

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

**REITOR**

Laercio de Carvalho

**VICE-REITOR**

Luciana Ferreira da Silva

**GERENTE DA UUCG**

Jaqueline Moreira Jurado

**EDITOR-CHEFE DA REVELL**

Andre Rezende Benatti

**COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Andre Rezende Benatti

**COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS**

Mírcia Hermenegildo Salomão Conchalo

Neurivaldo Campos Pedroso Júnior

Susylene Dias de Arujo

## 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

## EDITOR DO NÚMERO

Profa. Dra. Brígida Manuela Pastor UNED - Ministerio de Universidades - España/ Swansea University - United Kingdom

Profa. Dra. Fernanda Aparecida Ribeiro – Universidade Federal de Alfenas – Brasil

Profa. Dra. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcarí – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

## CAPA

Renan Dálago

## 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 - Genealogias, Gênero e Memória na Literatura Mundial**

Brígida Manuela Pastor	
Fernanda Aparecida Ribeiro	
Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari	
Andre Rezende Benatti.....	07

### **A Alterficção em *Negro disfarce*, de Oswaldo de Camargo**

Ricardo Silva Ramos de Souza.....	11
-----------------------------------	----

### **"A ponte nos unindo ao passado": História Pública, Memória e Literatura**

Patrícia Giselia Batista.....	38
-------------------------------	----

### ***A descoberta do frio*: testemunho e trauma coletivo do racismo na narrativa de Oswaldo de Camargo**

Carlos Ferreira.....	64
----------------------	----

### **A longa carta de Mariama Bâ e a escrita de si**

Alexandra Almeida de Oliveira	
Goiandira Ortiz de Camargo	
Philippe Humblé.....	85

### **A loucura e a fome em *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus**

Anselmo Peres Alós.....	106
-------------------------	-----

### **A polifonia literária bakhtiniana: uma leitura de *Caim*, de José Saramago**

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira.....	122
---	-----

### **Autobiografias de mulheres: *Meu estranho diário* e *Aprendendo a viver***

Leticia Pereira de Andrade Maia.....	145
--------------------------------------	-----

**Conexões entre autor e narrador-protagonista: autoficção em *Essa gente*, de Chico Buarque de Holanda**

Maria Jodailma Leite

Leila Cristina de Melo Darin.....165

**De filha a mãe, de volta a filha: *Linea Nigra*, de Jazmina Barrera**

Guilherme Belcastro de Almeida.....190

**Experiência, narrativa e testemunho: apontamentos a respeito de *Olualê Kossula*, de Zora N. Hurston, e *Perder a mãe*, de Saidiya Hartman**

Vitor Soster.....217

**Los finales del yo: la poesía de Alfonsina Storni y la educación literaria a través de las figuras del suicidio**

Elia Saneleuterio

Emilie L. Bergmann.....240

**Mini(auto)biografias: breves relatos de vidas insurgentes**

Fabrcio Brandão Amorim Oliveira.....267

**O abandono do mito da mãe-preta nas obras de Conceição Evaristo**

Michelly Cristina Lopes.....291

**O desabrochar da vida numa perspectiva literária: representações da infância e juventude de Dona Beja**

Vincius Amarante Nascimento

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida.....316

**O relato epistolar de transformação e liberdade da mulher negra em *A Cor Púrpura* de Alice Walker**

Anna Clara do Nascimento Meneses

Michelle Andressa Alvarenga de Souza.....	344
<b>Os diversos eus na escrita de si híbrida de Patrícia Galvão</b>	
Raíza Hanna Milfont.....	368
<b>Perspectivas sobre <i>Um defeito de cor</i></b>	
Ella Ferreira Bispo.....	394
<b><i>Ponciá Vicêncio</i> e <i>Perro Viejo</i>: memórias da escravização</b>	
Selma De Carvalho Leão	
Raquel da Silva Ortega.....	419
<b>Preta Ferreira: a prisão como quarto de despejo</b>	
Izandra Alves	
Aryeli de Oliveira da Costa Ortiz.....	445
<b>“Somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais”: romance de filiação e memória geracional em <i>Com armas sonolentas</i> (2018) e <i>Voyage in the dark</i> (1934)</b>	
Giovanna de Oliveira Duarte	
Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari .....	464
<b>Textos autobiográficos de Leo Hamalian: memória e identidade cultural armênia</b>	
Deize Crespim Pereira.....	485
<b>Unidade e pluralidade do personagem autoficcional nas obras do escritor belga André Baillon</b>	
Marilia Santanna Villar.....	509

# APRESENTAÇÃO - GENEALOGIAS, GÊNERO E MEMÓRIA NA LITERATURA MUNDIAL

É com grande satisfação que a REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS apresenta seu mais recente volume, o número 35 de 2023, dedicado ao tema "**Genealogias, Gênero e Memória na Literatura Mundial**". Este número já consolidado reúne uma seleção de trabalhos que exploram profundamente as intersecções entre genealogia, gênero e a construção de memórias em textos literários, destacando as vozes que se posicionam às margens das narrativas dominantes. A edição visa não apenas iluminar estas narrativas, mas também celebrar a diversidade e a complexidade das identidades que moldam as sociedades contemporâneas.

Neste volume, os leitores encontrarão artigos que abordam desde estratégias discursivas até a conformação de espaços autobiográficos em literaturas do século XX e contemporâneas. Os autores selecionados oferecem perspectivas inovadoras e críticas sobre como as obras literárias servem como arenas para a negociação de memórias pessoais e coletivas, questionando e reconfigurando as heranças culturais e identitárias. Estes estudos incorporam análises que vão desde teorias de gênero e estudos culturais até abordagens pós-coloniais, demonstrando como a literatura é um campo fértil para o questionamento e a reinvenção de conceitos estabelecidos.

Através desta publicação, a REVELL continua a afirmar seu compromisso com a promoção de um debate literário crítico e abrangente, proporcionando aos leitores acesso a uma rica troca de ideias sobre o papel da literatura no entendimento e na transformação das realidades sociais. Convidamos todos a mergulharem nas páginas deste volume para desfrutar de um diálogo literário que promete ser tanto desafiador quanto inspirador, refletindo o dinâmico campo dos estudos literários contemporâneos.

No texto de abertura, intitulado **A Alterficção em *Negro disfarce*, de Oswaldo de Camargo**, Ricardo Silva Ramos de Souza analisa os desafios de um jovem negro em *Negro Disfarce*, de Oswaldo de Camargo. Através da narrativa autoficcional, Camargo revisita e

reinventa o passado, refletindo a complexidade das experiências dos personagens. A análise destaca a liberdade literária na criação de uma alterficção negra.

Já em "**A ponte nos unindo ao passado**": **História Pública, Memória e Literatura**, Patrícia Giselia Batista examina *Maria Clara* (1978), de Nazinha Coutinho, abordando a transição dos costumes da elite rural para a industriária. A pesquisa destaca a luta pela autonomia feminina através da memória histórica e social. A autora explora a relação entre memória, história pública e escrita feminina.

Na sequência no artigo **A descoberta do frio: testemunho e trauma coletivo do racismo na narrativa de Oswald de Camargo**, Carlos Ferreira analisa *A descoberta do frio*, de Oswald de Camargo, focando na relação entre testemunho e trauma coletivo do racismo. Utilizando conceitos pós-coloniais, a pesquisa investiga a representação literária da violência colonial. A obra de Camargo desafia as verdades oficiais e destaca a importância da memória coletiva dos negros.

No artigo **A Longa Carta de Mariama Bâ e a Escrita de Si**, Alexandra Almeida, Goiandira Ortiz de Camargo e Philippe Humblé analisam "Une si longue lettre" de Mariama Bâ, destacando como a protagonista utiliza a escrita para refletir e redefinir sua vida, evidenciando o papel terapêutico e transformador da escrita introspectiva. Segue-se **A Loucura e a Fome em Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus**, em que Anselmo Peres Alós explora a visceralidade da fome e suas consequências psicológicas em "Quarto de Despejo", destacando a relação entre fome e loucura.

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira, em **A Polifonia Literária Bakhtiniana: Uma Leitura de Caim, de José Saramago**, investiga a aplicação da teoria da polifonia de Bakhtin ao *Caim* de José Saramago, argumentando que o romance se organiza de forma monológica, desafiando as definições bakhtinianas. Leticia Pereira de Andrade Maia apresenta **Autobiografias de Mulheres: Meu Estranho Diário e Aprendendo a Viver**, um estudo comparado que revela vozes femininas frequentemente silenciadas, destacando a resistência e identidade nas obras de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector.

Em **Conexões entre Autor e Narrador-Protagonista: Autoficção em Essa Gente, de Chico Buarque de Holanda**, Maria Jodailma Leite e Leila Cristina de Melo Darin exploram as interseções entre a vida do autor e a narrativa em *Essa Gente*, destacando a ironia e ambiguidade presentes na obra. **De Filha a Mãe, de Volta a Filha: Linea Nigra, de**



**Jazmina Barrera**, por Guilherme Belcastro de Almeida, analisa a intersecção entre filiação e maternidade na narrativa, explorando a complexa relação entre gerações.

**Experiência, Narrativa e Testemunho: Apontamentos a Respeito de *Olualê Kossula*, de Zora N. Hurston, e *Perder a Mãe*, de Saidiya Hartman**, de Vitor Soster, aborda a interação entre narrativa e experiência pessoal, destacando a perspectiva feminina na reconstituição de imagens históricas. **Los Finales del Yo: La Poesía de Alfonsina Storni y la Educación Literaria a Través de las Figuras del Suicidio**, por Elia Saneleuterio e Emilie L. Bergmann, examina como o suicídio de Storni influencia a interpretação de sua obra, enriquecendo a compreensão da poesia através de símbolos e metáforas.

No artigo **Mini(Auto)biografias: Breves Relatos de Vidas Insurgentes**, Fabrício Brandão Amorim Oliveira examina as mini(auto)biografias publicadas na revista digital Ruído Manifesto, destacando a identidade e resistência de sujeitos minoritários. A pesquisa revela como as escritas do "eu" contribuem significativamente para a construção identitária e a denúncia de violências sofridas.

Segue-se o artigo de Michelly Cristina Lopes, **O Abandono do Mito da Mãe-Preta nas Obras de Conceição Evaristo**, que discute como Conceição Evaristo desconstrói o mito da mãe-preta, desafiando estereótipos eurocêntricos e reafirmando a maternidade negra através de sua escrita.

Vinícius Amarante Nascimento e Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, no trabalho **O Desabrochar da Vida numa Perspectiva Literária: Representações da Infância e Juventude de Dona Beja**, analisam *A vida em flor de Dona Bêja*, de Agripa Vasconcelos, investigando as representações de gênero e as desigualdades históricas do século XIX.

Em **O Relato Epistolar de Transformação e Liberdade da Mulher Negra em *A Cor Púrpura*, de Alice Walker**, Anna Clara do Nascimento Meneses e Michelle Andressa Alvarenga de Souza exploram como a escrita epistolar na obra de Alice Walker é usada como um instrumento de resistência e transformação, destacando as violências de gênero e raça enfrentadas pela protagonista.

Raíza Hanna Milfont, no artigo **Os Diversos Eus na Escrita de Si Híbrida de Patrícia Galvão**, examina *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, focando na complexidade da escrita de si que mescla formas de carta, diário e autobiografia.

Ella Ferreira Bispo, em **Perspectivas sobre *Um defeito de Cor***, analisa o romance *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves, discutindo o racismo e a construção da identidade negra com uma perspectiva crítica apoiada por teóricos como Achille Mbembe e Grada Kilomba. Já Selma de Carvalho Leão e Raquel da Silva Ortega, no artigo **Ponciá Vicêncio e *Perro Viejo*: memórias da escravização**, comparam as obras de Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo, evidenciando como a literatura pode reviver e discutir as memórias da escravização.

Izandra Alves e Aryeli de Oliveira da Costa Ortiz, em **Preta Ferreira: A Prisão como Quarto de Despejo**, utilizam *Minha Carne*, de Preta Ferreira para discutir o racismo estrutural e a luta por direitos através da escrita diarística.

Giovanna de Oliveira Duarte e Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari, no estudo **"Somos a Nossa Herança": romance de filiação e memória geracional em *Com armas sonolentas* e *Voyage in the Dark***, exploram como esses romances discutem identidade e ancestralidade.

Deize Crespim Pereira, em **Textos Autobiográficos de Leo Hamalian: Memória e Identidade Cultural Armênia**, analisa as memórias de infância e a identidade cultural armênia, refletindo sobre o impacto do genocídio armênio na vida do autor.

Encerrando o número, Marília Santanna Villar, em **Unidade e Pluralidade do Personagem Autoficcional nas Obras do Escritor Belga André Baillon**, discute a complexidade da autoficção na obra de Baillon, utilizando conceitos de teóricos como Serge Doubrovsky e Régine Robin para explorar a narrativa.

Boa Leitura!

*Brígida Manuela Pastor*

*Fernanda Aparecida Ribeiro*

*Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari*

*Andre Rezende Benatti*

# A ALTERFICÇÃO EM *NEGRO DISFARCE*, DE OSWALDO DE CAMARGO

THE ALTERFICTION IN *NEGRO DISFARCE*, BY OSWALDO DE CAMARGO

Ricardo Silva Ramos de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo do artigo é analisar em *Negro Disfarce*, de Oswaldo de Camargo, os anseios e os impasses de um jovem homem negro consciente em assumir a sua identidade racial na São Paulo da Segunda República, enfatizando o uso da narrativa autoficcional para ilustrar os participantes da Associação Cultural do Negro e suas diferentes percepções para lidar com a questão racial. A complexidade das experiências das personagens negras possibilita a liberdade para que o autor revise e recrie o passado, valendo-se de uma elaboração da autoficção como estratégia literária para a reinvenção de si como outros, configurando-se em uma alterficção negra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Oswaldo de Camargo; autoficção; alterficção; Associação Cultural do Negro; literatura brasileira contemporânea.

**ABSTRACT:** The objective of the article is to analyze in *Negro Disfarce*, by Oswaldo de Camargo, the anxieties and impasses of a young black man conscious of assuming his racial identity in São Paulo during the Second Republic, emphasizing the use of autofictional narrative to illustrate the participants of the Associação Cultural do Negro and its different perceptions to deal with the racial issue. The complexity of the experiences of the black characters allows the author freedom to revisit and recreate the past, making use of an elaboration of autofiction as a literary strategy for the reinvention of himself as others, configuring himself in a black alterfiction.

**KEYWORDS:** Oswaldo de Camargo; autofiction; alterfiction; Associação Cultural do Negro; contemporary Brazilian literature.

---

<sup>1</sup> Mestre em Relações Étnico-raciais pelo Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – Brasil. Doutorando em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora - Brasil ORCIDID: <https://orcid.org/0000-0001-5895-6046>. E-mail: [risoatellie@gmail.com](mailto:risoatellie@gmail.com)

*Quanto a mim, se meus dezenove  
anos pudessem falar, assim diriam:  
que fez de nós, que fez de tudo aquilo  
com que te impregnamos?*

*– Fiz-me guardador de lembranças.  
Não homenageio vocês lembrando?*

(CAMARGO, 2020, p. 69)

## 1 Introdução

O presente artigo tem como objetivo investigar como a autoficção é elaborada pelo escritor Oswaldo de Camargo na noveleta *Negro disfarce*, publicada pela Ciclo Contínuo Editorial em 2020. Pretende-se analisar os procedimentos utilizados por esse escritor e como que eles dialogam com os debates em torno da autoficção na literatura brasileira contemporânea, considerando as análises de Anna Faedrich (2014; 2015; 2016) e Evando Nascimento (2017) em diálogo com as formulações de Serge Doubrovsky, criador do conceito de autoficção, e as polêmicas posteriores entre autores e críticos literários, principalmente da literatura francesa. Busca-se, então, analisar como as características da autoficção são elaboradas pelo autor de *Negro disfarce*, tendo como hipótese as transgressões construídas por Oswaldo de Camargo a respeito da relação direta e fechada da identidade onomástica autor-narrador-personagem, de Doubrovsky, pois o autor negro brasileiro rompe essa relação ao usar um narrador-personagem com outro nome, fragmenta o eu real em outros personagens, deslocando a noveleta da autoficção para uma nova variante, a alterficção, debatida por Anna Faedrich Martins (2014) e Nascimento (2017). Além disso, procura-se expor como Camargo enegrece a autoficção/alterficção ao mesclar e deslocar a ficcionalização de si para a ficcionalização de um eu coletivo negro com a inserção de histórias do movimento negro e do passado escravocrata.

O artigo está dividido em cinco seções. A Introdução é a primeira parte; a segunda seção – “Autoficção e os desdobramentos de um ‘conceito’ em

transformação” – explora as análises conceituais da autoficção a partir dos teóricos brasileiros Anna Faedrich Martins e Evando Nascimento, que trazem novas reflexões para o conceito original de Doubrovsky (1977), e ainda apresentam seus pontos de vista distintos em relação à alterficção: um gênero pós-moderno, segundo Martins (2014); e um dispositivo e categoria de reflexão, para Nascimento (2017).

