessee ri ou Risadas de Tennessee, ambas são traduções literais] e continha mais duas peças em um ato, consideradas, também, comédias: *The Frosted Glass Coffin* [O vidro fosco do caixão, escrita na década de 1960] e *A Perfect Analysis Given by a Parrot* [Uma análise perfeita dada por um papagaio, 1948].

Some... tem os mesmos personagens da sua versão longa, exceto o fantasma de Chips, o mesmo enredo, inclusive parte de diálogos. É levada para a sátira de uma família típica estadunidense, como a versão longa, expandindo para uma crítica à burguesia americana.

Cornelius e Bella McCorkle formam um casal de idosos de classe média que retorna do enterro de seu segundo filho, Chips. Por isso, ele é ausente das cenas, o público o conhece apenas pela descrição apresentada pelos outros personagens. Ao chegarem, descobrem que o mais novo, Charlie, voltou para casa com Stacey, sua nova noiva, grávida e adepta de uma religião pentecostal. Bella, uma mulher obesa, há muito tempo, tenta compensar suas tristezas e frustrações em uma dieta alimentar extremamente prejudicial, sendo assim, definha, com uma saúde comprometida. Cornelius, por sua vez, culpa a família da esposa por terem influenciado seus três filhos, sobretudo Chips e Joanie, que ele considera uma prostituta usuária de drogas, agora internada em um sanatório. Ele encara a homossexualidade do filho como um *defeito* genético.

¹³ Apenas no contexto estadunidense. No Brasil, a grande maioria das obras de Williams, um número que passa das 100 obras publicadas nos Estados Unidos, ainda não foram traduzidas para o português. Os brasileiros conhecem apenas um número reduzido de suas obras, em torno de 40 peças publicadas e, entre essas, apenas 15 peças que tiveram encenação comercial no Brasil. As obras primas, para os brasileiros, são ainda suas primeiras peças produzidas na Broadway entre os anos 1940 e 1950, conceito associado apenas ao sucesso comercial na indústria teatral estadunidense: *The Glass Menagerie* [O zoológico de vidro, 1945], *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1947] e *Cat in a Hot Tin Roof* [Gata em telhado de zinco quente, 1955]. Todas elas lhe valeram prêmios importantes em seu país e foram, também, adaptadas por Hollywood, quando se tornaram mais populares em todo o planeta.

Charlie briga com Cornelius quando ele se indispõe com a alteração do estado mental de Stacey ao fazer suas orações, expondo uma dissociação entre a realidade e sua percepção, alternando com alucinações e ansiedade, por meio de expressões de religiosidade. Charlie dá um soco no pai e Stacey fica sem sentidos, retornando aos gritos, clamando por Jesus. A polícia é acionada, mas o amigo Emerson Skyes prefere levar todos para a sede da Fraternidade Toca dos Alces, onde espera que uma mediação controlada e mais sábia possa resolver o caso. Bella permanece em casa com Jessie, esposa de Emerson, com a mente corrompida por alucinações, reflexos da memória e tristeza pela perda de Chips e a internação da filha Joanie.

6. A TRAGÉDIA MODERNA EM SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE

As várias camadas da peça podem ser esmiuçadas ao se levar em consideração que Williams não tenciona mostrar a vida privada de uma família disfuncional. Os problemas que os assolam esfacelam as relações, as individualidades e a própria instituição familiar.

Williams explica a ambientação das ações nas rubricas iniciais, descrevendo o cenário como uma casa de classe média tomada por cupins, decadente, onde já viveu pelo menos duas gerações de uma família. O cachorro, que ficou preso dentro de casa durante a viagem de Bella e Cornelliuss para enterrar o filho, sujou-a com suas necessidades fisiológicas. Neste cenário, Williams já figura a sociedade em decadência do Sul dos Estados Unidos, tradicional e conservadora, porém, em estado deteriorado.

O dramaturgo reproduz o sotaque sulista na grafia das palavras, algo intraduzível para o português: “CORNELIUS: Gettin’ into her clo’se?” (WILLIAMS, 2012, p. 243). Uma tradução arriscadíssima, com uma aproximação muito tosca e que não reproduz o contexto do sotaque sulista estadunidense, mas que remeteria a um palavreado mais coloquial, seria algo como: “Cornelius:

Ela tá se trocano?” ou, em uma tradução literal, “Cornelius: Entrando no *closet* dela?”. Essa prosódia é reproduzida na fala de todos os personagens. Fica claro, assim, a crítica do dramaturgo aos costumes desta região de seu país.

Cornelius reclama que a esposa passa o tempo comendo e substitui seus problemas pela comida. Também revela que ela sofre de asma. Tão logo expõe seu problema de saúde, artrite. O casal fala, então, da doença que assola a velhice. Jessie e Emerson Skyes, os amigos da família, também idosos, são representados doentes — Jessie descreve em detalhes a inflamação das hemorroidas e o exame que fez no proctologista. O pai de Stacey também é colocado como doente. Certamente, Williams foca na velhice com personagens importantes para a desfiguração da sociedade, da cidadania e da subjetividade. Apresenta, assim, indivíduos deslocados da sociedade capitalista, do *American Way of Life*, sobretudo do *American Dream*. Nenhum deles conseguiu chegar ao sucesso e à riqueza. Os personagens em seus ambientes familiar e social não provam as ideologias estadunidenses, colocam-na à prova. Os idosos são tidos, portanto, como indivíduos não desejados no sistema por não terem o potencial de servi-lo. Não é mão de obra produtiva.