A seção seguinte – A Associação Cultural do Negro (ACN) e “O Ano 70 da Abolição” – procura contextualizar e destaca a relevância dessa Associação para o movimento negro paulistano durante o período da Segunda República e as comemorações para o septuagésimo aniversário da abolição da escravatura em 1958, de acordo com o sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva (2013) e o historiador Petrônio Domingues (2020); a seção ainda aborda a chegada de Oswaldo de Camargo à ACN e como foi a sua recepção por antigos militantes, no caso, José Correia Leite (CUTI, 2007).

“*Negro disfarce*, a liberdade alterficcional de Oswaldo de Camargo”, a quarta seção, analisa o documento-manifesto “O Ano 70 da Abolição”, que abre o livro; em seguida, investiga as diferentes percepções sobre o movimento negro nas personagens Benedito, Deodato e Dr. Brasília, e os embates entre Benedito e Deodato, e Deodato e Dr. Brasília; a reinvenção de si como outros a partir das personagens Benedito, Deodato, Leonardo Bravo e Alcibíades Camargo; destaca as estratégias narrativas do autor para transgredir e enegrecer a autoficção a partir de categorias criadas por Faedrich (2015), como a ambiguidade no jogo narrativo e a escrita terapêutica para lidar com os traumas; a recusa de Camargo em usar a autoficção para detratar pessoas, procedimento questionável utilizado por determinados autores no Brasil e no exterior, por outro lado, Camargo aproveita a autoficção para resgatar personalidades negras da história brasileira e recriar fatos históricos; e ter, na alterficção, uma estratégia narrativa de liberdade para ser quem quiser, sem a determinação racista do olhar do outro branco.

As Considerações Finais, a quinta seção, discorre sobre *Negro disfarce* como uma alterficção negra; e as Referências, como a última seção.

A obra literária do escritor Oswaldo de Camargo (1936), natural de Bragança Paulista (SP), inscreve-se em momentos importantes da história do movimento negro e da literatura negra brasileira. Estreou com o poema “Grito de Angústia”, publicado no primeiro volume do *Cadernos de Cultura da ACN – Série Cultura Negra*, da Associação Cultural do Negro, em 1958; desde então, lançou obras de poesia, contos, autobiografia, ensaios e organizou antologias. Ainda participou de volumes iniciais da série *Cadernos Negros* e foi um dos fundadores do Quilombhoje Literatura. Nos últimos anos, pela Ciclo Contínuo Editorial, lançou *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico* (2015), *Luz & Breu: antologia poética (1958-2017)* e a noveleta *Negro disfarce* (2020). Recentemente, a Companhia das Letras reeditou os livros *O carro do êxito* (2021), *30 poemas de um negro brasileiro* (2022) e a novela *A descoberta do frio* (2023).

São preocupações de sua literatura a ambivalência do homem negro frente ao racismo brasileiro, explorando os dilemas da dupla consciência (DU BOIS, 1999) de uma identidade que se questiona a todo instante para ilustrar a angústia, a resistência, a fé católica e a determinação para ascender na sociedade brasileira. Em sua prosa, desde o livro de contos *O carro do êxito*, que Oswaldo de Camargo elabora uma estética sedimentada em traços autobiográficos, porém valendo-se da autoficção para investir na liberdade proporcionada pela linguagem literária e assim mesclar, em seus textos, pessoas da imprensa negra e do movimento negro paulistas, como a ACN, com passagens vivenciadas pelo autor, verificadas em entrevistas a pesquisadores (FILIPPO, 2007; MEDEIROS, 2015). Trata-se, entre as autorias negras brasileiras, de uma obra literária original e de caráter memorialístico fundamental, pois acaba por preencher lacunas e contemplar a literatura e a história brasileiras, com ênfase nas experiências dos negros paulistas,

combatendo, assim, o silêncio e o esquecimento (POLLAK, 1989) do segmento populacional negro-brasileiro nas narrativas da história oficial.

Nosso objeto para este artigo é analisar a noveleta *Negro disfarce*, uma autoficção inspirada no conto “Deodato”, incluído na primeira versão de *O carro do êxito*, em que o autor Oswald de Camargo a recria de forma mais extensa, entre o conto e a ficção. A noveleta trata das recordações de Benedito da Conceição, narrador-protagonista, com a euforia que sentia com a Associação Cultural do Negro e as reuniões no salão literário do Dr. Brasília no ano de 1958, e seu embate de percepções desse momento com Deodato, seu conterrâneo, que vai estimulá-lo a revisitar a cidade para saber mais sobre si e Deodato, ambos órfãos. Lá, encontra Nhá Flor, uma senhora de memória privilegiada que narra a tragédia vivenciada por Deodato na casa de seus pais adotivos, Dr. Virgílio e Aurora, um casal branco e rico, que possibilitou a sua ascensão social. Em treze curtos capítulos, o livro vale-se da fragmentação e da ambiguidade de fatos da vida do autor para desenvolver uma narrativa ficcional que investe na reinvenção de si em outros e faz da liberdade de esgarçar os limites do real e do imaginado o pacto para que leitoras e leitores entrem no jogo alterficcional proposto pelo autor.

## *2 Autoficção e os desdobramentos de um “conceito” em transformação*

Desde o surgimento do neologismo autoficção, criado por Serge Doubrovsky, percebe-se a impossibilidade de elaboração de um conceito homogêneo para a autoficção, pois o seu próprio criador o reformulava, desde 1977, quando o neologismo foi usado na contracapa de seu livro *Fils*: “Autobiografia? Não. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se



quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem em liberdade”<sup>2</sup>.

Não faz parte de nosso intuito entrar no debate em torno da autoficção e suas disputas, principalmente entre os franceses, mas sim nos concentramos em Anna Faedrich e Evando Nascimento e as suas reflexões da autoficção na literatura brasileira contemporânea. Assim, Faedrich (2014, p. 150) considera a autoficção como uma “prática híbrida de ficcionalização de si, desde que haja uma flexibilização do seu conceito original”. Já Nascimento questiona a autoficção como um conceito ou gênero: “o temor de que se converta em definitivo em novo gênero, reduzindo-se a clichês e ideias fixas. A graça e o frescor da invenção doubrovskyana é ter sido uma provocação literária ao papa do sacrossanto gênero da autobiografia, Lejeune” (NASCIMENTO, 2010, p. 194-195).

Contraopondo-se a essa ideia, Faedrich (2014) propõe uma flexibilização não da autoficção, mas do conceito de gênero literário, pois este não abarca a hibridização característica da autoficção, a adaptação teórico-conceitual, a pluralidade da prática, que seria um gênero pós-moderno, possibilitando o uso de autoficções, no plural. Entretanto, Faedrich avança em sua formulação ao exemplificar com o livro *A autobiografia de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, no qual Stein escreve de si através de Alice, sendo, assim, uma alterficção, e não uma autoficção. Trata-se de uma “escrita da vida do outro (de Alice B. Toklas, de Graciliano Ramos) e da sua própria vida (Stein, Santiago) através da apropriação da voz narrativa do outro. É um outro desdobramento da escritura autobiográfica” (FAEDRICH, 2014, p. 153).

---

<sup>2</sup> Tradução de Anna Faedrich Martins (2014, p. 20): “Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau” (DOUBROVSKY, 1977, quarta capa).



Já Evando Nascimento, em “Autoficção como dispositivo: alterficções”, aborda o fato de haver uma discussão sobre a autoficção como um novo gênero literário, mas que deveria seguir outro caminho e tratá-la como um “dispositivo que põe em causa os gêneros autobiográficos tradicionais, ajudando a redefinir ou recontextualizar as escritas do eu ou as escritas de si” (NASCIMENTO, 2017, p. 612). Assim, sendo um dispositivo, a relação com o gênero autobiográfico ou com o romance autobiográfico estabeleceria uma categoria de reflexão. Nascimento, ao compreender a autoficção dessa maneira, distingue a categoria de reflexão do conceito, pois, para este, “tenta se fixar em um estado permanente, por exemplo, a configuração estável de um gênero (a dita autobiografia tradicional), enquanto para aquela descreve-se “um processo inacabado em vários sentidos (no caso, as mutações da autoficção, ao longo do tempo e nos diversos espaços)” (NASCIMENTO, 2017, p. 614). Nessa perspectiva, “o interesse da autoficção como dispositivo está justamente em questionar a lei do gênero autobiográfico em seu sentido tradicional, o qual supõe a existência de um eu real, consistente e autoidentificado por trás da escrita que se diz autobiográfica” (2017, p. 614). Ainda segundo Nascimento:

a autoficção viria para gerar a perturbação identificatória do eu autobiográfico (tanto na autobiografia verídica quanto no romance autobiográfico), instalando-se como dúvida estética e existencial entre o eu verdadeiro e o eu ficcional. Ao convocar seus leitores a uma leitura ficcional no presente, e não como ato de memória reconstitutiva do passado real ou imaginado, a escrita autoficcional leva a indagar o componente ficcional de todo discurso: a fratura que impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, ficcionalizado no discurso, via linguagem e imaginação (NASCIMENTO, 2017, p. 615).

Nascimento ainda aponta um problema surgido em torno da autoficção doubrovskyana, pois, em muitos casos, tornou-se “mero instrumento para exercício de um narcisismo exacerbado” (NASCIMENTO, 2017, p. 620), e para combater esse caráter egoico do autor, formulou a sua noção de alterficção, compreendendo-a:

enquanto *reinvenção de sua própria vida* e não enquanto mero registro documental. Ou antes, a *reinvenção de si como outro*, utilizando-se explicitamente fatos passados e presentes de sua própria existência, se possível com o recurso à homonímia, total ou parcial, entre personagem, narrador(a) e autor(a). *Reinvenção de si como outro através do outro ou da outra*. De si como outro significa que a identidade absoluta é impossível, porque nenhum indivíduo pode coincidir consigo mesmo, com a memória plena de suas vivências, tal como ocorreria, em princípio, na autobiografia clássica. O *si* se reinventa como *eu escrito*, de papel ou digital. Mas isso só é possível porque o outro e a outra existem, pelo bem e pelo mal, ou seja, os personagens que fazem parte do teatro da existência individual. O motor será sempre, portanto, a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. O autor e a autora, essas instâncias do *autos*, se escrevem por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa do outro/da outra. O móvel da autoficção é a *alterficção* de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação (e não somente pela passagem do tempo...). Inventei o termo “alterficção” para servir de duplo reflexivo da autoficção, evitando desse modo o congelamento na busca identitária (NASCIMENTO, 2017, p. 621).

Acrescenta, ainda, que a “alterficção” teria três características correlacionadas:

primeiramente, refere-se a tomar a si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica, via linguagem literária. Em segundo lugar, refere-se ao outro ou à outra com quem o autor-personagem-narrador se relaciona, desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam. Por fim, o alter da expressão remete ao leitor: a autoficção só se efetiva na leitura, como dito; é certo efeito de estranhamento por parte dos leitores, ao perceberem a “presença” do autor na narração (plano da enunciação: narrador) e na narrativa (plano do enunciado: personagem), que singulariza o relato autoficcional (NASCIMENTO, 2017, p. 621-622).

Tanto Farid quanto Nascimento enunciam as polêmicas em torno da autoficção e a torção feita no gênero autobiográfico, tanto pela produção dos escritores quanto dos teóricos. Nesse sentido, Nascimento (2017) critica as tentativas de transformar a autoficção em mais um gênero literário, cita as proximidades das formulações entre escritores e teóricos, ainda que o debate possa ser tenso. Doubrovsky, por exemplo, em certas passagens, se posiciona

como o “dono do termo” (FARID, 2014, p. 150), porém, outros teóricos produziram seus neologismos para melhor definir a autoficção, casos da autosociobiografia, de Annie Ernaux; da autofabulação, por Vincent Colonna; da otobiografia, para Derrida; e da autonarração, por Arnaud Schmitt (FARID, 2016, p. 34).

Os dois teóricos brasileiros exaltam o hibridismo da autoficção: para Nascimento (2017, p. 616), há uma relação tensa entre a realidade e a ficção, entre a verdade e a literatura, e seria essa postura híbrida da autoficção que o fascina, o seu “caráter indecível”, ora concentrando-se na autobiografia realista, ora em um delírio ficcional, “numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico”. Dessa forma, este teórico entende que a autoficção “pode se produzir sem que seu autor empírico tenha tido a intenção explícita de se autoficcionalizar, tudo ocorrendo por (...) linguagem ficcional” (NASCIMENTO, 2017, p. 619). Já Farid expõe os diferentes aspectos da autoficção, tais como a contemporaneidade de uma prática literária de ficcionalização de si e o pacto ambíguo estabelecido pelo autor com o leitor em que elimina a linha tênue entre fato/ficção, real/imaginário; a fragmentação do tempo presente na narrativa e a composição da autoficção, sem que o autor se preocupe em seguir uma história linear e total de sua vida; a criação de uma linguagem que potencializa o movimento da autoficção – “da obra de arte para a vida”, e não o contrário; a “identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor do livro”; e a característica da “autoficção como um gênero híbrido: a indecidibilidade” (FAEDRICH, 2016, p. 44-45).

Ainda que Farid e Nascimento aproximem-se em suas formulações para caracterizar a autoficção, como na indecidibilidade e no caráter indecível, respectivamente, a distinção de seus pensamentos estaria na ideia de gênero literário, uma vez que Farid (2014) considera possível a autoficção ser

considerada um novo gênero, mas um gênero pós-moderno, que aceita a sua hibridização; por outro lado, Nascimento (2017) critica o caráter restritivo da noção de gênero e, assim, direcionando a sua elaboração de autoficção como dispositivo e categoria de reflexão. Portanto, as formulações de Anna Faedrich e Evando Nascimento nos auxiliam a refletir a noveleta de Oswaldo de Camargo sem a rigidez calcada na autoria do texto, o que faremos na análise do livre e mostraremos as especificidades do texto camarguiano em relação à autoficção, considerando-o, na verdade, como uma alterficção.

### *3 A Associação Cultural do Negro (ACN) e “O Ano 70 da Abolição”*

Em 28 de dezembro de 1954 foi criada a Associação Cultural do Negro, com sede na rua Augusta, n. 179, na cidade de São Paulo, motivada pela indignação de antigas lideranças do associativismo negro e da imprensa negra paulistana, casos de Borba, nome de José de Assis Barbosa, e José Correia Leite, que pretendiam reunir antigos militantes para refletir sobre as comemorações oficiais do IV centenário de São Paulo, quando a população negra não foi incluída como integrante da história de São Paulo e nenhuma liderança negra foi convidada para o evento. Por outro lado, os imigrantes europeus eram celebrados como essenciais para o desenvolvimento da cidade. José Correia Leite, atuante na imprensa negra e no associativismo negro desde a década de 1920, é enfático ao afirmar que tal problema ocorreu “porque naquele ano não havia uma entidade organizada para tratar do assunto” (CUTI, 2007, p. 163).

O período da Segunda República (1945-1964) foi tratado como uma nova era de esperança e retomada de desenvolvimento no país após a ditadura Vargas (1937-1945). São Paulo passava por grandes transformações urbanas, crescimento industrial e econômico, destacando-se no cenário nacional. A efemeridade do IV Centenário, possibilitou a criação de uma nova narrativa para a história da capital e do estado paulista, afastando-se do sentimento de

vergonha pela derrota na revolução constitucionalista de 1932. Mário Augusto Medeiros da Silva sintetiza esse momento da virada paulista:

Inventa-se uma tradição para o progresso e o *destino manifesto* de São Paulo; funda-se uma genealogia de bravura e uma história épica – condensada nas Bandeiras, apagando-se os conflitos e mortes executados pelos bandeirantes e jesuítas; oculta-se a participação da escravatura negra e dos libertos nesse processo, inserindo-se, quando conveniente, a imagem do imigrante. Tenta-se forjar uma metrópole moderna, mesmo que padeça de dilemas vergonhosamente periféricos, como as *favelas* (SILVA, 2013, p. 254, grifos do autor).

Foi nesse contexto que os militantes da ACN procuraram inserir as questões referentes à população negra paulistana, tentando se desvencilhar de uma postura política mais incisiva, em razão da desmobilização promovida pela ditadura Vargas. Com essa perspectiva, ao organizar eventos os convites eram feitos a intelectuais que viviam em São Paulo, como Sérgio Milliet, Florestan Fernandes e Afonso Schmidt; e tinham a presença de políticos paulistas, como Porfírio da Paz – vice do então governador Jânio Quadros (1959-1963), Freitas Nobre – vice do então prefeito Prestes Maia (1961-1965), além do apoio de Adhemar de Barros e do deputado estadual Esmeraldo Tarquínio Soares de Campos. Para a ACN, era fundamental ter esse capital simbólico e político, pois a auxiliava em momentos de impasses com instâncias políticas (DOMINGUES, 2020).