O início dos anos 1980 foi, em particular, um momento de grandes problemas econômicos nos Estados Unidos, quando as taxas de desemprego cresceram assustadoramente e a inflação subiu a níveis alarmantes (HERMES, 2022). Charlie revela-se um desempregado e Cornelius reclama diversas vezes na peça sobre a inflação: “Cornelius: Com a inflação completamente fora de controle, eu me recuso a pagar as novas taxas. As pessoas neste país precisam aprender a se recusar a pagar cada vez mais por cada mercadoria ou serviço que compram, incluindo taxas de seguro” (WILLIAMS, 2012, p. 243, tradução nossa).¹⁴ O patriarca critica, assim, o capitalismo, o momento econômico que

¹⁴ Cornelius: With inflation completely out of control, I refuse to pay the new rates. People in this country have got to learn to refuse to pay more and more for ev'ry commodity or service which they purchase, including insurance rates.

estava passando o país e as ações do então presidente Jimmy Carter para conter, ou não, a inflação e o desemprego.

Stacey, a noiva de Charlie, intitula-se “cristã renovada” (WILLIAMS, 2012, p. 257, tradução nossa)¹⁵, uma menção ao pentecostalismo. Este movimento evangélico e protestante tem sua origem semântica no Pentecostes bíblico. É definido essencialmente como a manifestação de dons do Espírito Santo no crente, o que tangenciaria as adorações da igreja primitiva. É um termo amplo, que abrange uma vasta gama de organizações e instituições religiosas, com diversas perspectivas teológicas (CARVALHO, 2019).

Um ritual especialmente apreciado pelos adeptos é o batismo, momento em que recebem os dons espirituais, tais como orar em línguas estranhas, realizar curas e profecias, entre outros. Originou uma vasta gama de templos e de cultos religiosos que proclamam esses ritos como forma estrutural de modos de vida (CARVALHO, 2019).

Na década de 1980, o pentecostalismo estava em franca ascensão em todo o continente americano. Sua expansão deu novos formatos à expressão religiosa, com transes, momentos de euforia e clímax, reverberando uma experiência mística. Grupos pentecostais têm sua base teológica na interpretação literal da Bíblia, desconsiderando fatos históricos e arqueológicos, afastando-se do conhecimento acadêmico e científico, negando ideias contrárias àquelas que dizem respeito à sua teologia. O conservadorismo é tido como uma base para os modos de vida destes cristãos, que procuram seus pares na representação política, na educação e na sociedade como um todo (GALINDO, 1995).

Stacey é figurada nesse contexto. Porém, o dramaturgo vê na expressão ritualística da oração, inclusive do que se denomina dom de línguas, uma forma de figurar o retrato de uma sociedade tomada pela falta de racionalidade, pelo

¹⁵ Born-again Christian.

predomínio das emoções, pela exploração da fé, pelo conservadorismo, misticismo e pela subjetividade alterada, com comportamentos deslocados da lucidez.

O momento em que Stacey entra em êxtase místico, Williams utiliza de laconicidade para revelar uma sociedade anacrônica e que não sustenta suas próprias crenças, permitindo que sua prática derrube estruturas de relacionamentos sociais consolidados, no caso, criando um despreço entre Charlie e seu pai. O transe, ao invés de trazer as bênçãos requeridas, causa briga, violência e dissensão familiar.

O monólogo satírico com a prece de Stacey é grafado pelo dramaturgo em letras maiúsculas, com uma tenacidade tão lacônica que a peça é elevada a um momento cômico singular. Por ser o riso um elemento de reflexão no teatro, visto que se destina à inteligência pura (BERGSON, 2004, p. 7), a peça revela-se um trabalho ímpar na carreira de Williams, uma crítica social categórica.

Stacey: SOMOS OVELHAS PERDIDAS, ERRANTES E ELIMINADAS DOS TEUS CAMINHOS, QUEBRADANDO OS SEUS SANTOS MANDAMENTOS, ENGAJADAS NA FORNICAÇÃO. TEM MISERICÓRDIA DE NÓS QUE NOS SUBMETEMOS ÀS TENTAÇÕES DA CARNE, SIM, JESUS, IMPLORAMOS O TEU PERDÃO! TUA MISERICÓRDIA DIVINA, CRISTO! FAÇA-NOS APTOS PARA A SALVAÇÃO! MERECE A VIDA ETERNA, SENHOR, SENHOR, MOSTRE-NOS O CAMINHOOOOOOO![...]OH, ESTÁ VINDO SOBRE MIM! ESPERA, ESTÁ VINDO, EU SINTO, O DOM DE LÍNGUAS! WHAHOOOOOOO! ACRE-ACRE, SIM, BAH! OH, ABENÇOADO! ACRE, ACRE, ACRE, DITE! TODOS, TODOS, TODOS SIGAM ADIANTE! BAH! BOW! WALLAH, SIM WALLAH! A SALVAÇÃO E A REDENÇÃO EM MIM, PROFUNDA, PROFUNDA SALVAREDENÇÃO, GLÓRIA EM MIM, AH, GLÓRIA, PROFUNDA EM MIM NA GLÓRIA, AH, AH, GAH, WALLAH, VENTRE! ÚTERO!

(WILLIAMS, 2012, p. 257-258, grifos do autor, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ Stacey: WE ARE LOST SHEEP, ERRED AND STRAYED FROM THY WAYS, BROKEN YOUR HOLY COMMANDMENTS, ENGAGED IN FORNICATION, HAVE MERCY UPON US, FORGIVE US OUR CARNAL DESIRES AND LEAD US BACK TO THE FOLD. MERCY, HAVE MERCY UPON US THAT YIELDED TO THE TEMPTATIONS OF THE FLESH, YES, JESUS, WE IMPLORE THY FORGIVENESS! THY DIVINE MERCY, CHRIST! MAKE US FIT FOR SALVATION! DESERVING OF LIFE ETERNAL, LAWD, LAWD, SHOW US THE WAYYYYYYYYYYYY! [...] OH, IT IS COMIN' ON ME! WAIT, IT'S COMING, I FEEL IT, THE GIFT OF TONGUES! WHAHOOOOOOOOOOO! BE-BE, YAIS, BAH! OH,

Chips é o filho homossexual, estilista talentoso, que teve que se mudar para Memphis, por não conseguir conviver com os pais em Passagoula, em especial, o pai homofóbico. “Bella: Chips desenhava vestidos femininos tão bonitos com giz de cera colorido./Jessie: Sim, eu me lembro, Bella. Ouvimos dizer que ele costumava modelá-los em si mesmo com uma peruca e foi mal interpretado por isso?” (WILLIAMS, 2012, p. 267, tradução nossa).¹⁷

Williams figura em *Cornelius* a sociedade que é contra a liberdade de expressão de gênero, o tradicionalismo e a censura à homossexualidade. Ele responsabiliza a família de Bella de Nova Orleans, os Dancies, como influenciadora para o filho, tanto com seus comportamentos e modos de viver, como também no caso genético.

Cornelius: [...] Quer dizer, você conhece os Dancies. Todo mundo na Costa do Golfo sabe sobre os Dancies. A loucura corre solta entre eles, filho. Você tem idade suficiente para se lembrar daquela vez em que a irmã de sua mãe saiu nua de casa ao meio-dia com apenas um chapéu e o chapéu era de um homem? A confusão sexual existia entre eles, Charlie, nunca entre os McCorkle. Seu irmão recém-enterrado não puxou a mim, criatura patética, típica dos Dancies (WILLIAMS, 2012, tradução nossa).¹⁸

Cornelius vê a decadência moral em Nova Orleans, uma cidade cosmopolita, repleta de imigrantes de diversas gerações, afrodescendentes,

BLESSED! BE, BE, BE, BE, LIEVE! ALL, ALL, ALL COME FORTH! BAH! BOW! WALLAH, YAIS, WALLAH! SALVAREDEMPTION IN ME, DEEP, DEEP SALVAREDEPMTPION, GLORY IN ME, AH, GLORY, GO DEEP IN ME IN GLORY, AH, AH, GAH, WALLAH, WOMB! WOMB I WOMB. . . .

¹⁷ Bella: Chips designed such pretty girls’ dresses with colored crayons.

Jessie: Yes, I remember, Bella. We heard that he used to model them himself with a wig on and it was misunderstood?

¹⁸ Cornelius: [...] Ev’ryone on the Gulf Coast knows about the Dancies. Lunacy runs rampant among them, son. Was you old enough to remember that time your mother’s sister walked naked out of the house at high noon with just a hat on and the hat was a man’s? Sex confusion existed among them, Charlie, never among the McCorkles. Your just buried brother did not take after me, pathetic creature, typical of the Dancies.

tradições das festas do *Mardi Grass*, turistas e a diversidade de comportamentos, um incentivo premente à homoafetividade.

Cornelius: Em Sykes sabe tudo sobre isso. Nós discutimos a conduta do seu irmão quando eu estava no limite de como lidar com isso e foi Em quem disse, coloque ele em algum lugar fora da influência de Nova Orleans. No entanto, foi um bom conselho desperdiçado. Aparentemente, essa influência se estende rio acima, pelo menos até Memphis, se não... (WILLIAMS, 2012, tradução nossa).¹⁹

A homossexualidade não é aceita pelo pai e, estranhamente, é pela pentecostal Stacey. Ambos representam, por princípio ideológico, uma parte da sociedade que não permite a vivência plena das subjetividades pelo fato de promover os valores dos moldes sociais estereotipados de gênero. Há, assim, uma contradição no comportamento de Stacey, porém, o pai é a voz do Sul dos Estados Unidos, região costumeiramente associada à herança do passado, conectada à influência dos huguenotes franceses que a colonizaram, o refinamento aristocrático que a remete à realeza britânica e às etiquetas da França. Com uma clara referência expressionista, Cornelius é uma figuração simbólica que permite Williams traçar um perfil contraditório dessa família que quer se enquadrar no sonho americano, no entanto, não consegue.

Bella: — Chips. — Chipton. — Chipton McCorkle, o segundo filho, nome em homenagem a seu avô. — Cornelius simplesmente não —

Cornelius: Não o quê?

Bella: Entendeu.

Cornelius: Entendi até demais!

Stacey [*pegando a fotografia*]: Um jovem muito bonito.

Cornelius: Não é bonito como um homem, mas bonitinho como uma garota!

Bella: Não.

Charlie: Não, não pai!

¹⁹ Cornelius: Em Sykes knows all about it. We've discussed your brother's conduct when I was at my wit's end how to deal with it and it was Em that said, Git him somewhere outa the New Awleuns influence. However it was good advice wasted. Apparently that influence is extended up the river, least as far as Memphis if not—

Stacey: Não. Conheço rapazes assim.

Cornelius: Ainda parecia bonitinho como uma garota deitada em seu caixão. Então você conhece o tipo dele né?

Stacey: Sim, eu conheço rapazes assim. Eles costumavam se reunir no restaurante *Goose and Gander*, um lugar para ir depois do expediente onde eu trabalhava como garçom antes do meu noivado com Charlie. Sim, rapazes assim iam lá quando os bares fechavam para tomar nosso café da manhã de cinquenta e nove centavos, com ovos, salsichas, mingaus, biscoitos, biscoitos em formato de cavalo com molho e café de chicória.