Assim, a ACN, para tentar arregimentar um maior número de associados, muda-se, em julho de 1956, para a rua São Bento, para o Prédio Martinelli, onde instala sua sede no 16º andar. Apesar da má fama do local, era o lugar possível para a associação e onde vivenciou grandes momentos. Somente nesse ano, foram realizadas a

I Convenção Paulista do Negro, a Semana Nina Rodrigues, A Noite de Castro Alves, A Noite de Luiz Gama, as Comemorações da Data de Aniversário de José do Patrocínio, a Semana da Mãe Preta, as Reuniões Dançantes, o Desfile de Modas, no Clube Recreativo Royal,

e o Baile comemorativo do segundo aniversário de fundação da ACN (DOMINGUES, 2020, p. 225-226).

Aliando atividades culturais e recreativas, a ACN ainda criou, em 1958, o jornal *O Mutirão*, sob a direção de Jacira da Silva, os *Cadernos de Cultura da ACN – Série Cultura Negra* e Camargo ainda teria o livro *15 poemas negros* como o terceiro volume dessa série em 1961. Publicou a revista *Niger*, cujo redator-chefe era Oswaldo de Camargo, em 1960. Havia, ainda, os vínculos transnacionais negros, como a presença de seu diretor Geraldo Campos de Oliveira ao II Congresso Mundial de Escritores Negros, realizado em Roma, em 1959, sob organização da *Présence Africaine*, editora francesa e ligada ao movimento da *Négritude*; contatos com a imprensa negra norte-americana e ainda recebia publicações do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA); por fim, seus poetas ainda foram incluídos em *Nouvelle somme de poésie du monde noir*, organizada por Léon-Gontran Damas, publicada pela *Présence Africaine* em 1967 (DOMINGUES, 2020; SILVA, 2013).

A ACN consolidou-se como a protagonista do meio político-cultural negro-paulistano durante a Segunda República, e foi nesse local, no meio desses negros, que o jovem Oswaldo de Camargo chegou e foi acolhido, como relata José Correia Leite:

Gostei muito dele. Expusemos quais eram nossas propostas e mostramos que tínhamos grande necessidade de pessoas com o seu preparo. (...) Além de poeta ele era músico, compunha e tocava bem piano. Eu fiquei contente porque vi naquilo uma coisa difícil. Não era comum a gente ver um negro procurando encontrar consigo mesmo. E foi o que eu vi no jovem Oswaldo de Camargo, um negro que estava procurando se encontrar. Ele parece que não tinha tido oportunidade de estar no meio negro. No outro meio, sei que ele não tinha uma boa aceitação. Parece que ele queria estar mesmo com o seu povo, sua gente, seus irmãos. (...) (CUTI, 2007, p. 170-171).

Da frustração pela interdição do desejo de ser padre, justificada pela cor de sua pele, conduz o ex-seminarista Oswaldo de Camargo a buscar os seus pares; essa condição “naturalmente, deve ter sido o germe de eu procurar me

situar como negro”, segundo o próprio Camargo (MEDEIROS, 2015, p. 99). E o ambiente da ACN serviu, para ele, como uma escola de aprendizado político, de socialização, de inserção profissional (como revisor do jornal *O Estado de São Paulo*), de início da vida literária para o jovem Oswaldo de Camargo. Esse é o tema da noveleta *Negro disfarce*, que vamos tratar na seção seguinte.

#### 4 *Negro disfarce, a liberdade alterficcional de Oswaldo de Camargo*

*Negro disfarce* remete ao encontro de Camargo com a Associação Cultural do Negro, nos “dias de entusiasmo e luzes” (CAMARGO, 2020, p. 23), onde ele começou a consolidar a sua consciência de pessoa negra em uma ordem racista como a sociedade brasileira dos anos 1950. Mas, para o jovem Benedito/Oswaldo, era um momento de encantamento diante dos “grandes negros” (CAMARGO, 2020, p. 23) e dos preparativos para “O Ano 70 da Abolição”, organizado pela ACN e com o apoio de outras instituições negras. A íntegra desse manifesto é o início de *Negro disfarce*, situando leitoras e leitores no tempo histórico e na ambientação da noveleta:

Neste ano de 1958 em que comemoramos o 70º aniversário da abolição da escravatura no Brasil, as organizações culturais, esportivas, recreativas e as pessoas que a este subscrevem uniram-se para homenagear os grandes vultos que, no passado, batalharam nas tribunas, na imprensa, nos parlamentos, nos eitos, nas senzalas e nos quilombos por causa tão justa e humana.

Tais vultos merecem a homenagem e o respeito de todo o povo brasileiro, e os ideais de liberdade e independência que nortearam suas grandes ações elevam e enobrecem os sentimentos de humanidade de nossa gente.

No momento em que se exaltam no Brasil os sentimentos de nacionalidade, independência e liberdade, adquire ainda maior oportunidade a comemoração do grande feito de 1888.

Através de sessões cívicas, conferências culturais, representações de teatro, festejos populares, atividades esportivas e recreativas, desejamos que todos os brasileiros participem das festividades comemorativas do “O ANO 70 DA ABOLIÇÃO”, contribuindo dessa maneira para elevar ainda mais alto a chama democrática da igualdade jurídica e social das raças.



SALVE O ANO 70 DA ABOLIÇÃO!

São Paulo, janeiro de 1958 (CAMARGO, 2020, p. 22).

Silva (2013) destaca o posicionamento agregador e conciliador do manifesto, concentrando-se nas homenagens aos grandes nomes do passado e ao respeito à população negra no tempo presente, as múltiplas plataformas que estariam envolvidas nas festividades e o caráter de integração e igualdade para negras e negros na sociedade brasileira. Isso se reflete nas diferentes instituições e seus representantes que assinam o manifesto, dentre eles: Geraldo Campos de Oliveira, presidente da ACN; Solano Trindade, diretor do Teatro Popular Brasileiro; e Dalmo Ferreira, diretor do Teatro Experimental do Negro de São Paulo.

Para Silva (2013), a ACN foi favorecida por um contexto favorável à questão racial durante a Segunda República, em especial, ao ano de 1958:

Ao que parece, do que é possível deduzir das fontes, não há força maior do que o próprio contexto. Uma brecha democrática, um conjunto de associações disponíveis, grupos e sujeitos interessados, alguma receptividade interna e externa àqueles grupos em relação ao assunto. E, em particular à ACN, uma estratégia de visibilidade maior aos seus feitos (SILVA, 2013, p. 264).

Será nesse contexto histórico e em torno desse documento de abertura do livro que os diálogos densos e tensos de Benedito e Deodato, antagonistas nas suas percepções do movimento negro, conduzem leitoras e leitores à ambientação da ACN naqueles dias, representada, em boa parte da trama, pelo salão literário de Dr. Brasília, assim como temos a possibilidade de constatar os dilemas, angústias e inquietações sobre o elemento negro na sociedade brasileira.

Assim, Benedito da Conceição, o narrador, é um jovem de dezenove anos recém-chegado à Associação Cultural do Negro, e encantado com toda a movimentação de negros remanescentes da imprensa negra e da Frente Negra



Brasileira, esta atuante de 1931 a 1937. Observador arguto, Benedito reitera seu entusiasmo com as atividades e as pessoas:

Era eu, era eu, amando aquela gente, observando cada pessoa presente, sonhando com todas as mulheres, antevendo o brilhante futuro do meu povo. (...) Aí está o meu povo, aqui está o que nunca vi em outras partes: gente fina, amável, inteligência alta, gente de quilate (CAMARGO, 2020, p. 24).

É nítida a identificação de Benedito com aquela comunidade, o seu pertencimento, solidariedade, respeito e compromisso, características de uma ética amorosa (HOOKS, 2020). Já Deodato, a tudo observa com desconfiança e distanciamento, apesar de estar sempre presente nas ações da ACN; a ambiguidade de sua postura confundirá Benedito, e esta será a principal característica de Deodato, que rebate:

Isso que você vê em mim e – percebo – tanto o atrai, quase nada prova. Minha cor, acidente, acidente estes cabelos crespos, meu suor tido como forte. Importam-me, sim, o meu interior, a escuridão indecifrável no fundo de minha alma, minha memória que repele navios negreiros e Velha África. Daí minha solidão... Olho vocês de fora e com amargura, Benedito. (...)

Escuta – prosseguiu –, raça, vejo de outro modo. Então me procuro no meio de vocês com curiosidade ou, talvez, desespero, mas o desencontro é muro intransponível, selva mais que cerrada, difícil de atravessar, desde sempre, e o meu “navio negreiro” pode se chamar “impossibilidade” de me fundir a vocês, aceitar-me nesse enlevo e adoração (CAMARGO, 2020, p. 28-29, grifos do autor).

Angústia e amargura marcam o discurso de Deodato, uma personagem envolta em mistério e com um passado obscuro, e que Benedito tentará investigar ao longo da trama. Deodato tece críticas às posturas que encontra no ambiente de ostentação do salão literário organizado pelo Dr. Brasília, pois, no seu entendimento, não condizem com as experiências da população negra brasileira, e com a sua história em particular; é esse o seu desencontro e o contraponto narrativo ao entusiasmo juvenil de Benedito: “Eu tinha dezenove anos. Jamais imaginara que alguém, pensando sobre si como negro, acabasse

por tirar dessa condição motivo para tão palpável amargor” (CAMARGO, 2020, p. 31).

Segundo Faedrich (2015, p. 50), a linha tênue entre realidade e ficção é necessária para a autoficção, sendo a ambiguidade essencial, e destaca a importância de como isso é feito no jogo narrativo. A teórica exemplifica as diferentes formas de autoficção na literatura brasileira contemporânea ao citar Ricardo Lísias em *Divórcio* (2013), em que o nome “do autor pode vir explícito na narrativa”; já Gustavo Bernardo, em *O gosto de apfelstrudel* (2010), o “nome do autor aparece apenas com as iniciais”; em *O filho eterno* (2007), de Claudio Tezza, a narração está na terceira pessoa do discurso, mas como “falsa terceira pessoa”; ou em Jacques Fux, de *Antiterapias* (2014), em que o autor oculta o seu nome, “já que o autor é narrador-protagonista de seu próprio romance, sendo desnecessário se (auto)mencionar”.

Em *Negro disfarce*, Camargo apresenta a obra como uma autoficção, porém, subverte a identidade onomástica autor-narrador-protagonista ao construir uma identidade outra para a narração de si, e amplia o jogo narrativo ao fazer de Benedito da Conceição narrador e protagonista; ainda acrescenta o antagonista Deodato, ambos que, conforme a narrativa se desenvolve, revelam dados autobiográficos do autor Oswaldo de Camargo. Além disso, o narrador faz rápidas menções a dois personagens coadjuvantes: o poeta Leonardo Bravo e o pianista Alcebíades Camargo. Esses quatro personagens revelam diferentes alteridades, a reinvenção de si não só como outro, mas como outros.

Oswaldo de Camargo acrescenta a sua noveleta um recurso já utilizado na novela *A descoberta do frio* (1979) e em outros textos em prosa, e algo pertinente para a população negra: a sua generosidade em citar escritores e personalidades negras brasileiras, combatendo o memoricídio (BAEZ, 2010) que apaga os protagonismos negros na história brasileira. Ele distancia-se, assim, de um desmembramento questionável de textos autoficcionais: o seu uso

para detratar pessoas, apresentando impasses éticos e problemas jurídicos para os autores que utilizam esse recurso (MARTINS, 2016). Porém, para Camargo, exercendo a função de “elo de gerações” (CUTI, 2010), é relevante resgatar personalidades negras esquecidas, estimulando futuras pesquisas para quem assim desejar. Com elegância, o autor-narrador demonstra a sua generosidade e o seu compromisso com a memória da coletividade negra:

Essa, a minha aventura; ouvir: meu destino.

Procurei, na época, no Ano 70, ouvir a muitos. (...)

Quantas vezes, ansioso de saber, saí, domingos frios de São Paulo, rumo à casa de antigos lutadores, vários da Frente Negra.

Remendar, com desconhecidos dados, a história cultural do negro em São Paulo, foi meu intento. (...) Importune quem tivesse jornais antigos, revistas, e, preso a malcontidas emoções, percorri as colunas de *Palmares*, *Zumbi da Casa Verde*, *O Novo Horizonte*... Deparei-me, então, com poemas iniciais de Lino Guedes, ali poeta tateante; Leonardo Bravo, principiando; Cumba Júnior, de cueiros na Literatura.

\*

Saí dessas “imaginações” (CAMARGO, 2020, p. 40-41, grifos do autor).

Encerra-se o excerto com a autoironia do narrador em afirmar estar imaginando essa experiência; é o autor explorando a ambiguidade do jogo narrativo alterficcional, insinuando seus leitores a questionar o quanto há ali de real e ficcional; ainda esgarça o limite real/ficção ao citar o início de Leonardo Bravo, existente apenas como personagem literária, não se configurando como um pseudônimo ou um heterônimo do autor. A rememoração de nomes do passado pertencentes às associações negras e imprensa negra é um procedimento comum na prosa camarguiana, incorporado como uma “missão”, em razão de sua idade avançada, o fato de ter convivido com intelectuais que atuavam desde as décadas de 1920 e 1930, entre outras justificativas:

Eu sou elo. Então eu digo elo pelo seguinte: quando eu venho a São Paulo, em 54, eu vou imediatamente, com 19 anos já, me entrosar com a coletividade negra e de uma maneira diferente, como um estranho. (...) Eu estou vivendo uma cultura de elite branca. Eu me

torno um dos primeiros jornalistas negros, um dos únicos jornalistas negros. Ser revisor do *Estadão*, naquela época, era uma proeza. Eu fiz um teste com 19 anos, passei e me tornei revisor do jornal *O Estado de São Paulo*. (...) Na “Associação Cultural do Negro”, vou conhecer os grandes líderes da “Frente Negra”, que fizeram a Imprensa Negra, etc. Eu vou conviver com eles em pé de igualdade. Eles me respeitam muito porque eu sou jornalista, ex-seminarista, sou pianista, começo a formar um coral dentro da “Associação Cultural do Negro”. Então, os velhos que nunca tiveram isso na sua coletividade, nunca tiveram um pianista, nunca tiveram um seminarista, me encaravam como um filho, um filho bem-vindo, um filho que estava fazendo coisas novas. Porque, naquele tempo, o que o negro estava procurando? Respeitabilidade. Quer ser respeitado e o respeito passa por posturas de bom comportamento branco. Quanto mais ele se igualava ao comportamento branco, melhor para eles, ele está subindo. E eu estou representando isso para eles: negro e representando as possibilidades de uma educação branca. (...) Aí está o elo. Devido à idade, eu sou o único que está nessa situação. (...) Quando, em 75 por aí, aparece uma nova geração, (...) alguns com formação universitária, como Cuti, outros fazendo filosofia e etc., eles não têm nada em mãos, nem conhecem o “Protesto”, não têm um livro do Lino Guedes, não têm nada. Quem vai fornecer tudo para eles? Sou eu quem vai fornecer. Entende? Aí é o elo. E não somente vai fornecer livros, mas o testemunho de como foi. (...) Eu tenho dito o seguinte: que a única coisa que me envaidece mesmo, de verdade, é que, de todos que começaram, o que persistiu, de verdade, fui eu. (...) E, de repente, eu percebo, de fato, que para falar daquele tempo, se eu não falar, não há quem fale mais. Para escrever sobre aquele tempo, se eu não escrever, não há quem escreva. Então, eu acabo sendo um testemunho de carências. (FILIPPO, 2007, p. 135-136, grifos da autora).

Apesar de ser um excerto extenso de uma entrevista, ele é pertinente por relatar passagens essenciais da vida de Oswaldo de Camargo. Ciente de sua singularidade no associativismo negro e na literatura negra, faz de sua produção literária um exercício contínuo de reflexão da condição da pessoa negra na sociedade brasileira, os dilemas de sua subjetividade e a reinvenção, principalmente na prosa, de sua experiência vivida.

Além de todo esse percurso descrito pelo autor, nesta noveleta, Camargo estabelece um pacto com o leitor ao posicionar *Negro disfarce* como uma autoficção, com “a intenção de trazer para o leitor, misturadas intencionalmente com a ficção, questões que desde muito tempo vêm sendo levantadas e

discutidas a respeito do elemento negro em nosso país no que diz respeito à questão de sua identidade” (CAMARGO, 2020, p. 19). Seguindo essa linha, a singularidade da narrativa de Camargo, de acordo com a nossa hipótese, é a de que ela transgride as noções de autoficção e investe no que seria uma alterficção negra, valendo-se da ficcionalização de si com tamanha liberdade para o narrador Benedito da Conceição, libertando-se do rigor da onomástica, e, ao mesmo tempo, com distanciamento de si a ponto de desenvolver uma trama com olhar crítico para a sua experiência de ambivalência identitária, de um jovem negro com uma sólida formação na cultura ocidental, mas questionador de seu pertencimento racial. Essa liberdade do eu do discurso aparece em Benedito da Conceição e em Deodato, e nas menções ao poeta Leonardo Bravo e ao pianista Alcibíades Camargo; nestes dois, a reinvenção de alteridades do autor, já que Oswaldo de Camargo atuava como poeta e pianista na ACN. E aqui vale ressaltar a habilidade estética da narrativa ao usar essa estratégia, pois, em nenhum momento há contato direto de Benedito com Leonardo Bravo ou Alcibíades Camargo, mas sim, quando cita Leonardo Bravo, o narrador evidencia sua admiração:

Aprender com o [Carlos de] Assumpção, com o Leonardo Bravo (...). Falei-lhe que escrevia, desde os dezesseis anos, versos de que não gostava mais, pois os achava demasiado vazios se comparados com os dos dois poetas que eu admirava – o Assumpção e o Leonardo Bravo (...) (CAMARGO, 2020, p. 70-71).

Por outro lado, nos deparamos com a indiferença de Deodato aos versos de Leonardo Bravo, na verdade, versos do poema “Grito de Angústia”, de Oswaldo de Camargo, publicado no primeiro volume de *Cadernos de Cultura da ACN*: “Aqueles versos de Leonardo Bravo: ‘*Dê-me a mão./ Eu tenho dentro em mim anseio e glória/ que roubaram a meus pais*’ não me impressionam (CAMARGO, 2020, p. 29, grifos do autor).

Ao utilizar essa estratégia narrativa, o autor confunde-se e funde-se com esses quatro personagens, sendo e não sendo esses diferentes *eus*,

fragmentando-se nessas alteridades, esgarçando os limites da realidade e da imaginação, do eu-vivido e do(s) eu(s)-imaginado(s). Daí o uso da liberdade proporcionada pela alterficção, pois permite que Leonardo Bravo seja admirado por Benedito e tratado com indiferença por Deodato. Nessa narrativa, temos um sujeito pós-moderno, em que o deslocamento do sujeito realça identidades contraditórias, pois o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13, grifos do autor). Revela-se, assim, no embate entre Benedito e Deodato, a postura ambígua deste, a ambiguidade como valor estético da alterficção:

(...) Doído, dirigi-me a Deodato:

– Você é injusto.

– Por quê? Não me falta, como tem visto, interesse pelo que se vem fazendo. Veja: tudo acompanho, tento conviver, apesar de certos espécimes ridículos...

– Não entendo você. Não se considera dos nossos, mas segue como todos nós; acha inútil o que fazemos e age como se participasse. Que conclusão tiro? – falei-lhe, já um tanto irritado. (...)

Desesperançado de mais claras explicações, forcei-me a olhá-lo simplesmente como amigo. Amigo? Conhecido talvez, ou apenas conterrâneo, pois me dissera ter nascido em Bragança. (CAMARGO, 2020, p. 41).

O prazer da leitura de *Negro disfarce* está no que Faedrich (2016, p. 43) argumenta acerca do leitor concordar com o “jogo ambíguo da autoficção, aceita a indeterminação, as incógnitas insolúveis” para desfrutar “de máxima liberdade para mover-se” entre o real e o ficcional. É nesse jogo ambíguo que a narrativa de Camargo instiga a leitura, mostrando possíveis tensões entre os participantes do movimento negro e expandindo a noção fechada de autor-narrador-protagonista, fragmentando-se em vários personagens.

Nesse sentido, discordamos de Eduardo de Assis Duarte (2016) ao analisar os contos de *O carro do êxito*, quando recorre à referência supracitada de Doubrovsky e a forma como este segue o pacto autobiográfico de Philippe

Lejeune, de autor-narrador-protagonista, e assim Duarte compreende a construção narrativa autoficcional de Camargo como “mais comedida”, complementando que o “autor afro-brasileiro traz a memória de si para os núcleos dos enredos, enredando-a, todavia, a um vigoroso painel em que despontam outros atores de uma história comunitária escrita a contrapelo” (DUARTE, 2016, p. 59). Em nosso entendimento, Camargo, em 1972, já demonstrava a sua transgressão à autoficção nos contos de *O carro do êxito*. Porém, Duarte acerta ao sinalizar que na escritura de Camargo, além da memória de si, apresenta outros nomes históricos da comunidade negra. Condições que são ainda mais transgressoras em *Negro disfarce*, realizado 48 anos depois, em que o autor radicaliza e aprimora a sua construção narrativa e faz a sua aventura da linguagem a partir de um manifesto da ACN para recriar passagens vividas naquele tempo. Assim, explora a diversidade de posicionamentos de três homens negros: Benedito, Deodato e Dr. Brasília, diverge de uma ideia de identidade fixa negra, mas oferece um painel de contradições e disputas entre os indivíduos da militância negra.

Ao romper a característica básica da teoria de Serge Doubrovsky – a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista –, Camargo subverte o conceito doubrovskyano de autoficção ao ter um narrador onisciente, Benedito, mas que não apresenta o autor em primeira pessoa: “Hoje, quando já não vejo Deodato e o passado cerrou-me sua porta para não mais abrir, relembro aqueles dias de entusiasmo e luzes” (CAMARGO, 2020, p. 23). Com este excerto inicial, apreendemos a ruptura da condição de homonímia, e seguindo Nascimento (2017, p. 621), o “*si se reinventa como eu escrito*”, ou nessa alterficção negra vamos nos deparar com a “reinvenção de si como outro através do outro ou da outra”, radicalizando a escrita ao entrecruzar dados autobiográficos em Benedito, Deodato, Leonardo Bravo e Alcibíades Camargo.

O embate entre Deodato e Dr. Brasília, que encerra o livro, é interessante por trazer dois negros de uma condição econômica muito acima da média da



população negra, evidenciando o recorte de classe. Dr. Brasília é um advogado de sucesso, amante da literatura e promove um salão literário e jantares elegantes entre amigos em sua casa, enquanto Deodato, herdou a herança de Aurora, sua mãe adotiva, e teve acesso a bens culturais do mundo ocidental branco que o fizeram alcançar a ascensão social, mas mantendo uma relação tensa com essa trajetória. Ele sente o drama da dupla consciência e busca encontrar a sua “herança” entre os membros da ACN. Assim, durante o jantar, Dr. Brasília, empolgado com as comemorações do Ano 70 da Abolição, diz:

– Não tivesse havido a Abolição, não estaríamos, confrades e iguais, jantando aqui, nesta noite. Com ela, nos foi possível arrombar portas secularmente fechadas. Muitos arrombaram. Que pensa a respeito, Deodato?

– Um disfarce, Dr. Brasília. Não se deu liberdade. No meu caso, se se especifica liberdade de um negro brasileiro, eu a perdi com seis anos. Corrijo: nasci sem liberdade. Quem foi meu pai, minha mãe? Nulos, tangidos pela miséria, como animais. Não eram livres. Já viu como se conduzem bois, em um valo, entre barrancos? Seguir desse modo não é liberdade. Fossem livres meus pais, eu não existiria como sou. Desencontro não é liberdade. Herdei meu desencontro. Permite que ainda me expresse? (...)

– Pensa assim?

– Vivo assim, Dr. Brasília. (CAMARGO, 2020, p. 77-79).

O otimismo de Dr. Brasília é cortado por Deodato ao trazer as diferenças de classe, mostrando o quanto a abolição e a ausência de políticas públicas que realizassem a inserção da população negra empurraram a maioria para a miséria, o que Deodato descreve como as metáforas do desencontro, no plano pessoal, e do disfarce, no plano político e histórico para a manutenção da hegemonia branca. Já Dr. Brasília revela-se como o negro que ascende socialmente e incorpora os valores culturais do branco, efetivando a integração à sociedade de classe, e ainda que não abandone a sua comunidade negra, idealiza uma realidade sem confrontar as disparidades sociais e as barreiras do racismo que se apresentam às pessoas negras.



Por fim, é possível incluir a escrita terapêutica como mais uma estratégia da narrativa alterficcional negra de Oswaldo de Camargo, pois, conforme Faedrich, a escrita terapêutica “é característica própria às ‘escritas do eu’, vai além da autoficção e é irredutível a esta”, ainda que “não seja uma condição necessária para sua existência” (FAEDRICH, 2015, p. 56, grifos da autora); corroborando Doubrovsky, que considera a autoficção, assim como a psicanálise, uma “prática de cura” (FAEDRICH, 2015, p. 55), pois muitos escritores utilizam esse recurso para aliviar a dor causada por algum trauma.

Em *Negro disfarce*, a narrativa cresce em dramaticidade quando Benedito decide saber de sua infância e a de Deodato em Bragança, cidade natal de Oswaldo de Camargo:

Tremem-me as mãos e escurecem-me os olhos ao apalpar agora estas lembranças. (...)

A memória dói-me como um desamparo (...). Relembro então o delírio de Deodato, agarro seu último grito.

Só hoje meço o estraçalhar interior de meu amigo e proponho (ai de mim, tarde!) as palavras que lhe dessem algum alívio e se fizessem de esteio em que se firmasse na sua amargura irremediável.

(...) Apesar do que vim a saber, muito de sua vida escondia-se em sombras. (CAMARGO, 2020, p. 46).

Assim, Benedito vai ao encontro de Nhá Flor, quem estimula a busca pela sua cura, e diz que está ali “por motivos sentimentais, talvez, mas importantes para mim” (CAMARGO, 2020, p. 51), e o jogo ambíguo da narrativa se apresenta:

Por uns instantes, Nhá Flor pôs-se silenciosa. Fitou após, ternamente, os olhos em mim; sorriu. Pareceu querer dar-me a entender que conhecia o motivo de eu ansiar saber tanto da infância de Deodato, mas que – ironia –, se eu pedisse, falaria muito mais da minha... (CAMARGO, 2020, p. 55).

Mais uma vez, evidencia-se a habilidade de Oswaldo de Camargo ao subverter a identidade onomástica na relação autor, narrador e personagem, pois mescla o autor, o narrador (Benedito) e a personagem (Deodato) no eu

vivido (o autor) aos eus imaginados (Benedito e Deodato). Semelhanças e diferenças revelam-se entre esses três: são conterrâneos, cedo perderam as mães, infâncias pobres, separados dos irmãos, são escritores, apreciam a literatura e a música erudita; por outro lado, a reinvenção: Deodato frequentava o Clube Literário-Recreativo, impedido a Camargo; já Benedito, também escritor, admirava e guardava poemas de Deodato.

A vida imaginada alça voo na presença de Nhá Flor, ainda que seus relatos orais sejam envoltos em passagens abertas e carregadas de dúvidas, pois foram contados a ela por Maria Rosa, uma empregada da casa de dona Aurora, e mesclados aos boatos feitos por moradores. É comum na prosa ficcional camarguiana a recorrência ao trauma do passado escravocrata, e esse trauma surge em *Negro disfarce* com a crueldade de Maria Piçarra, dona da Fazenda dos Monjolos, avó de Dr. Virgílio, o padrasto de Deodato, “conhecida como uma cruel senhora de escravos” (CAMARGO, 2020, p. 61), assim narrada por Nhá Flor, que conta o passado histórico de Bragança, a infância de Deodato e a sua adoção pela família de Dr. Virgílio e Aurora. Entretanto, como Nhá Flor assinala em vários momentos os boatos e as histórias inventadas pelo povo a respeito da família de Dr. Virgílio, o que teria de “verídico” no que Maria Rosa, a empregada, passou para Nhá Flor? E ainda temos as traições da memória...

Dessa forma, a narrativa alterficcional insere o passado violento da escravidão nas fazendas de café de Bragança Paulista, buscando elucidar passagens desconhecidas da cidade. Assim, Oswaldo de Camargo transgride a autoficção ao promover, no recurso da escrita terapêutica, não só a ficcionalização de si, mas a Ficcionalização de um eu coletivo negro por meio da mais dolorosa experiência negro-diaspórica – a escravidão –, sob o ponto de vista de um narrador negro. Trata-se da escrita não só para aliviar a dor de uma experiência coletiva traumática, mas para desvelá-la, não deixar que esse passado seja esquecido. Esta é, em nosso entendimento, mais uma contribuição

da alterficção negra de Oswald de Camargo à literatura brasileira contemporânea.

### 5 Considerações finais

Oswaldo de Camargo, em mais de sessenta anos de vida literária, vem se destacando nos últimos anos na experimentação das escritas de si com a novela autoficcional *Oboé* (2014), oriunda do conto “Oboé”, publicado em *O carro do êxito* em 1972, no “esboço” autobiográfico de *Raiz de um negro brasileiro* (2015) e no uso de um subgênero da novela, a noveleta, para criar a alterficção de *Negro disfarce* (2020).

Nesse sentido, interessou-nos, o que aqui estamos considerando como uma alterficção, inferir a forma de Camargo iludir leitoras e leitores com o seu posicionamento da noveleta como autoficção, e aí o “disfarce” do título seria uma forma de começar a realizar a sua estratégia narrativa ambígua alterficcional, possibilitando a aventura na linguagem com uma escrita poética, explorando o hibridismo de gêneros literários, a fragmentação de si em diferentes personagens, buscando uma elaboração para além da autoficção, por uma forma inovadora de se autoexpressar nas alteridades criadas para esses personagens, rompendo a identidade onomástica autor-narrador-protagonista, cara ao conceito de autoficção elaborado por Serge Doubrovsky. Camargo, então, vale-se da indecidibilidade do conceito, como vimos em Anna Farid e Evando Nascimento, e exemplificado por autores brasileiros contemporâneos, e ele aproveita-se de sua liberdade autoral para contribuir a esse debate ao trazer a sua noção de autoficção e o seu texto literário. Daí, lança passagens memorialistas da imprensa e do associativismo negros, resgata intelectuais, escritores e participantes da Associação Cultural do Negro, negando o memoricídio da história brasileira quando referente a negras e negros.

Essa feitura escorregadia de sua autoficção nos fez navegar entre Anna Faedrich e Evando Nascimento para, dessa forma, refletirmos sobre as transgressões realizadas em *Negro disfarce*. Oswaldo de Camargo, com ousadia e liberdade extrema, cria e promove torções, interpretando a autoficção ao seu modo, tendo a liberdade de reinventar a si, tornando-se autor, narrador e personagens da própria vida, exercitando a alterficção como disfarce para se desvencilhar das armadilhas do racismo, realizando, com essa prática, a reflexão sobre a sua própria existência. A partir da inserção de histórias do movimento negro, valendo-se das fragmentações, lacunas, ambiguidades e vestígios diante de documentos escassos e poucos dados biográficos de personalidades negras para realizar uma alterficção negra que rompe com os limites entre vida real e vida imaginada, confirmando-se como um escritor negro brasileiro de vanguarda; ciente de seu compromisso de tratar um momento histórico do movimento negro no qual somente ele, com sua vivência, seria capaz de realizar, e com os vácuos da memória de um negro brasileiro em um texto “como este, que, aqui inconcluso, jamais, jamais será terminado” (CAMARGO, 2020, p. 81).

### REFERÊNCIAS

- BAEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- CAMARGO, Oswaldo. *Negro disfarce*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2020.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- CUTI. *...E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Noovha América, 2007.
- DOMINGUES, Petrônio. “Em defesa da humanidade”: A Associação Cultural do Negro na arena do “Black Internationalism”. In: BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020. p. 217-242.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

- DUARTE, Eduardo de Assis. Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção. *Revista Araticum*, v. 13, n. 1, p. 50-60, 2016.
- FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan.-jun., 2015.
- FILIPPO, Thiara Vasconcelos de. *Imagens poéticas: O negro, a África e a noite na literatura de Oswaldo de Camargo*. 2007. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 251 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- MEDEIROS, Mário. Sistema literário e ativismo político e cultural. In: TENNINA, Lucía; MEDEIROS, Mário; PEÇANHA, Érica; HAPKE, Ingrid (org.). *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 35-133.
- NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: autoficções. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, set-dez. 2017.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010. p. 59-75
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

Recebido em 31/10/2023.

Aceito em 31/03/2024.

# “A PONTE NOS UNINDO AO PASSADO”: HISTÓRIA PÚBLICA, MEMÓRIA E LITERATURA

“THE BRIDGE UNITING US TO THE PAST”: PUBLIC HISTORY, MEMORY AND LITERATURE

Patrícia Giselia Batista<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo reflete sobre alguns aspectos da historiografia literária, histórica e canônica que emergem do estudo da obra memorialística *Maria Clara* (1978), da escritora norte-mineira Nazinha Coutinho. Em suas reminiscências, ela narra a trajetória da protagonista Clarinha, órfã de pai e mãe, criada pelos tios e pertencente a uma “família importante” de Montes Claros - MG, parte de uma elite rural que, aos poucos, substituía seus costumes pelos da elite industriária que começava a surgir na transição dos séculos XIX-XX. Este estudo possibilitou apreender os saberes de uma época, elaborados pela memória feminina, evidenciando sua potencialidade como objeto de reflexão. Aqui, destaca-se não apenas o processo da mulher como escritora, mas também um olhar histórico e regional sobre os empecilhos enfrentados por muitas mulheres do passado em busca de autonomia e autoafirmação.