Bella: Bem, agora. Ela cozinha.

Stacey: Eu conheci eles, me simpatizei com os seus problemas e dei conselhos.

Cornelius: Que conselho?

Stacey: Eu sempre aconselhei os casais a ficarem juntos, e não...

Cornelius: Ficar rebolando por aí? (WILLIAMS, 2012, p. 256-257, tradução nossa).²⁰

Ao final, Charlie discute com o pai. O patriarca fica nervoso com a manifestação mística de Stacey. O rapaz dá um soco e quebra os dentes de Cornelius, a polícia é chamada. O amigo Emerson Skyes prefere que toda a

²⁰ Bella: —Chips. —Chipton. —Chipton McCorkle, the second, named after his granddaddy. — Cornelius just didn't—
Cornelius: Didn't what?
Bella: Understand.
Cornelius: Understood too much!
Stacey [taking photograph]: Very good-lookin' young man.
Cornelius: Not good-lookin' but pretty like a girl!
Bella: Don't.
Charlie: No, don't Pop!
Stacey: Don't. I know boys like this.
Cornelius: Still looked pretty as a girl laid out in his casket. So you know his kind huh?
Stacey: Yes, I know boys like this. They used to flock to the Goose and Gander, an after-hour place where I was employed as waitress befo' my engagement to Charlie. Yais, boys like this come there when the bars closed for our fifty-nine cent breakfast of aigs, sausage, and grits, and biscuits, horse biscuits with sawmill gravy and with chicory coffee.
Bella: Well, now. She cooks.
Stacey: I made acquaintances with them, sympathized with their problems, and gave them advice.
Cornelius: What advice?
Stacey: I always advised the couples to stick together, not—
Cornelius: Sashay around?

situação seja resolvida com a mediação da Fraternidade Toca do Alce e dispensa o policial.

Nos Estados Unidos há organizações de cidadãos que se reúnem para trabalhos voluntários, ajuda mútua e entretenimentos gerais. São associações que permitem, em sua maioria, somente homens. A *Loyal Lord of Moose* [Ordem real do alce] é uma delas, fundada em 1888, com sede na cidade de Mooseheart, no Estado de Illinois. Seu trabalho caritativo é bastante conhecido no país. Só aceitava homens brancos, caucasianos, e os membros novos acima de 21 anos. A partir de 1966, as mulheres começaram a ser admitidas. Suas unidades separadas, em cidades de diversos estados, são chamadas de *logde* [toca, em tradução literal], onde se reúnem para conversas, discussões de temas importantes da comunidade, resolverem problemas dos integrantes, também para jogos, bebidas e diversão. É um grupo importante de manifestação social e filantrópica típico dos costumes da sociedade dos Estados Unidos (MOOSE, 2022).

Williams parece estar se referindo a esta Ordem nesta peça, portanto, fazendo uma referência essencialmente estadunidense, de seus costumes e tradições, quando leva o conflito final da peça a ser solucionado na instituição. A crença nesta comunidade, seus costumes e tradições, é maior do que na polícia e no Estado.

A fidelidade dos integrantes da Ordem é, assim, uma força patriarcal e, ao mesmo tempo, revela traços ideológicos que estrutura a sociedade capitalista do país: o *American Way of Life* e o *American Dream*. “Jessie: Ah, sim, tenho certeza de que a Toca do Alce resolverá as coisas muito melhor do que na delegacia: que poderia resultar em uma publicidade aos avessos” (WILLIAMS, 2012, p. 265, tradução nossa).²¹

²¹ Jessie: Oh, yes, I’m sure the Moose Lodge will straighten things out so much better than at the police station: could result in publicity of the wrong kind.

As consequências da tragédia moderna em *Some Problems for the Moose Lodge* são observadas na família disfuncional, nas suas crenças conservadoras e tradicionais que geram problemas de relacionamento entre os entes: homofobia, intolerância religiosa, preocupação capitalista em detrimento dos valores humanos, o patriarcalismo, as doenças modernas [artrite, ansiedade, depressão, hemorroidas, alcoolismo, asma].

Williams retrata, assim, as idiosincrasias causadas pelo sistema, o que permite o sofrimento dos personagens, o estrangulamento das subjetividades e, inclusive, a perda da capacidade de vislumbrar, aceitar e entender a realidade. Bella, ao final, transita entre os planos da memória, da imaginação e da alucinação, revelando-se uma mulher esfacelada pelos fatos trágicos de sua vida.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visão de Tennessee Williams sobre a sociedade estadunidense é satírica e ele usa expedientes paródicos que desconstroem os estereótipos que a estrutura, sobretudo questões estratificadas de suas ideologias: o *American Way of Life* e o *American Dream*.

O dramaturgo soma à paródia elementos da tragédia moderna, identificando nesta própria sociedade e no capitalismo que a arquiteta, elementos que delimitam a individualidade: a inflação, o desemprego, a heteronormatividade, a necessidade de exibir um corpo feminino definido pelo padrão social, a religião. Desta forma, os personagens de *Some Problems for the Moose Lodge* e de *Demolition Downtown* são figurados esfacelados em uma sociedade perversa, errada, que implica em culpa e ilusão — isso causa eventos trágicos que os personagens se sentam *insiders* na sociedade em que habitam.

A vida privada das famílias McCorkle, Kane e Lane é, na verdade, uma consequência da vida pública, do sistema, das prerrogativas antiéticas da sociedade moderna, do mar capitalista e desumanizado que invade a vida privada e a inunda. As ideologias não sustentam o individualismo, assim, não dão conta de realizar sonhos e as expectativas de seus integrantes: o *American Way of Life* e o *American Dream* são eles mesmos os elementos trágicos.

A morte de Chips, o esfacelamento da sanidade de Bella, as doenças, o transe pentecostal, o soco do filho no pai, a insistência da elite se manter em sua posição social e a demolição da cidade tomada por forças de extrema-direita são apenas a consequência da tragédia.

As figuras irônicas, paródicas e satíricas intensificam a tragédia, por sua vez, permitem que pelo riso surja a reflexão, com isso, os textos de Williams tomam uma dimensão épica sem precedentes. Como uma denúncia social, Williams não faz apenas um traçado realista de personagens e sua psicologia. Aponta congeneridades, contradições e indica os pontos nevrálgicos da sociedade como um todo, mergulhada num sistema limitante, frustrante e que não permite que o raciocínio flua.

Esta análise revela, desse modo, novos caminhos para a interpretação da obra de Williams no Brasil, visto que permite ir além da leitura hegemônica de realismo psicológico e biografismo com as quais sua obra é tradicionalmente associada. Descongela sua dramaturgia das décadas de 1940 e 1950, período em que foi sucesso comercial e celebridade no *mainstream*, para lançar luz a obras negligenciadas das décadas de 1970 e 1980.

Desta forma, evidencia-se o potencial artístico, acadêmico e dramático da obra tennesiana, trazendo à tona uma avalanche de reflexões sociais, políticas e históricas importantes, sobretudo, para pensar a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Ivone C. Benedetti (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004. 168 p.
- CARVALHO, César Moisés. *Pentecostalismo e pós-modernidade*. São Paulo: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2019. 432 p.
- DORFF, Linda. *Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997. 401 p.
- GALINDO, Florencio. *O fenômeno das seitas fundamentalistas*. Petrópolis: Vozes, 1995. 536 p.
- HERMES, Felipe. O que a economia dos anos 1980 pode ensinar sobre hoje. *InfoMoney*, 14 jan. 2022. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/colunistas/felippe-hermes/o-que-a-economia-dos-anos-1/980-pode-ensinar-sobre-hoje/>. Acesso: 30 ago. 2022.
- MOOSE – THE FAMILY FRATERNITY. “Loyal Order of Moose” History. Disponível em: <http://muskegomoose.com/muskego-lodge-history-2/>. Acesso: 31 ago. 2022.
- PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p.173-276.
- SADDIK, Annette J. *The Politics of Reputation – The Critical Reception of Tennessee Williams’ Later Plays*. Cranbury: Associated University Presses, 1999. 173 p.
- WILLIAMS, Tennessee. *A House Not Meant to Stand*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2008a. 85 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Dragon Country*. New York: New Directions, 1970. 278 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise and Other One-Act Plays*. Nicholas Moschovakis; David Ressel (Ed.). New York: New Directions, 2005. 245 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-Act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016. 200 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams – One-Act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: Methuen Drama, 2012. 286 p.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams – Volume VI*. New York: New Directions, 1990. 358 p.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. Betina Bischof (Trad.). São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 268 p.

Recebido em 26/09/2022.

Aceito em 20/11/2022.

SOY FEMINISTA ANTES QUE PROFESORA DE FILOSOFÍA (CRONOLÓGICAMENTE)

Entrevista a Ana de Miguel¹, por Lola Aybar²

29 de junio de 2022

En esta entrevista, dos españolas que viven en los dos extremos del océano Atlántico dialogan sobre feminismo, sobre feminismos, estrechando lazos entre dos orillas, tan próximas y tan distantes.

¹ Ana de Miguel posee un extenso currículum que parte de su formación en Filosofía en la Universidad de Salamanca. Ya en su tesina sobre *Marxismo y feminismo en Alexandra Kollontai*, de 1984, pasando por su doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid, que se titula *Elites y participación política en la obra de John Stuart Mill*, demuestra su preocupación con las bases teóricas y filosóficas del feminismo, una preocupación que ya dura casi cuarenta años y que produjo una extensa bibliografía. Actualmente es profesora titular de “Filosofía Moral y Política” en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, así como dirige el curso “Historia de las Teorías Feministas” en el Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus numerosas publicaciones, destacamos los tres volúmenes editados junto a Celia Amorós en 2005, titulados *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*; su libro de 2015, *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección* o su más reciente publicación, de 2021, *Ética para Celia*. Ana de Miguel es una de las voces más reconocidas del panorama español, hecho que se consolida por los numerosos premios recibidos o por el éxito editorial de su último libro. E-mail: ana.demiguel@urjc.es.

² Lola Aybar (María Dolores Aybar Ramírez) realizó sus Estudios de Filología Francesa en la Universidad Complutense de Madrid; su tesina, en la Sorbonne Nouvelle, de París, y su doctorado, en la UNESP de Araraquara, local en el que trabaja desde 2004 hasta el momento presente. También forma parte del cuadro docente del Programa de Posgrado de Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana de la USP, donde desarrolla sus investigaciones y direcciones sobre “Mujer y Literatura española”. Docente, investigadora, escritora, fotógrafa y artista plástica, Lola es una transeúnte del mundo y vive en Brasil, su cuarto país y cultura, desde 1992. E-mail: lolaybar@uol.com.br.