**PALAVRAS-CHAVES:** Memória Feminina; Escrita Feminina; Estudos Feministas; História Pública.

**ABSTRACT:** This article reflects on some aspects of literary, historical and canonical historiography that emerge from the study of the memoir *Maria Clara* (1978), by the writer from North Minas Gerais, Nazinha Coutinho. In her reminiscences, she narrates the trajectory of the protagonist Clarinha, orphaned by both her father and mother, raised by her uncles and belonging to an “important family” from Montes Claros - MG, part of a rural elite that, little by little, substituted their customs for those of the industrial elite that began to emerge in the transition of the 19th-20th centuries. This study made it possible to apprehend the knowledge of a time, elaborated by the female memory, evidencing its potential as an object of reflection. Here, not only the woman's process as a writer is highlighted, but also a historical and regional look at the obstacles faced by many women in the past in search of autonomy and self-affirmation.

**KEYWORDS:** Female Memory; Female Writing; Feminist Studies; Public History.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia – Brasil, com período sanduíche na University of Minnesota Twins City – Estados Unidos da América. Realiza estágio pós-doutoral em História na Universidade Estadual de Montes Claros, com Bolsa CAPES. ORCIDiD: <https://orcid.org/0000-0003-1052-7482>. E-mail: [patriciagiseli@yahoo.com.br](mailto:patriciagiseli@yahoo.com.br)

Pois não se pode mexer à toa em um montão de cinzas! Nele, bem no fundo, podemos encontrar uma brasiinha e esta poderá se transformar instantaneamente numa labareda. Assim é o pensamento: tão rápido quanto o raio, atravessa montanhas e precipícios, não nos dando meios de segurá-lo, de contê-lo. *É nossa existência revolvida em segundo, é a ponte nos unindo ao passado...* (COUTINHO, 1978, p. 21 grifo nosso).

Este artigo se insere no campo da História Pública que, a propósito de seus princípios, métodos e objetivos, está para além de suas fronteiras, propondo a interdisciplinaridade entre História, Literatura e Memória, ligada diretamente à área dos estudos feministas. Nas palavras da historiadora Martha Gouveia Rovai,

A História Pública é um campo da História que compreende posicionamentos político – e não se confunda este termo com partidarismo ou doutrinação -, responsabilidade e compromisso em relação à produção, divulgação e circulação sobre os acontecimentos históricos, entendidos não mais na sua dimensão exclusiva da macro-história e nem do privilégio de poucos, mas em experiências cotidianas que são valorizadas e significam as vidas de “pequenos e grandes” (ROVAI, 2018, p.186).

Em sentido de associação a esse movimento historiográfico de ampliar o debate com outros campos do saber, este estudo tem o objetivo de demonstrar como o romance autobiográfico *Maria Clara* (1978), da escritora mineira Nazinha Coutinho, vincula-se com a memória, a literatura e a história, revelando como a protagonista apropriou-se do mundo e de tudo aquilo que – longe, perto ou dentro de si mesma – afetava sua subjetividade.

Apresentar um percurso investigativo às/ aos pesquisadoras/es iniciantes nos temas e contribuir para o conhecimento das escritoras do presente – cujas produções literárias não estão sob o jugo rigoroso da divisão sexual e de gênero – é também objetivo deste trabalho. O espaço que hoje é destinado à escrita feminina foi conquistado por meio de lutas e embates que



trataremos no estudo. A opção por este caminho – o da linguagem – deve-se ao compromisso desta pesquisadora da História Pública em tornar compreensíveis, na época atual, os fatos ocorridos em uma temporalidade outra.

Adequar o contexto à realidade de uma época é um modo de compreendê-la e de desenvolver perspectivas que produzam novos sentidos no presente. O intuito é proporcionar às escritoras - de hoje e do futuro - a capacidade de questionar o modo como a mulher vem se estabelecendo na literatura e em todas as esferas da vida social. Para tanto, propõe-se a reflexão: “O que leitoras e escritoras do presente e do futuro precisam saber sobre as escritoras do passado?” Os aportes teóricos e procedimentos metodológicos deste estudo seguem numa confluência com os estudos das Representações Sociais (RS).

Para demarcar e refletir as questões que serão tratadas a seguir, tomamos os ensinamentos de Sandra Jovchelovich, que ressalta que o/a pesquisador/a das representações sociais tem que se ater ao momento e ao contexto histórico dos saberes do sujeito. Que lugar ocupa esse sujeito? E qual a consequência social dos seus saberes? (1995, p.81). Assim, faz-se necessário compreender como se deu a construção da intelectualidade e do mundo da autora Nazinha Coutinho. Quais os valores e as instituições que ditavam comportamentos a essa mulher? Quais são as razões para a inexistência de uma tradição feminina na escrita? Por que há – ainda hoje – poucas obras de autoria feminina no cânone literário?

A epígrafe acima faz parte da obra *Maria Clara*, cujo tema central são as reminiscências da protagonista-narradora que dá título ao livro. A autora da obra, Maria Antonieta Nascimento Coutinho, ou Nazinha Coutinho, nasceu na cidade de Januária - MG, em 20 de março de 1904. Após a morte dos pais, ainda na infância, foi adotada por parentes próximos e criada por uma família



tradicional da região de Montes Claros. Nazinha Coutinho morreu aos 97 anos, em Belo Horizonte, no ano 2001. Pouco de sua biografia ficou registrada, sendo possível pressupor parte do percurso de sua vida por meio do romance autobiográfico que escreveu aos 74 anos.

O livro *Maria Clara* foi publicado no Rio de Janeiro, em 1978, pela *Editora Dois Irmãos*. Suas 292 páginas - divididas em 30 capítulos curtos, considerando o prelúdio - narram, em primeira pessoa, uma história em tempo não cronológico. Ao que tudo indica, o livro é desconhecido do grande público brasileiro; não foram encontradas informações sobre o número de cópias distribuídas, nem sobre o lançamento ou recepção de crítica e público. A ausência desses dados nos leva a suspeitar que a obra tenha circulado principalmente entre familiares e amigos. Logo nas primeiras páginas, fica explícita a presença inquietante da memória, o limiar que une o presente ao passado, a emergência de recolher os cacos, e as cinzas dos acontecidos que persistem na memória. Para ela, escrever sua história significava reacender e iluminar o que ainda sobrevive.

O cenário que envolve a trama é a região de Vila dos Coqueiros e seus distritos no interior de Minas Gerais. Considerando a experiência de leitora, o enredo não permite afirmar com certeza que, ao fazer a analogia entre esses espaços e a região de Montes Claros, a autora esteja falando dos ambientes onde viveu em sua infância. Por que, então, estamos partindo, nesse estudo, do pressuposto de que tal obra possa representar a cidade mineira de Montes Claros, nas primeiras décadas do século XX? Darcy Ribeiro, etnólogo e ensaísta montes-clarense, declarou, no prefácio do livro *Maria Clara*, em agosto de 1978, que o relato literário de Nazinha Coutinho é como uma obra autobiográfica:

Este livro de Maria Clara é para mim o romance de dona Nazinha, a bela e amável senhora do doutor Coutinho, que vi viver sua vida quase inteira no casarão da rua Bocaiúva, bem no centro de Montes Claros. Minha prima Nazinha, que hoje, nos seus 70 anos floridos, transitando de Belo Horizonte para o Rio, entre filhos e netos

carentes dela, encontra tempo e modo de rever, sentidamente, seus idos de Maria Clara menina (COUTINHO, 1978, p. 13).

Darcy Ribeiro é primo legítimo de Nazinha Coutinho, e destacou o valor histórico desse romance, afirmando retratar seus familiares paternos, nas vestes de personagens vivendo na região norte-mineira das primeiras décadas do século XX. Para Ribeiro, a literatura é um milagre, pois tem a capacidade de recriar os idos com lealdade, conferindo vida, ao contrário de um “frio registro histórico dos fatos” (COUTINHO, 1978, p.15). Essa narrativa, segundo o antropólogo, transformou as características dos personagens reais: de estepe de pessoas “soturnas”; de “caráter indomavelmente taciturno”, que na realidade nunca foram de muitas “empatias”, e transformados por ela, em personagens “sem amarguras” (COUTINHO, 1978, p. 14).

Ribeiro reitera a relevância histórica dessa obra, afirmando que as “leitoras, especialmente, vão se deparar com grandes acontecimentos, como a inauguração da luz elétrica na cidade de Montes Claros e a fazenda do Cedro, que abrigou uma fábrica de tecido, nos fins do século XIX. Darcy Ribeiro enfatiza, nesse texto, os acontecimentos regionais que, nesse romance, revelam um tempo guardado na memória:

Tudo isto existiu ou ocorreu, é certo, pois de tudo os velhos montes-clarenses dão notícias circunstanciadas, e nas monografias da cidade há até documentação a respeito. O que não havia, nem houvera, sem Nazinha, é o espelho onde tudo isto brilha agora, como vida que se revive diante de nossos olhos. Este é o milagre do romance de evocações que, recriando os idos com lealdade, não ao frio registro histórico dos fatos, mas tão somente ao que é verossímil aos olhos de quem recorda, permite devolver à vida o que, parecendo estar morto e acabado, está apenas guardado no tempo da memória (COUTINHO, 1978, p. 15).

O livro *Maria Clara* se apresenta como uma obra emblemática no que se refere aos usos da memória e da “escrita literária feita por mulheres” – enredos que têm como tema central os acontecimentos cotidianos e domésticos –

comuns entre as escritoras de sua geração. Na contemporaneidade, já não se fala mais em “temática feminina” na literatura. Hoje, a mulher aborda temas diversos que, até um passado muito recente, estavam majoritariamente restritos aos homens. A discussão em torno da produção literária feminina de diferentes épocas, entretanto, faz-se imperativa, porque estamos situados num momento em que se renovam as formas discursivas no campo das diferenças sexuais e de gênero, ao mesmo tempo em que novas representações emergem.

Uma indagação importante do/a historiador/a que intenciona atribuir o *status* de fonte histórica a uma obra literária é: Como pensar a memória como literatura? Como analisar a literatura enquanto fonte histórica? Como se faz a passagem da memória privada para a história pública? Sobre a relação entre História e Literatura, Lígia Chiappini (1999) nos convida a observar “as diluições de fronteiras”, ou de “novas delimitações”. A pesquisadora demonstra sua preocupação em relação à interdisciplinaridade superficial concebida entre essas duas disciplinas. Chiappini propõe uma reflexão acerca do texto literário: “O que o faz ser tão relegado?” Para ela, o que atrapalha as investigações históricas é se deparar com um texto “pleno de possibilidades de sentido”, levando alguns estudiosos a questionarem se o ficcionista mente ou finge, pois, em contraponto, o historiador se propõe uma linguagem “vivaz ou não assumindo a subjetividade de suas hipóteses e juízos” (1999, p.55).

Nesse sentido, sobre as aproximações das narrativas Histórica e Literária, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento reitera que “(...) ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro” (2005, p.33-37). Cabe aqui ressaltar a advertência feita pelo filósofo Paul Ricoeur, quando questionou suas narrativas sob as dimensões de verossimilhança e de veracidade dos discursos (1971). Ricoeur diz que o texto ficcional se assemelha à história no momento em que suscita narrar eventos como fatos ocorridos, mas que “se distinguem por liberar possibilidades de acontecer, não efetivadas no

passado, mas nas quais o leitor se reconhece e identifica a temporalidade” (1995, p.37).

Ainda de acordo com Ricoeur, acerca da utilização da memória como objeto de análise, a história não deve se distanciar de sua fonte matricial que é a memória. Juntas, são importantes para o conhecimento humano sobre o passado (RICOEUR, 2007, p. 71). Também nesse sentido, as imagens e lugares de memórias que o indivíduo seleciona são alterados, porque se trata de reconstruções feitas pelo sujeito, como confirmado por Maurice Halbwachs:

A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (2004, p. 75-76).

Halbwachs nos mostra que a memória se apresenta como individual e exclusiva, no entanto, ela é resultante do convívio coletivo. Segundo ele, toda a construção vem do que já está disponível no meio em que o sujeito está inserido. (2004, p.54). E a propósito, existe de fato uma ação colaborativa entorno da obra de Coutinho, que é preciso destacar que, conforme afirmou o crítico literário Osmar Pereira Oliva constatou, a partir de entrevista com uma das filhas da escritora Nazinha Coutinho, e do contato com os originais desse romance, que a obra foi escrita não apenas pelas mãos da autora, uma vez que, incentivada pela família a publicar suas memórias, a escritora recorreu à ajuda das filhas para conclusão da escrita, porque passava por um momento de perda da visão. Oliva descobriu, em seu processo de pesquisa, que a escrita deste livro levou cerca de vinte e dois anos (2007, p.148-150)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Segundo Oliva (2007), nos originais da obra, há registro de duas a três letras distintas, além da letra da autora que aparece no início da narrativa e em outros dois capítulos ao final, havendo uma diferenciação na forma e no tamanho de sua escrita, sugerindo o que foi confirmado pela filha: que a autora recorria a terceiros e havia retomado a escrita depois de um período de perda da visão. Oliva salienta que é intrigante o fato de a autora iniciar seus escritos de próprio punho e, em outros momentos, ditar para que solidariamente as filhas tomassem nota e, tempos

Nesta direção, a percepção de experiência de autoria, pensada aqui como conceito, exige, de acordo com Michel Foucault (1992), ser explicada, antes de aplicá-la à busca de explicar o passado. Para o filósofo Michel Foucault, não há como atribuir vários discursos a um único e mesmo autor. De acordo com sua concepção, o “autor” seria o “momento histórico definido e o ponto de encontro de certo número de acontecimentos”. (FOUCAULT, 2006, p. XXI). A autoria não é simplesmente atribuir um discurso a um sujeito, pois o autor funciona como lugar de dispersão, de onde se podem notar várias outras vozes e que variam de acordo com posições-sujeito, seu lugar social.

Como a obra em apreço é de autoria feminina, as orientações neste sentido devem ser tratadas com especificidades, conforme ressalta Michelle Perrot. Há peculiaridades “no teatro da memória, as mulheres são sombras tênues. A narrativa histórica reserva-lhes pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas pouco aparecem” (PERROT, 1989:9). Para Michelle, a memória feminina se distingue por ser trajada, vestida de acordo com o status social de quem rememora, de modo que “a roupa de cama pertence à esfera íntima, o vestuário, à esfera pública. Este último está ligado a essas aparências que cabem às mulheres, sobretudo burguesas, observar” (PERROT, 1989. p.14).

Por conseguinte, o viés de experiência que propõe a pesquisadora Joan Scott, em que ela está intimamente ligada ao evento linguístico, que não se separa de uma explicação, e que, sendo a História uma “construção” - representada pela nossa capacidade de explicação, em oposição à Literatura - representada pela experiência e pela ficção. Scott assevera que a relação da História com a Literatura sempre coloca o/a pesquisador/a frente aos seus limites teóricos e metodológicos, pois propõe uma interdisciplinaridade ainda

---

depois, retomar a escrita por si. O estudioso notou também que, em algumas passagens, a autora faz a substituição de palavras, expressões e supressão de trechos.

maior. Portanto, esse encontro de campos de saberes pode se tornar muito eficiente, já que a linguagem literária é mais uma a fornecer as possibilidades de acesso às produções discursivas de uma época, sendo a principal e indispensável disciplina para um projeto de se (re)pensar a História. (SCOTT, 1999, p.16-17).

O percurso teórico-metodológico foi nutrido pelo pensamento das pioneiras Nádia Battella Gotlib e Heloísa Buarque de Hollanda, duas teóricas e críticas literárias que dão suporte para as escritas da História da literatura escrita por mulheres. Hollanda, ao analisar os diversos estudos sobre mulher na literatura, no Brasil, ressalta o percurso oficioso que essas discussões têm percorrido desde os anos de 1990. A pesquisadora pontua que o momento da interdisciplinaridade dos estudos sobre literatura feita por mulheres com outras Ciências Sociais e Humanas, em especial a História, que começa a “[...] privilegiar e estabelecer a produção literária como fonte de suas pesquisas de ponta”, é fecundo. (HOLLANDA, 1999, n. p.). Ela reafirma também que essas discussões iluminaram os estudos literários a partir da perspectiva de suas novas instrumentalizações e da renovação historiográfica, sobretudo a busca da história pela interação da obra com o contexto histórico.