Ana de Miguel, una de las más reconocidas voces del feminismo español, se presenta, en reciente entrevista a Ricardo Moya, de modo sencillo, como “una profesora de Filosofía”, pero añade sin pestañear “Soy feminista antes que profesora de Filosofía, porque hacia los 8 años o así, ya me hice feminista [...] creo que fue el feminismo lo que me llevó a la Filosofía”. Ana se da cuenta, ya por entonces, de la contradicción existente en dos discursos familiares: entre el “Tú eres igual que tus hermanos” [dos de ellos, varones] y el “Ana, pon la mesa”, es decir, entre la teoría – igualitaria – y la práctica de la desigualdad. El feminismo nace en ella, consecuentemente, antes o durante sus primeras indagaciones filosóficas, puesto que como ella misma indica, “la Filosofía es darse cuenta de algo” y el feminismo, también.

De todas estas cuestiones charlábamos entre Araraquara, São Paulo y Paraty, en 2016, cuando Ana de Miguel visitó Brasil para realizar una conferencia en la UNESP de Araraquara y otra en la USP de São Paulo. Mientras tarareábamos músicas y vislumbrábamos la *Mata Atlántica* en movimiento, sentí una identificación inmediata con su pensamiento filosófico y político. En estos momentos, la convido de nuevo a que venga a Brasil, a tararear nuevas canciones con sus nuevos lectores.

*Vamos a empezar por el principio... Ana, primeramente, y para ubicar a nuestras lectoras o lectores en tu trayectoria intelectual, que es también una trayectoria docente y militante, yo observo una notable permanencia en el análisis de los orígenes históricos, políticos y filosóficos del feminismo desde tu primer libro, de 1993, *Marxismo y feminismo en Alejandra Kollontai*, pasando por los tres volúmenes de *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización* que, junto a Celia Amorós, publicaste en 2005 por mencionar algunas de tus principales obras. Ya en 2015, y a partir de *Neoliberalismo sexual*, tu mirada parece dirigirse desde*

el pasado hacia el presente. ¿Podrías describirnos cómo nace y cómo va desarrollándose ese feminismo a lo largo de esas tres décadas?

Si me puedo remontar un poco más atrás me gustaría decir que el feminismo ha sido la filosofía, la visión de la realidad, de quien soy y por qué nos pasa lo que nos pasa por el sólo hecho de ser mujeres, que me ha permitido hacer inteligible la realidad, también la mía y poder transformarla. A los 8 años me di cuenta de que no me trataban igual que a mis 2 hermanos varones, que en la educación oficial sí, pero en el resto no. Y al tener una mente lógica y racional no podía comprenderlo. ¡Ana, pon la mesa! ¡Ana vete a por el pan y la leche! ¿por qué yo sí y ellos no? ¿Esta es una pregunta filosófica o es una memez de pregunta, para charlar con una caña delante?

Desde pequeña la filosofía y el feminismo, que es lo mismo, una actitud reflexiva sobre la realidad, me ayudaron a comprender lo que me rodeaba. Y a no aceptarlo sin más. A los 20 años entré a militar en la Asamblea de Mujeres de Salamanca y en un partido de lo que se llamaba la extrema izquierda, la Liga Comunista Revolucionaria. Luego a los 24, al terminar la carrera, quise comprender mejor la relación entre el marxismo y el feminismo, y gracias a ese trabajo, conocí a la filósofa Celia Amorós. A partir de ahí se abrió un camino entero de investigación, comprender de dónde venimos para saber quiénes somos a partir de las obras de los grandes pensadores, creadores, sobre todo de izquierdas y descubrir que ellos se encargaron de legitimar nuestra desigualdad, salvo excepciones, ha sido un descubrimiento que aún estamos tratando de comprender y asimilar. Su significado, sus consecuencias. Por decirlo brevemente: si sólo el pensamiento tradicional y conservador se hubiera opuesto a la igualdad ontológica, ética y política entre mujeres y hombres, hace mucho que se hubiera terminado esta injusticia patriarcal. El problema es más profundo, está más arraigado, en el propio proceso civilizatorio. Un antropólogo como Levi- Strauss puede escribir que la civilización comienza con el intercambio de mujeres, que la mujer es “el regalo más valioso” y quedarse tan ancho, y nosotras, encima, sin apenas darnos cuenta.

Ana, ¿Tú te consideras una loba solitaria en esa trayectoria intelectual o piensas que integras una dada corriente de pensamiento? ¿Cuáles serían las representantes, de fuera o dentro de España, de esa corriente con la cual te identificas, especialmente en el momento presente?

No, qué va, yo formo parte de una manada de lobas comprometidas con la verdad, con mirar de frente la realidad, no somos relativistas ni nos va el pensamiento débil, que fue una de las formas de denominar el espíritu de la posmodernidad, del neoliberalismo finalmente. En España estamos todas las que nos formamos con Celia Amorós alrededor del seminario *feminismo e Ilustración*, en la Universidad Complutense de Madrid y ligado al Instituto de Investigaciones Feministas de esta Universidad (hay un libro que cuenta la trayectoria del seminario, se titula así mismo). Ente nosotras destacan filósofas como Amelia Valcárcel y Alicia H. Puleo, filósofa moral y política y ecofeminista ilustrada y radical, respectivamente. En América latina, Marcela Lagarde, Maria Luisa Femenías y jóvenes como Raquel Rosario y Laura Lecuona.

¿Existe, para ti, un feminismo o mejor, feminismos de marcado signo español? ¿Cómo dialogan – si de hecho lo hacen – las diferentes vertientes del feminismo, entre sí y con los feminismos de fuera de España?

Lo distintivo del feminismo en mi país podría resumirlo en una frase que yo he dicho a menudo y ha terminado convirtiéndose en un eslogan en las manifestaciones: *el feminismo es lo contrario... de la ignorancia*. Creo que lo distintivo es el peso enorme de la teoría, al hilo de la idea de Celia Amorós de que “conceptualizar bien es politizar bien... y conceptualizar mal es politizar mal”. Lo distintivo son las enormes ganas de leer, de estudiar, de comprender... como hizo siempre el marxismo y la clase trabajadora, siempre. Para pasar a la acción hay que conocer bien las causas sobre las que hay que luchar, la historia de alianzas ruinosas que ha tenido el feminismo con otros movimientos emancipadores, comprender que la opresión procede de estructuras materiales y de sistemas de creencias muy arraigados, el peso de la huella en nuestras mentes y corazones... al final es un feminismo que *piensa en lo que nos une*

más que en lo que nos separa a las mujeres. Tú puedes optar por pensar una cosa u otra, pero las dos al tiempo, no.

El mundo anglosajón comenzó a pensar lo que nos separa, desde las Universidades de élite de estos países es desde donde más se ha difundido el poner el acento en lo que nos separa... hay que pensar bien por qué. En España se pone en cuestión el imperialismo cultural de Estados Unidos, su poderosa industria cultural universitaria y su fábrica de sueños audiovisuales que propagan un individualismo cegador para las nuevas generaciones. Un ejemplo te quiero poner: el otro día vino Judith Butler, que viene mucho por aquí, a recoger un premio de 80.000 euros que le dieron en Cataluña. En declaraciones a la prensa cuando le preguntaron por los vientres de alquiler contestó “¿Por qué le importa tanto a la gente lo que hacen otras personas?” Nos quedamos de piedra: ¿por qué habría de importarle a la gente que otras personas tengan que prostituirse, que gestar hijos para otros, que llevar una vida de sometimiento al capital...? “Toma el dinero y corre” parece el lema de vida. Eso sí, llévate el premio por escribir de los *cuerpos que importan*. Para seguir no somos cuerpos, somos seres humanos, con autoconciencia de que somos.

A los trabajadores también les separan muchas cosas, si no ponen el acento en lo que les une... ya vemos el resultado de tanta apología de la diversidad... sólo el capitalismo neoliberal se centra en lo que les une y cohesionan y ahí está su fuerza.

A partir de tu libro Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección, de 2015, yo observo una pertinente crítica a la centralidad de la sexualidad en las investigaciones y en los departamentos de las principales universidades de Estados Unidos, que priorizan pares como género y sexualidad en detrimento del género en sus dimensiones económicas o políticas, por ejemplo. Parece que hemos pasado de “lo sexual es político” a lo sexual es lucrativo. Se mantiene el núcleo de la ecuación del feminismo radical, la sexualidad, pero se le subvierten los signos, instaurando un nuevo/antiguo sistema de dominación que se camufla bajo el mito de la libre elección. ¿Cómo se traducen tales hechos en las prácticas militantes

feministas y más concretamente, en la violencia y en la interpretación de la violencia sobre el cuerpo femenino en plena década de 20 del siglo XXI en la mayor parte del mundo?

El sexo, entendido como sexualidad, como prácticas sexuales se está convirtiendo en el nuevo concepto límite de toda crítica, ahí donde aparece el sexo tiene que parar la capacidad de pensar. Los filósofos morales, que mandan mucho, lo han dicho claramente: *no moralicéis con el sexo*, ¿perdón? En toda relación humana se pueden dar abusos, relaciones de poder y en eso que se llama *sexo* muy especialmente, los abusos sexuales, meterse en la cama de la asistenta por la noche, el padre, el hijo, el abuelo, violaciones colectivas... Ya no debemos ser sumisas ni obedecer, vamos a llevar el pensamiento crítico a las relaciones que nos de la gana. Mira estas declaraciones de Zizek: “las mujeres tienen derecho a autocosificarse” ohhh, nos ha salido un derecho nuevo a las mujeres. De la ontología del objeto, de la cosa, del juguete, de la vasija es de donde hemos luchado para salir. Para mí, el asunto reside en que Zizek sale con jóvenes a las que quintuplica la edad (metáfora) ... y tiene el morro de sostener que tienen derecho a autocosificarse, me parece un abuso de poder lo de este señor. Cuando los filósofos, que son buenos en general, piensan en “la mujer” literalmente dejan de pensar y adoptan el nivel Julio Iglesias “me gustan las mujeres, me gusta el vino”... y así estamos ... “el ser humano tiene derecho a cosificarse” ¿cómo suena? Hay aquí una doble verdad que debía avergonzar a la filosofía...

¿Consideras que existen prácticas de resistencia tangibles, dentro y fuera de las Universidades, contra la cooptación de un feminismo político por parte de un neoliberalismo androcéntrico que parece dotado de increíble capacidad de asimilar, cooptar y travestir los principales conceptos del feminismo?

Ana de Miguel

Existen y cada vez más, en España hay un clamor contra esta cooptación que hoy nos gobierna, hay un resurgir tremendo del espíritu del feminismo radical,

muchísimas jóvenes que tratan de comprender cómo es posible la violencia y el retroceso a valores rancios, al rosa y al azul, en clave moderna y transgresora.

Pero se está tratando de imponer la censura oficial, y muy, mucho, la autocensura, sobre todo en los medios de comunicación y el mundo del arte, de la creación. El mundo no está bien, sangra por muchas heridas... pero ya no hay canciones protesta, solo mirarse el propio ombligo. Hasta algo bueno como la preocupación por la salud mental se torna mirarse mil veces en el espejo ¿cómo estoy, cómo me siento?