As indicações das teóricas da literatura Hollanda e Gotlib corroboram o pensamento da historiadora Tânia Navarro-Swain (2011),<sup>3</sup> que defende que o primordial numa pesquisa sobre autoria feminina é, de fato, promover tais narrativas. De forma geral, Swain considera que as escritoras que publicaram até meados do século XX tiveram suas produções sob a égide do patriarcado, e que no campo da História, da Literatura e de outras Ciências Humanas, Sociais,

---

<sup>3</sup>Tânia Swain em “História e Literatura: Mulheres de Letras, Mulheres de Aventura”, apresenta diversas contribuições por conferir visibilidade a inúmeras mulheres aventureiras que romperam e escaparam das imposições de verdades estabelecidas. Trata-se de grande grupo de mulheres aventureiras que registraram em suas escritas suas experiências como etnólogas, botânicas, viajantes e suas memórias sociais. Essas mulheres enfrentaram toda uma estrutura fortificada pelo masculino, muitas vezes, desprovidas de suporte físico e mental do espaço que lhe fora imposto.

e até as Exatas há uma presença esporádica da narrativa feminina. Portanto, as pesquisas voltadas para essa escrita feminina devem denunciar os regimes de gênero que mantiveram essas mulheres ausentes. (SWAIN, 2011).

Para essas estudiosas do tema, o motivo pelo qual não há uma tradição de autoria feminina, e que leva também um grande número de escritoras a estar fora do cânone literário, decorre das imposições sociais criadas no sentido de manter os grilhões que as prendiam ao espaço privado. Elas também concordam que os movimentos feministas impulsionaram, a partir de diversas lutas, dentro e fora do Brasil, o acesso das mulheres à educação formal e às condições para que ocupassem em definitivo um espaço nas narrativas (HOLLANDA, 1999; SWAIN, 2011).

O período em que *Maria Clara* é editada compreende a década 1970, momento em que o termo “gênero” passava a ser visto como uma teoria das diferenças sexuais entre homens e mulheres. É nesse momento que as historiadoras feministas se voltam e reivindicam por uma “História das Mulheres”, amparada pelas ferramentas da História Social. *Maria Clara* não se configura pela linguagem feminista, ligada a princípios ideológicos de emancipação das mulheres frente às práticas e discursos de assujeitamento. Os movimentos feministas das décadas de 1960/70 foram detonadores responsáveis pela conquista da mulher nas Letras, dentro e fora da academia, e o modo feminino de cada mulher de extrapolar as normas de subjetivação determinada pelo gênero e pelo seu tempo (DUARTE, 2003).

Foram imprescindíveis, igualmente, os estudos de Maria José Motta Viana (1995) e de Lilian Maria Lacerda (2003), duas especialistas com trabalhos distintos de análises e resenhas de diversos livros de autoria feminina, mas que têm em comum o estudo a partir da memória feminina. Os trabalhos de Viana e Lacerda têm afinidades entre si; elas analisam a escrita feminina em diversas perspectivas e apontam algumas polêmicas que envolvem esse tema. Ambas as



pesquisadoras fizeram investigações extensas que, se somadas, contabilizariam o estudo que concebe visibilizar quase noventa títulos de escritoras brasileiras.

De acordo com Viana, houve um “boom editorial” de memórias femininas e que pode ser considerado como resultado dos discursos feministas divulgados nos fins da década de 60, fora e dentro do país que, de certo modo, influenciaram o florescimento da mulher na Literatura:

[...] os movimentos feministas desencadeados com certo furor na Europa e nas Américas, contando com um indiscutível aliado, os meios de comunicação em avanços tecnológicos sem precedentes, viabilizaram a entrada definitiva das mulheres no mercado editorial brasileiro. Nenhum outro momento lhes seria mais propício do que esse. Da Europa e dos Estados Unidos chegavam, via telecomunicações, notícias e informações sobre os acontecimentos sócio-culturais mais recentes, enquanto no Brasil vivíamos a ditadura militar e suas imensuráveis e já tão discutidas, porém nunca suficientemente entendidas, consequências no âmbito cultural. (VIANA, 1995, p. 15).

A ascensão da memória, especialmente na década de 1970, ocorreu simultaneamente com a “avalanche escritural” de memória de cunho feminino. O gênero memorialístico já era usual na Europa e no Brasil desde o século XIX, e era produzido por intelectuais e homens notáveis, não tendo registro, até as primeiras décadas do século XX, de participação de mulheres. Esses escritos de memória, que ilustram vidas sociais, por usarem uma linguagem simples e despretensiosa, normalmente são julgados pelo seu valor literário (VIANA, 1995). Como descrito por Maria José da Motta Viana, “de qualquer forma, a escrita memorialística [...] vem denunciar ainda um desejo milenar de que lhe sejam concedidos os direitos abstratos e as possibilidades concretas de se instituir como sujeito de linguagem [...]”. (VIANA, 1995, p. 110-111).

De acordo com os sentidos apontados por Viana, podemos considerar que a escritora Nazinha Coutinho buscou ocupar o espaço na Literatura não só para denunciar os embates cotidianos, mas, sobretudo, para se instituir como sujeito de linguagem. A este respeito, Roger Chartier, no prefácio à obra da



pesquisadora brasileira Lilian Lacerda, salienta que, nas análises dessas memórias femininas, através da experiência íntima de cada uma, é localizável a trajetória de desigualdade do regime de gênero ao qual foram impostas. Chartier acredita também que este seja o percurso para a construção de uma História das Mulheres brasileiras na literatura, e, sobretudo, da História da Leitura Feminina. Para ele, esses discursos dão indícios de como elas absorveram e resistiram à cultura política e linguística de seu país, trazendo suas trajetórias de experiências. (CHARTIER in: LACERDA, 2003, p.20).

A trama em *Maria Clara* começa alguns meses antes do casamento da protagonista, no momento em que ela inicia um diálogo com Natinha – a ajudante que irá lhe auxiliar nos preparativos do enxoval. A narrativa fornece uma sequência de fatos cotidianos, embora não siga uma linearidade, sendo composta por várias temporalidades. O contexto é revelado pelos personagens, que ressaltam a importância e a participação das mulheres montes-clarenses na formação da família, no momento dos impactos do processo histórico modernizador. A personagem principal, órfã e destituída da oportunidade de ganhar o seu próprio sustento naquela sociedade, vê no casamento a única forma de se estabelecer e se realizar enquanto sujeito no/do feminino.

A proposta da modernidade na segunda metade do século XIX pretendia romper de vez com as tradições dos períodos anteriores, em que se articulavam na sociedade uma variedade de organização da vida familiar. A nova ordem moderna burguesa incentiva o casamento. A modernização trouxe consigo, em suas várias instituições e discursos, modelos sociais que sujeitaram a mulher dando-lhe como únicas alternativas: casar-se, ser mãe e reinar na família conjugal (MAIA, 2011, p.25). Em seus estudos, a historiadora feminista Cláudia de Jesus Maia problematizou o modelo de família conjugal ou nuclear, que ganhou uma notoriedade estratégica, na segunda metade do XIX, e tornou-se o braço fundamental do estado, a célula primordial para os novos investimentos sociais.

A família nuclear brasileira cristalizava-se como lócus principal da construção do modelo “Mulher verdadeira”; a administradora racional do lar; a operária do lar; a educadora dedicada que geraria os novos cidadãos “dóceis e produtivos” que, por sua vez, assegurariam os privilégios. Maia levantou em sua pesquisa que “viver sozinha”, no Brasil, nos períodos anteriores ao discurso da modernidade, não representava um problema social, científico ou pessoal, como passou a ser visto pelos ideais positivistas e de progresso. O fato de não constituir família, manter-se solteira, era uma “ameaça à conjugalidade moderna, à sexualidade reprodutiva e à disseminação da família conjugal burguesa e a sua centralidade” (MAIA, 2011, p.27).

A partir da nova ordem modernizadora, a família torna-se a esfera estratégica para o projeto de modernização burguesa disseminar o progresso científico e social. A obra literária *Maria Clara* nos permitirá acessar as práticas e modelos impregnados de preconceitos, concepções patriarcais e de violência na construção das imagens do cotidiano norte-mineiro, das primeiras décadas do século XX, a ser revelado pelas suas personagens: Dona Amélia – a copeira, arrumadeira e contadora negra de “história da carochinha”; Deolinda – Nila – uma moça negra matuta, “dócil”. Era quem fazia todo o serviço doméstico e fabricava os queijos, o requeijão e doces que eram vendidos no Armazém. Ela é também quem sofrerá imensamente com os maus tratos físicos aplicados pela viúva Mariana; Antoninha – a professora particular de Serra Azul, que residiu em Pinheiros para alfabetizar Maria Clara.

Aparecem como coadjuvantes da trama, apontadas pela protagonista, duas tias: uma pela parte sanguínea - paterna, a Dona Emerenciana (Méri) e a tia “postiça” casada com o seu tio paterno, dona Hermínia - uma “mulher nervosa”, mas muito “íntegra”, que, segundo a narradora, era senhora “vulgar”, cuja “pouca cultura” não a fizera acompanhar o seu marido, um senhor discreto, reconhecido por sua inteligência e empreendedorismo (COUTINHO, 1978,

p.45). A tia Méri era uma “jovem romântica” que, nas palavras da personagem Maria Clara, era:

culta, alegre, desembaraçada e bonita, lecionava para rapazinhos de dez a dezesseis anos, pois dar aulas era um dos poucos trabalhos que se permitia a uma moça de família importante. Na minha ingenuidade, julgava a tia Méri desperdiçada ali, uma pessoa tão inteligente e a serviço de um povoado tão pequeno (COUTINHO, 1978, p.54).

Outras personagens destacadas, e que não chegaram ser nomeadas, eram as mulheres que manejavam os teares da fábrica. A historiadora Maia sublinha que, em meio à emergência das indústrias, nos fins do século XIX, as mulheres tiveram um maior acesso ao trabalho informal; entre eles, o trabalho nas fábricas têxteis. Tal atividade era vista e aceita com normalidade, até serem expulsas, no momento em que se acirra o processo de industrialização. Margareth Rago (1997) salienta que uma mulher operária se torna uma ameaça à estabilidade familiar e à ordem social e política, sendo, assim, substituída pela força de trabalho masculina. Em 1872, nas fábricas, 76 % das vagas eram mulheres; no ano de 1950, apenas 23% tiveram ocupação feminina. (MAIA, 2011, p. 96).

Clarinha rememora que teve muitas dificuldades para cursar a escola formal, e que, muitas vezes, seu processo de aprendizagem estava ligado à interpretação cênica. Apesar de o teatro ser inacessível, ela conseguiu imaginar e representar cenas a partir do que conhecia e observava no seu cotidiano. Ela diz:

Estava sempre ávida por aprender. Assim, sem nunca ter visto um teatro ou um espetáculo de dança, fazia em meu quarto, sozinha ou com alguma criança que lá aparecesse as minhas representações copiando gestos, imitando expressões, teatralizando histórias e fatos do meu cotidiano com ênfase e afetação. Meus personagens favoritos eram sempre a tia Méri e a madrinha Hermínia. A música, quando a imaginava, era sempre uma das poucas que já tinha ouvido os gestos, imitados ou inventados, eram ensaiados em frente do espelho. (COUTINHO, 1978, p. 96).

Neste recorte textual, a autora revela que criava suas ficções inspiradas nas personagens do seu próprio convívio. Da mesma forma, ela retrata coisas que até então nunca vira, mas imaginara. É possível levar em conta que, para ela, a representação teatral podia ser uma forma de adaptar a realidade por meio da cópia, da imitação, mas também da invenção. Duas personagens eram de sua preferência na hora de recriar a realidade: a tia Méri e a tia Hermínia, personalidades que destoavam entre si conforme as características e reflexões atribuídas a elas pela protagonista Clarinha ao longo da trama. O que fica evidente, levando em conta as análises de outros trechos, é que a teatralização era uma das formas de elaborar e representar sua concepção das relações, das coisas e das pessoas ao seu redor. Ao falar dos modelos femininos que tinha à vista, ressalta dois perfis de mulher: uma escolarizada e a outra inculta.

A relação da protagonista com a personagem Emerenciana, a tia Méri, irmã do tio Felipe, era de muito respeito e admiração. Clarinha apresentou a tia Méri como uma professora e que “[...] gostava de vestir-se bem, de cantar, de declamar, o que, na falta de outros ouvintes, fazia sempre para mim, embora o marido considerasse aquilo uma futilidade” (COUTINHO, 1978, p. 192). A relação das duas, igualmente, era perpassada pela confiança, como se percebe numa passagem em que Méri confia à protagonista um segredo de família – sobre uma relação amorosa entre o genro e a sogra, respectivamente o pai e a avó de Méri. O que mais unia Méri e a protagonista era a cumplicidade literária, como leituras diárias, os anseios e as euforias poéticas, como expresso no recorte a seguir:

Eu e a tia Méri nos dávamos muito bem, principalmente quando estávamos a sós, nos momentos de sua euforia poética. Ela declamava e eu a ouvia, às vezes reunia as crianças e chamava as empregadas para ouvi-la, batíamos palmas e ela se entusiasmava. (COUTINHO, 1978, p.192).

A segunda personagem que era encenada pela protagonista era sua tia-madrinha Hermínia, a esposa do tio de Clarinha, o senhor Felipe. Por alguns

recortes discursivos, Clarinha deixa nítido que se tratava de sua algoz. Hermínia era filha da elite agrária abastada da época, e descrita pela narradora como uma mulher desprovida de “beleza”. Quando se casou, já era conhecida como uma mulher nervosa, embora muito “íntegra”. Aos olhos da protagonista Clarinha, dona Hermínia era uma senhora “vulgar”, cuja “pouca cultura” e que ficava a quem da intelectualidade do seu tio Felipe, um senhor “discreto”, reconhecido por sua “inteligência” e “empreendedorismo”. (COUTINHO, 1978, p. 45).

Um dos anseios de Hermínia era exercer certa vigilância e controle sobre a órfã Maria Clara. Uma das questões que surge no enredo, na qual a tia disputava força com o marido, era a da educação da menina. Cerceada do direito de estudar, Clarinha registrou que sua infância foi muito solitária, monótona e com severa rotina de “insipidez”. A educação da protagonista esteve, por muitas vezes, sobre o jugo de prioridades outras. Havia tempo para tudo, menos para cuidar da formação de uma menina órfã. Procurava passar o tempo refazendo as lições que a professora Antoninha havia lhe passado, escrevendo e reescrevendo bilhetes, lendo jornais, decorando poesia, criando e encenando seus espetáculos teatrais que apresentava para si mesma em seu quarto.

Ela própria afirma sua frustração, quando diz em uma passagem: “[...] esses fatos, e outros semelhantes, iam aumentando minha tristeza, marcavam de desilusões a minha existência” (COUTINHO, 1978, p.124). O princípio de “frustração”, colocado por Sandra Jovchelovitch, versa sobre a consciência da adolescente diante da condição que vivia: seus desejos podem ou não ser realizados. De acordo com a pesquisadora, nessas condições, eles desenvolvem astúcias diante das regras e normas impostas (1998, p. 73-78). Ao mesmo tempo em que Clara, a pobre menina rica, torna-se – com dificuldades – uma leitora assídua, algumas leituras passam a ser proibidas dentro da divisão do que era definido como leitura para mulher e leitura para homens.

Ela afirma que os homens gozavam do privilégio da aquisição de livros e exerciam a leitura e a prática da escrita com maior liberdade, enquanto ela

buscava se esquivar da restrição ao acesso à leitura e, mesmo assim, leu intensamente tudo que caía em suas mãos, para continuar a sonhar e a disfarçar seu constrangimento diante da vida. Escreveu ela:

Lia tudo o que me caía às mãos, às escondidas, pois para a madrinha Hermínia toda leitura era prejudicial. Passava a maior parte do tempo em meu quarto. Quando ela entrava, escondia o livro debaixo do travesseiro e fingia me entreter com uma costura que nunca terminava. (COUTINHO, 1978, p.118).

A personagem-narradora fez questão de registrar que estava atentas às leituras que não lhe eram acessíveis, ou mesmo que lhe eram proibidas, às quais tinha acesso por meios de muita astúcia. Uma forma encontrada por ela consistia em se aproximar para ouvir as conversas acaloradas do tio Péricles – estudante de medicina na capital mineira – para ouvi-lo falar de suas mais recentes leituras. Escutá-lo era uma forma de burlar as proibições de sua tia e a escassez dos volumes. Assim, conseguia aproximação com outras leituras, que não eram destinadas às mulheres do seu tempo, e obras para ela indisponíveis<sup>4</sup>. Sua maior satisfação era quando conseguia ouvir o que falavam seus tios:

Quando os três se reuniam eu procurava ficar perto, pois me sentia bem no meio deles, achava que as conversas eram muito mais cultas, mais avançadas. Não se falava em dinheiro ou negócios, mas em livros, teatro e poesia, e minha vida se tornou mais interessante. (COUTINHO, 1978, p. 246).

Os romances não bastavam a Maria Clara; mesmo recorrendo aos diálogos, muitas vezes procurava manter certa distância, pois temia que os tios,

---

<sup>4</sup> Quando seu tio Péricles chegava de férias à Serra Azul, Clarinha não perdia a oportunidade de ficar próxima daquele homem de “gestos largos e teatrais, a sua voz clara”. Sua maior satisfação era quando conseguia ouvir o que falavam seus tios: “Quando os três se reuniam eu procurava ficar perto, pois me sentia bem no meio deles, achava as conversas muito mais cultas, mais avançadas. Não se falava em dinheiro ou negócios, mas em livros, teatro e poesia, e minha vida se tornou mais interessante”. (COUTINHO, 1978. p. 246).