El “espíritu del neoliberalismo” es claro: todo se puede comprar y vender si media el consentimiento, sobre todo los cuerpos, todo es legítimo si media el consentimiento... ... *rompe los límites, tú que no aceptas los límites...* pregunta: ¿son mensajes de la izquierda emancipadora o de un Banco o una multinacional de la industria del sexo y la reproducción en vientres de alquiler: de las 2.

La resistencia se organiza alrededor de la filosofía de la sospecha, que es lo que es el feminismo, sospechar de estos discursos oficiales/transgresores, en que al final todo se compra y se vende, y parece que ya no existe la sociedad... solo individuos libres que pactan transacciones ... ¿A ti te qué te parece que el orgullo gay sea el negocio en que se ha convertido? Patrocinado por empresas y una quedada turística... pero si dices algo así ... te la puedes cargar... hay que reivindicar la libertad de pensamiento y expresión... ¿no es esto un retroceso?

Lola Aybar

Como mujer y lesbiana que defiende un feminismo político antineoliberal, y si me permites una respuesta frente a esa pregunta retórica, mi respuesta es un rotundo sí, Ana. Por aquí los contingentes de mujeres lesbianas ya tuvieron que negociar la compra de un “carro alegórico” de los varones para aparecer en ese proceso de carnavalización en que se transformó el día del orgullo gay. La necesidad de imponer en el calendario “El día de la visibilidad lesbiana” demuestra que la mujer, en esa propuesta y en sus eventos más notables, es, nuevamente, una entidad invisible.

*¿Tal vez tu última obra, **Ética para Celia. Contra la doble verdad**, de 2021, pueda constituirse como un buen ejemplo de ese ejercicio de resistencia? ¿Podrías hablarnos un poquito sobre ese libro en el que dialogas con tu hija?*

Quería hablar un poco sobre el sentido de la vida a la gente joven, de por qué aún por encima de que la vida sea un poco/bastante perraca puede merecer la pena traer a seres humanos a este mundo. Escribir desde la experiencia vivida, el conocimiento... trasteé un poco buscando libros parecidos e inspiración y se me impuso una realidad: no encontré en ningún idioma una obra semejante: una sencilla filósofa, una sencilla mujer, una sencilla madre... hablando del sentido de la vida a sus descendientes... qué modestas somos las mujeres, ¿verdad? Aristóteles y sus sucesores no tuvieron remilgos... y bueno, he descubierto varias cosas: que el sentido de la vida del ser humano se ha construido sobre una doble verdad, un sentido para el ser humano (que se identifica con los varones) y otro sentido para las mujeres. Lo que es bueno y valioso para unas resulta ser una caca para ellos... la acción de dar sentido a la vida ha pasado por dar sentido de serie a la vida de las mujeres... los varones no se han puesto nunca en el lugar de las mujeres, y, lo peor de todo, la propia filosofía moral refuerza ahora que no nos pongamos en el lugar de los demás... sino en el lugar ¡de nuestro deseo! Esta banalización del deseo individual... Es el mensaje de la pornografía y la prostitución a los varones: no te pongas en el lugar de las mujeres, ponte en el lugar de tu deseo... Si los hombres se pusieran en nuestro lugar no habrían idealizado la dominación y el abuso de toda una vida llena de experiencias, (hasta la nostalgia) para Ulises y otra vida llena de nada, n-a-d-a para Penélope; este mito encarna bien la doble verdad. ¿te imaginas a Ulises tejiendo y destejiendo y sin vida sexual 20 años? Nooo, pero a una mera mujer... le va perfecto, no tener vida. Para que él tenga de todo, casa, viajes, aventuras sexuales, sirenas... para que viva la vida, ¡hombre!

Te invito ahora y para finalizar, a pensar en Celia –que aquí se escribiría Célia– como en una hija tuya, perdida por las venas abiertas de América Latina. Esa Célia es una joven brasileña que vive en un país en el que se produjo una violación a

cada 10 minutos y un feminicidio a cada 7 horas en 2021. ¿Qué libro le escribirías a esa Célia, Ana?

Ana de Miguel

Ay Lola, ese libro lo vas a escribir tú, tú que vives entre dos mundos, tú o las jóvenes que hoy se están preguntando por qué todo es tan distinto para ellas, por qué ellas no violan a nadie, ni se les pasa por la cabeza, como digo en el libro, cuando unas chicas ven a un chico tirado ni se les pasa por la cabeza abusarlo “sexualmente” ni de ninguna manera, sino decirle, ¿qué tal estás, quieres un vaso de agua, un bocata?

Todo empieza con una buena pregunta y esta pregunta que me has hecho yo ya no voy a poder contestarla, pero estoy deseando escuchar algunas respuestas...

Lola Aybar

Lo podemos intentar, Ana, pero poquísimos conceptos o realidades que expresas en tu libro les son ajenos a los jóvenes, mujeres o varones, por Brasil. El “núcleo duro”, como tú dices, del feminismo está explícito en cada línea para que nos miremos en una clase, en una mesa redonda o por las calles y no sintamos que nuestra enemiga es la mujer que está sentada o caminando a nuestro lado. A esos pensamientos, cuajados de hechos, que presentas cabría añadirle otros, más brasileños, más de aquí, pero nada de lo que expresas en ese maravilloso texto, que tiene que traducirse al portugués, se constituye como una realidad lejana, extranjera o extraña a las relaciones de género por tierras brasileñas.

Muchísimas gracias, Ana.

Love, incondicional Lola

No voy a contestarte Me too o comenzamos de nuevo la entrevista. También amo você, Ana!

Recebido em 30/06/2022.

Aceito em 25/09/2022.