<sup>4</sup> Ver: MARTINS, Anna Faedrich. A autoficção na literatura contemporânea. V mostra de pesquisa da pós-graduação. PUCRS. 2010. Disponível em: [http://www.pucrs.br/edipucrs/Vmostra/V\\_MOSTRA\\_PDF/Letras/83352-ANNA\\_FAEDRICH\\_MARTINS.pdf](http://www.pucrs.br/edipucrs/Vmostra/V_MOSTRA_PDF/Letras/83352-ANNA_FAEDRICH_MARTINS.pdf) acesso 30 de abril de 2013.

Péricles e Jacinto, que eram os mais jovens, adivinhassem seus desejos e sonhos mais íntimos: “(...) E se adivinhassem? Ficariam pasmos! Pois eu achava aquela vidinha em Pinheiros simplesmente insípida, vazia, parada, medíocre, chegava a não encontrar palavras pra descrevê-la” (COUTINHO, 1978, p.178). Os sentidos desse anúncio nos mostram o medo da jovem órfã de ver seus pensamentos desvendados pelos tios. Seriam automaticamente entendidos por eles como uma ação rebelde. Para ela, o fato de achar aquela vida enfadonha seria malvista por eles, porque não seria coerente esse tipo de pensamento para uma garota. A autora aponta aí as concepções vigentes sobre coisas que eram inaceitáveis para uma mulher, denunciando dificuldades e entraves sociais e culturais, como desigualdades de gênero e geracionais.

Afastada da escola, Maria Clara vivia à espera de que sua prima Linda lhe emprestasse alguns volumes e cartilhas escolares. Em suas visitas, levava para Maria Clara as novidades, “[...] os livros de poesia, de filosofia, romances de grandes escritores. Trazia as suas aulas, as notícias, os boatos, as intriguinhas da escola [...]”. (COUTINHO, 1978, p. 146). Ficam explícitos pela autora, portanto, os modos que ela utiliza para tomar conhecimento dos acontecimentos de seu tempo e buscar outros sentidos de vida por meio da leitura.

Nazinha Coutinho enfoca, por meio da narrativa de Maria Clara, que o sonho de se casar estava associado a uma oportunidade de ter uma vida nova, o desejo de sair da casa dos tios, de ter seu próprio canto. Ela lembra que a primeira oportunidade que teve para se casar não foi aceita por sua família, que não via seu pretendente, Leopoldo – seu primeiro amor – como um bom pretendente, pois era “boêmio”, “um seresteiro”, um sujeito não adequado socialmente, pois não representava o modelo de provedor, função por excelência a ser assumida pelos homens – a partir da política de gênero.



A narradora conta que teve que se esquivar de um casamento arranjado com seu primo Levindo, pois não era de seu agrado. O doutor Rodrigo, com quem veio a se casar, foi uma escolha recíproca; além do relacionamento ter sido aprovado pela família, o casal também desejava a união. Ao narrar o encontro com o homem que viria a ser seu futuro marido, Clarinha demonstra que estava certa de que havia encontrado a oportunidade de sua vida:

Ao vê-lo sentir uma sensação estranha, como se um novo horizonte houvesse sido aberto, num instante, à minha frente. Ainda ouvi, [quando foi retirada da sala] pela porta entreaberta, murmúrios de admiração, pois todas as moças solteiras e ainda sem par esperavam um convite dele para a dança. (COUTINHO, 1978, p. 253).

O casamento aparece na obra como o principal argumento de felicidade e realização - ela faz uma retrospectiva de suas memórias, e opta por explorar mais o período em que ocorrem os preparativos para a cerimônia matrimonial até o nascimento de sua primeira filha, ponto em que o enredo se encaminha para o final. O tema sexualidade não aparece explicitamente, no entanto, é percebido ao examinar como os discursos do início do século XX, onde o sexo só aparece atravessado e interligado aos assuntos sobre casamento, reprodução e ao pecado.

Segundo a historiadora Tânia Navarro Swain, “[...] a sexualidade é um motor contínuo onde desejo e poder estão entrelaçados, disfarçados em prazeres duvidosos e instantâneos, dividindo o humano em possuidores e possuídos” (SWAIN, 2008, p.287). Em *Maria Clara*, encontramos o tema quase omissos por completo; a narradora, tão minuciosa até aquele momento, não faz menção à noite de núpcias, demonstrando um comportamento recatado diante do assunto. Talvez, a autora, ao privar-se de relacionar sexualidade a casamento, não considerasse adequado falar do assunto, pois já era uma senhora. Podemos supor, ainda, que ela não desejasse despertar atenção para



essa temática – pensamentos e condutas típicas dos dispositivos de discursos conservadores e patriarcais do período.

Tânia Swain - que a partir do pensamento de Foucault, elaborou o conceito de “dispositivo amoroso”, aparato que mostra como os discursos ditam como devem ser os sonhos, os desejos e as convicções femininas - para algumas mulheres “a sexualidade às vezes é até acessória” (SWAIN, 2008, p. 297), levamos a compreender que os discursos sobre ela foram naturalizados, comandando os comportamentos e as identidades de sexo, sobretudo, acerca da construção dos desejos femininos. Conforme Swain:

O dispositivo amoroso e a sexualidade formam a trama onde se tece e se produz o feminino – a objetivação indissociável do processo de subjetivação, a produção do sujeito de um saber e a produção do saber sobre um sujeito por meio de práticas discursivas e não discursivas diversas. (2008, p. 295).

A historiadora afirma que o “dispositivo amoroso” constituiu um imaginário social pelo qual os homens, em uma relação, querem preferencialmente o sexo, enquanto as mulheres, primeiramente, desejam o amor. Desse desejo de amor decorre ainda que as mulheres devem se esquecer de si em função da sua “aptidão natural” para o cuidado com outro. Nas palavras dela

Nas fendas do dispositivo da sexualidade, as mulheres são “diferentes”, isto é, sua construção em práticas e representações sociais sofre a interferência de um outro dispositivo: o *dispositivo amoroso*. Poder-se-ia seguir sua genealogia nos discursos – filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum – que instituem a imagem da “verdadeira mulher”, e repetem incansavelmente suas qualidades e deveres: doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e, sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si (SWAIN, 2008, p. 297).

A pesquisadora cria esse dispositivo para evidenciar o conjunto de práticas discursivas que “cria mulheres” e “guia seus pensamentos e

comportamentos na busca de um amor ideal (...)” (SWAIN, 2008, p. 298). Sobre a repressão sexual<sup>5</sup>, como mostrou Foucault, surge juntamente com a ordem social burguesa que forja para sua classe um perfil de normatização a partir de vários discursos – entre eles o médico e o religioso – que circulavam para afirmar, na sociedade, a hierarquização dos sexos. No caso do saber médico, seu discurso identificava a variação entre o sujeito normal e o anormal para distinguir os sujeitos de corpos sadios, limpos e hegemônicos. (FOUCAULT, 2011, p. 22).

Esse aparato também contou com o reforço da tradição cristã; o discurso religioso coloca o prazer ligado à morte, ao pecado e ao mal. A confissão sobre seus atos dava ao próprio sujeito condições de localizar os desvios introjetados pelas normatividades estabelecidas, conforme Foucault (1998, p. 19). O que produziu no comportamento dos indivíduos algumas alterações a partir da regulação das “intempestivas” manifestações sexuais<sup>6</sup>. Guacira Louro, em concordância com Foucault, salienta que o alvo desse aparato repressivo foi a

---

<sup>5</sup>Segundo Foucault o início do século XVII as práticas sexuais não eram mudas e não buscavam “segredos”, “reticências excessivas”, “disfarces” ou qualquer discurso “hipócrita”. Nesse cenário transpareciam todo o tempo os gestos escandalosos, os corpos obscenos, a anatomia sem incomodo e o “ilícito” era tolerado. Com a burguesia vitoriana emerge uma vigilância sobre os corpos, discursos e práticas sexuais. O sexo passa a ter uma única função, a reprodução que será a regulação das sexualidades tidas como normais, anormais, os estéreos e a sexualidade infantil. As sexualidades periféricas serão nomeadas, classificadas e expostas para serem eliminadas. Para o filósofo o poder se estabelece para reprimir o sujeito e seu sexo para que seja canalizada a força do sujeito somente para o trabalho, pois a população aparecia nesse contexto como problema econômico e político. Mas entende que essa proibição era na verdade uma incitação para se falar do sexo e construísse um saber sobre ele útil e produtivo. FOUCAULT, 2011, p. 09-21.

<sup>6</sup> Segundo Foucault a experiência – enquanto normatividade e forma de subjetividade da sexualidade em suas várias manifestações historicamente construídas a partir de saberes e práticas discursivas que se articularam como verdades. Na antiguidade clássica, por exemplo, que a pederastia era exaltada na Grécia; aceito em Roma pelos homens e nos XVII e XVIII ocorrer “esgotamento do organismo – abuso do sexo”. E notou que as relações do desejo e dos prazeres dos indivíduos passavam por preocupações morais. Portanto, as regras que rotulam são invenções de autorregulação como as práticas punitivas e disciplinares. (FOUCAULT, 1998, p. 16-19).

mulher, a criança, o masturbador, o perverso e todos que fugissem da normalidade disposta (LOURO, 1997, p.76).

E é a partir desses saberes articulados que a fisiologia feminina é fadada à maternidade. Portanto, sistematizado por Foucault, o “dispositivo da sexualidade” surge com suas interdições e suas incitações, no século XIX:

De fato, trata-se, na realidade, da própria produção da sexualidade. Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder tentaria domar, ou mesmo de um campo obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. É o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não há realidade subjacente sobre a qual se exerceriam difíceis controles, mas uma grande rede de superfície onde a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação de conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências se imbricariam uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. [...] O dispositivo da sexualidade tem como razão de ser não apenas se reproduzir, mas proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar os corpos de maneira cada vez mais detalhada e de controlar as populações de forma cada vez mais global (FOUCAULT, 2011, p. 116).

Essas estratégias de saber e poder, às quais se refere Foucault, é que constroem e constituem o sujeito, sem que ele consiga ficar atento o tempo todo aos discursos que, por vezes, o aprisionam. Isso porque essas estratégias estão impregnadas nas imagens repetitivas e cotidianas, que estão no dia a dia das práticas discursivas, entre elas, as mídias – a literatura, o cinema, a música, as artes, e a relação com o outro. Além do mais, ao se referir às relações de poder, o filósofo reforça que estas atuam diretamente no corpo, para torná-lo dócil, pois o propósito do poder é adestrar os gestos e regular o comportamento normatizando o prazer do sujeito. (FOUCAULT, 2001, p. XXI).

Entende-se, no entanto, que para Foucault seria importante não apenas identificar os códigos, definir o que é ou não permitido numa ordem de sexualidade suposta como constante, mas também “perguntar de que maneira, na continuidade, transferência ou modificação dos códigos, as formas de relação para consigo (e as práticas de si que lhe são associadas) foram definidas,

modificadas, reelaboradas e diversificadas” (FOUCAULT, 1998, p.31). Na memória de Clarinha, pode-se perceber a identificação com os códigos vigentes que funcionaram como uma teia de aprisionamentos que moldavam o corpo e a trajetória de vida, as formas de subjetivação.

Em seus episódios, a narrativa ressalta o modo pelo qual a protagonista enfrentou as questões do seu dia a dia, desvelando elementos de ação simbólica e elaborando suas representações. O tom comedido e acanhado de Clarinha anuncia as censuras, as concepções da época e seus preconceitos. A autora demonstra perceber as assimetrias de gênero a que era submetida como menina órfã, e como era conformada e dócil - a forma mais generalizada de proceder do seu tempo. Até mesmo porque, de acordo com os níveis de subjetivação registrados na obra, percebe-se que a autora, enquanto sujeito no/do feminino, no início do século XX, no interior do Brasil, ainda não sabia que poderia ser dona do seu próprio destino.

Clarinha demonstrou, em sua narrativa, que servia obediência frente a alguns padrões estabelecidos por sua época, exceto com relação à prática de leitura que era vigiada para as moças, e que a protagonista aponta como tendo sido transgredida por ela diversas vezes para ler os livros que só homens tinham acesso. Pode-se também notar a presença das modificações que estavam sendo processadas nos códigos e seus impactos nas formas de subjetivação praticadas. O enredo de Maria Clara propiciou uma viagem histórica a respeito da vida privada de uma mulher, testemunhando importantes acontecimentos sociais e culturais, os avanços tecnológicos e científicos, as instáveis relações de gênero nas primeiras décadas do século XX, fornecendo, para além do discurso da mulher na literatura, uma mediação do passado – das discontinuidades e permanências nas experiências e vivências no feminino.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª edição. São Paulo. Ed. Cultrix.2006.

BURKE, Peter. *A escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CHIAPPINI, Lígia. Relações entre História e Literatura no contexto das humanidades hoje: Perplexidades. In: *História: Fronteiras. XX Simpósio nacional da ANPUH*. Florianópolis. 1999. Volume II. p. 805-817.

DAUPHIN, C. Femmes seules. In: DUBY, G.; PERROT, M. *Historire des femmes en occidente*. v. IV. Le XIX siècle. Paris: Perrin, 2002, p.517-518 (Collection Tempus).

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. In: *estudos avançados*, vol. 17, nº 49. São Paulo, set- dez, 2003.

GOTLIB, Nádia Batella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (1969) In: *Ditos e Escritos-Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: veja, 1992.p.94-98.

JODELET, Denise. representação social: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise. (org). *As representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p.17-44.

JODELET, Denise. O movimento de retorno ao sujeito e a abordagem das representações sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 3, p. 679-712, set./dez. 2009.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Re(des)cobrando o outro: para um entendimento da alteridade na teoria das Representações Sociais. In ARRUDA, Ângela (org). *Representando a Alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 69 a 82.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e Representações Sociais. In GUARESCHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 63 a 85.

LAURETIS, Tereza de. *Eccentric Subjects: feminist theory and historical consciousness*. Feminist Studies. s/I. v.16, n.1,1990, p.115-150.

LACERDA, Lilian Maria de. *Álbum de leitura: memória de vida, história de leitoras*. Belo horizonte, 1999. XI 487 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

LACERDA, Lilian Maria de. *Álbum de Leitura: Memórias de vida, história de leitoras*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LACERDA, Lilian Maria de. A tecnologia do Gênero. Traduzido por de Susan Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-242.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOLLANDA, Luiza Buarque. *Os estudos sobre mulher na literatura no Brasil – Uma primeira abordagem*. 2012.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: UNICAMP, 1990. *Memória*. Enciclopédia Einaudi. Vol. 1 - Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

MAIA, Cláudia J. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*. Florianópolis, Santa Catarina: Mulheres, 2011, p. 63 a 104.

MAIA, Cláudia J. Lembranças do norte: espaço e memória na literatura de escritoras norte-mineiras. In: OLIVA, Osmar Pereira. *Os nortes e os sertões literários do Brasil*. Montes Claros: Editora UNIMONTES. 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica. In GUARESCHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 89 a 111.

OLIVA, Osmar Pereira. Minha dolorosa vida de menina, uma leitura de Maria Clara, de Nazinha Coutinho. In.: OLIVA, Osmar Pereira (org.) *Escritores Mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros: Editora Unimontes. 2007.

PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set.1989, p. 9-18.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica 2003.

RANGEL, M. L. S. *A solteirona na Literatura Brasileira*. Leitura. 12 (142) São Paulo, mar. 1994.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Publicizar sem simplificar: O historiador como mediador ético In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MENESES, Sônia (orgs.). *História pública em debate. Patrimônio, educação e mediações do passado*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

RIBEIRO, Darcy, *Confissões*. São Paulo, ed. Companhia das Letras, 1997.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Alain François [et.al.]. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. 3º vol. Campinas: Papyrus, 1995.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, A. L. *Falas de gênero: teorias, análises e leituras*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 1999.

RICOEUR, Paul. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991.

SPINK, M. J. Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das Representações Sociais. In GUARESCHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 117 a 145.

SWAIN, t. n. *História e Literatrua: mulher de letras, mulheres de aventura*. Brasília. 2011.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *Histórias das mulheres no Brasil*. 3ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2000. p.669-672.

VIANA. Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Faculdade de Letras da UFMG. 1995.

Recebido em 31/10/2023.

Aceito em 25/04/2024.



# A DESCOBERTA DO FRIO: TESTEMUNHO E TRAUMA COLETIVO DO RACISMO NA NARRATIVA DE OSWALDO DE CAMARGO

A DESCOBERTA DO FRIO: TESTIMONY AND COLLECTIVE TRAUMA OF RACISM  
IN OSWALDO DE CAMARGO'S NARRATIVE

Carlos Ferreira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de analisar a relação entre testemunho e trauma coletivo do racismo na novela *A descoberta do frio* (2011 [1979]), de Oswaldo de Camargo, buscando compreender em que medida a violência do empreendimento colonial europeu, marcado pela diáspora forçada, pela escravização em massa e pela invisibilização do Negro são representados como eventos-limite numa literatura em que emerge o Negro não como o outro, aquele de quem se fala, mas na posição de sujeito de sua própria história. A partir de conceitos dos estudos pós-coloniais e de um entrelaçamento entre a noção de testemunho e de história a contrapelo, busco apresentar como a escrita Negra, da qual Oswaldo de Camargo é um dos autores mais influentes, opera um trabalho de escovar a própria literatura a contrapelo, contestando as verdades ditas oficiais propagadas pelos chamados *vencedores* e denunciando a lógica perversa e violenta da colonização. Pela via da rememoração desses eventos traumáticos, a escrita de Camargo coloca o dedo na ferida e se coloca como representativa da tarefa (re)construção da memória coletiva de Negras e Negros no Brasil, apontando, de maneira incisiva, a verdade incômoda do racismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura brasileira; literatura negra; memória; testemunho.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the relationship between testimony and the collective trauma of racism in the soap opera *A Descoberto do Frio* (2011 [1979]), by Oswaldo de Camargo, seeking to understand to what extent the violence of the European colonial enterprise, marked by the forced diaspora, mass enslavement and the invisibilization of the Black are represented as limiting events in a literature in which the Black emerges not as the other, the one spoken of, but in the position of the subject of his own history. Based on concepts from post-colonial studies and an interweaving between the notion of testimony and history

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professor Colaborador da Universidade Estadual de Ponta Grossa - Brasil. E-mail: [carlosferreira@uepg.br](mailto:carlosferreira@uepg.br)



against the grain, I seek to present how Black writing, of which Oswaldo de Camargo is one of the most influential authors, operates a work of brushing up its own literature against the grain, contesting the so-called official truths propagated by the so-called winners and denouncing the perverse and violent logic of colonization. Through the remembrance of these traumatic events, Camargo's writing puts his finger on the wound and represents the task of (re)building the collective memory of Blacks and Blacks in Brazil, pointing out, in an incisive way, the uncomfortable truth of racism.

**KEYWORDS:** brazilian literatura; black literatura; memory; testimony.

## 1 Introdução

*[...], mas há essa dor de outros tempos*

*e corpos*

*essa rosa dos ventos sem norte*

*na memória sitiada da noite [...].*

*Paulo Colina*

O objetivo deste artigo é discutir alguns aspectos da novela *A descoberta do frio* (2011 [1979]), de Oswaldo de Camargo, apontando, na obra, as tensões e percalços experienciados pelo Negro<sup>2</sup> brasileiro. O trabalho de Oswaldo é apontado como de extrema importância por estudiosos da literatura Negra no Brasil e isso não apenas por ele ser um dos maiores escritores Negros de sua geração, mas, também, pelo fato de sua escrita representar, pela via da memória, os traumas aos quais a população Negra brasileira foi submetida ao longo de mais de três séculos de um processo de colonização marcado pela violência, pela diáspora forçada e pela escravização. Baseando-me em trabalhos

---

<sup>2</sup> A opção por grafar as palavras “Negra” e “Negro”, bem como seus vocábulos derivados, se deu a partir da leitura de *Memórias da plantação* (2019 [2008]), de Grada Kilomba. Nesse trabalho, a pensadora aponta que, no inglês, *Black* é comumente escrito com B maiúsculo para destacar a luta dos movimentos de resistência Negros nos EUA e a consolidação do *Black* não como cor, e sim, como identidade política.

como os de Bernd (1988); (Cutí (2009); Halbwachs (1990 [1950])); Kilomba (2019); e Seligmann-Silva (2003; 2005; 2010), entre outros, pretendo demonstrar como a literatura produzida por Oswaldo de Camargo representa os traumas da escravização e do racismo e como esses eventos impactam a memória coletiva das populações Negras no Brasil.

Ao longo de vergonhosos três séculos e meio de escravização, milhões de mulheres e homens das mais variadas partes da África foram vítimas de um empreendimento colonial branco europeu calcado no latifúndio agroexportador e na mão de obra escravizada como força motriz dessa engrenagem. Nesse sentido, seres humanos foram traficados para o chamado Novo Mundo para trabalhar forçadamente nas lavouras. Falando especificamente do Brasil, após o advento da Lei Áurea, em 1888, essas pessoas foram simplesmente abandonadas pelo Estado, sem que uma integração efetiva fosse colocada em prática. Tal situação não mudou em nada com a Proclamação da República em 1889, visto que essas pessoas continuaram a viver à margem da sociedade, sem um auxílio efetivo e sem uma política que as incorporasse ao projeto de Brasil que se encontrava em construção. Na verdade, o que aconteceu foi exatamente o contrário, pois, entre o fim do século XIX e o início do XX, ganharam corpo na sociedade brasileira teses eugenistas que enxergavam nos descendentes de escravizados Africanos uma questão inconveniente a ser resolvida.

Um dos resultados desse movimento foi a ideologia do branqueamento, defendida por nomes como João Baptista de Lacerda, que, no Congresso Universal das Raças, sediado em Londres no ano de 1911, defendeu, no artigo *Sur les métis au Bresil (Sobre os mestiços no Brasil)*, a ideia de que a miscigenação era algo positivo para o país. Na concepção de Lacerda, como os Negros estariam num patamar de “inferioridade”, se comparados com os povos brancos europeus, ao cabo de pouco mais de um século, poderia haver o “branqueamento da raça”, dada a sobreposição da superioridade” branca. Todo

esse processo foi um dos responsáveis pela consolidação do racismo estrutural em nosso país, construído com base nas tentativas de desenraizamento e de apagamento de inúmeros referenciais étnicos-culturais. No caso específico das Negras e Negros que foram vítimas da diáspora forçada e da escravização em terras brasileiras, aqueles que nasceram, viveram e morreram durante o período em questão transmitiram essa sensação de corte e de apagamento violento das raízes a seus descendentes, o que viria, posteriormente, a se constituir como trauma coletivo. Cuti (pseudônimo de Luiz Silva) analisa com propriedade essa questão, ao apontar que para aqueles

[...] que nasceram, viveram e morreram na escravidão, o desenraizamento foi transmitido. [...] a violência e a negação, pelo escravizador, de sua identidade de seres humanos constituíram o trauma. Seus descendentes receberam aquele trauma através da transmissão de relatos orais, mas também, para os que tiveram acesso, por meio dos livros e da pintura. Contudo, a rejeição social do branco constituiu a atualização do que lhes veio na memória. Se a Abolição cuidou de extinguir a legalidade da escravidão, não excluiu o racismo e suas conseqüentes práticas discriminatórias, nem anulou outras sequelas da primeira. O sentimento de pertencer ao grupo dos escravizados no passado e discriminados no presente oscilará pelos motivos [...] que explicam o silêncio. (CUTI, 2009, p. 191).

É como forma de elaboração desse trauma coletivo da escravização e do racismo que pretendo analisar a obra de Oswaldo de Camargo neste texto, em meio a um Estado que continua a perpetrar gestos de violência, de negação e de apagamento. Se apagar e invisibilizar são gestos de negar ao outro o seu efetivo direito à voz, esse silenciamento impede que a elaboração do trauma seja realizada, como se Negras e Negros não tivessem direito a voz e, por extensão, a se expressarem por meio da linguagem. Todavia, num movimento de oposição a essa lógica, a literatura Negra se propõe à tarefa de romper com esses silêncios, com vistas a mostrar a coletividade Negra em toda a sua dinamicidade e a denunciar o apagamento pela representação da dor coletiva dos Afrodescendentes brasileiros. Nas próximas seções deste artigo, pretendo

demonstrar, a partir da análise de *A descoberta do frio* (2011 [1979]), em que medida a literatura Negra ecoa a memória das lutas coletivas contra a invisibilização concretizada pelo racismo.

## *2 Metodologia e viés teórico*

A metodologia utilizada foi a de pesquisa bibliográfica. Optei por uma abordagem interdisciplinar que envolve os campos da Teoria Literária, dos Estudos Pós-Coloniais e da Memória, mas sem deixar de fazer um entrelaçamento entre essas áreas e aquilo que Walter Benjamin (1985 [1940]) chama de escovar a história a contrapelo. Tal ato significa refutar uma visão cristalizada responsável pela criação e disseminação de uma noção de história que sempre privilegia os chamados “vencedores”. Para Benjamin, quando se prioriza essa concepção calcada no dominador, perpetua-se a violência propagada por grupos dominadores (como no caso do empreendimento colonial no Brasil), o que permite que condições de opressão e de subalternidade sejam mascaradas.

No caso da literatura produzida por esses sujeitos invisibilizados é possível observar o trabalho de escovamento a contrapelo não apenas da história, mas, também, da própria literatura como instituição em que certas vozes (leia-se brancas e ocupantes de lugares de privilégio) são prestigiadas em detrimento de outras. Assim, a literatura a contrapelo seria aquela produzida por sujeitos considerados marginalizados e que apresenta uma proposta de subversão do que se conhece como cânone. É nessa chave que pretendo analisar a escrita de Oswaldo de Camargo, buscando compreender como, em sua escrita, são representadas a memória do sujeito Negro e a violência decorrente do racismo em todas as suas vertentes.

Sob esse prisma, é natural que o referencial com o qual essa literatura dialoga seja o do testemunho. Consideremos o Brasil como um país onde até

hoje não se estabeleceu uma política da memória e que sempre tratou a escravidão e a presença Negra no país como algo a ser negado, recalcado e afastado das vistas. O que restaria para o povo Negro se não a urgência do testemunho, já que a versão *oficial* nega aquelas violências? Aqui, observa-se uma lógica muito bem descrita por Grada Kilomba (2019 [2008]), a partir do desdobramento de alguns conceitos fundamentais presentes no trabalho de Melanie Klein (1932; 1933): a negação de fatos dolorosos, a culpa decorrente de uma angústia provocada pelo enfraquecimento do narcisismo da criança, e a reparação. A estes mecanismos, Kilomba acrescenta mais dois: a vergonha e a reparação. Segundo a pesquisadora, só é possível haver uma reparação do racismo caso o racista faça o devido reconhecimento, para, então, se desdobrar na culpa, depois na vergonha e, finalmente, na reparação. Porém, num país como o Brasil, não pode haver uma reparação efetiva, visto que o racismo estrutural opera na negação, e é aí que a literatura Negra se entrecruza com o testemunho.

Márcio Seligmann-Silva (2003; 2005; 2010) destaca que o testemunho se articula com base numa dinâmica que coloca, de um lado, a necessidade de contar a experiência vivida e, de outro, a percepção dos limites da linguagem diante de fatos trágicos e, conseqüentemente, inenarráveis. Na literatura de testemunho sobre a *Shoah*, por exemplo, aquele que testemunha sobreviveu aos campos de concentração nazistas e isso se deu, talvez, de um modo tão incompreensível que a morte meio que o penetrou, de maneira que esse indizível por excelência, que é nossa própria finitude, culmina numa recriação do real a partir de uma relação de fertilização e exclusão. Já na modalidade do *testimonio* na América Latina o que está em jogo são narrativas com vistas a dar voz aos oprimidos e subalternizados historicamente. No caso específico do Brasil e da total ausência de uma política da memória, o testemunho se relaciona à memória da escravidão, à luta contra o racismo e a uma tomada de posição cuja finalidade é dar voz às lutas coletivas do Povo Preto.

O testemunho é uma política da memória e, de acordo com Halbwachs (1990 [1950]), a memória individual se enraíza numa coletividade que a contingência dos acontecimentos tem o poder de aproximar, nem que seja momentaneamente. Desse modo, é nos eventos traumáticos que a memória adquire ainda mais importância. E aqui questiono a maneira como a diáspora, a escravidão e a própria abolição podem ser ressignificadas de modo a serem eventos/situações classificadas como limites, classificando a diáspora Africana forçada e o processo de implantação da escravidão no Brasil como eventos-limite, bem como a violência da metrópole branca portuguesa na repressão a tentativas de resistência por parte das Negras e dos Negros escravizados, como os quilombos. Num país marcado pela escravidão que durou 388 anos e onde o Negro ainda não tem pleno acesso aos seus direitos, a ponto de palavras e expressões associadas ao Negro, como *denegrir, empretejou, pretume, a coisa tá preta*, entre outras, serem usadas como formas de diminuir e subalternizar o Negro, as ideias de “democracia racial” e de miscigenação foram gestos políticos de apagamento da identidade Africana. O frio como metáfora de toda essa violência é a modalidade explorada na obra de Oswaldo de Camargo, conforme veremos a seguir.

### *3 Oswaldo de Camargo: caminhos e obstáculos para a consolidação da literatura Negra no Brasil*

Sendo um dos mais destacados escritores Negros dos últimos 60 anos, Oswaldo de Camargo possui uma obra vasta e transitou por vários gêneros textuais ao longo de quase seis décadas. Ele é tido como mediador entre a chamada nova geração de autores e os remanescentes de momentos anteriores da produção literária Negra no Brasil. Sua influência acabaria contribuindo para a elaboração dos *Cadernos Negros* (1978), coletivo de produções de autoria Negra que existe até hoje e que funciona com símbolo da resistência de

escritoras Negras e de escritores Negros que ainda encontram obstáculos para publicação de suas obras nas chamadas grandes editoras.

A trajetória de Camargo é bastante marcada por sua colaboração em diversos órgãos da imprensa Negra paulista a partir da segunda metade do século XX. Nascido em Bragança Paulista no dia 24 de outubro de 1936, Oswaldo é filho de um casal de trabalhadores da lavoura cafeeira e viveu no campo até os seis anos de idade, quando perdeu sua mãe. O interesse demonstrado, desde cedo, pela música e pelos estudos, bem como sua vocação religiosa, foram elementos decisivos para que o autor ingressasse no Seminário Menor Nossa Senhora da Paz, em São José do Rio Preto, local onde obteve vasta formação humanística e em que começa a ter consciência de que os outros internos o tratavam de maneira diferente por causa da cor de sua pele. Em 1952, aos dezesseis anos, Camargo compõe o livro de poemas *Vozes da montanha*, inédito até hoje. Logo depois, o escritor se muda para São Paulo, com o objetivo de continuar os estudos. Na capital do estado, trabalhou como organista na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, enquanto, paralelamente, colaborava no suplemento literário do periódico *Correio Paulistano*. Oswaldo também atuaria como revisor do jornal *O Estado de São Paulo*, tendo iniciado no veículo em 1959, ano, aliás, em que ocorre sua assim chamada estreia na literatura, com a publicação do volume *Um homem tenta ser anjo*, livro com poemas influenciados pela tradição católica.

O trabalho em diversas revistas e jornais da imprensa Negra paulista (como *Níger*, *Novo Horizonte* e *O Ébano*) foi decisivo para a produção literária de Camargo. Temas como a condição do homem Negro nesses espaços e as tensões inerentes a essa circulação (lembrando que a imprensa ainda era um território ocupado majoritariamente por brancos) marcam sua prosa e poesia de modo determinante e isso está diretamente relacionado à forma como se organizam as instituições que determinam o que sejam “as Letras” no Brasil. Isso porque tanto na imprensa quanto no mercado editorial brasileiro



observam-se uma herança colonial e traços do racismo estrutural e a escrita de Oswald de Camargo reflete muito bem esse contexto no qual o ato de escrever (e, por extensão, a voz) é negado a Negras e Negros. Nesse sentido, falando mais especificamente sobre a falta de espaços institucionais para que poetas e ficcionistas Negros consigam aproximar o chamado grande público de suas obras, o crítico Ricardo Riso aponta que

Publicar, para os agentes da literatura negro-brasileira, é até hoje algo de dificuldade extrema porque seus textos revelam viés de denúncia da situação de exclusão do negro na sociedade brasileira, de combate ao racismo e de assumir um sujeito étnico com identidade negra, e são assuntos que o grande mercado editorial não procura(ou) abordar ou incluir em seus catálogos. (RISO, 2017).

Zilá Bernd (1988) é outra estudiosa que se dedica à tarefa de compreender as razões pelas quais o mercado editorial nega espaços para a literatura Negra. Segundo a pesquisadora, tal fato está relacionado à existência de certas instâncias legitimadoras, que são responsáveis pela trajetória de obras e pelo acúmulo de fortuna crítica sobre elas. Assim, editoras e algumas correntes da crítica literária, muitas vezes lançando mão do pretexto da falta de qualidade estética, impedem que escritas em que ressoem as vozes dos oprimidos circulem e cheguem às mãos do grande público. Partindo de conceitos formulados pelo sociólogo Pierre Bourdieu, em seu trabalho *A economia das trocas simbólicas* (2007 [1971]), Bernd destaca jornais, revistas, editoras e livrarias como instituições responsáveis pelo surgimento de produções literárias e de autores, ao passo que à crítica e à historiografia caberia o trabalho de *reconhecimento* desses textos. Por fim, premiações e academias garantem a *consagração* de determinadas obras e o silenciamento de outras, principalmente aquelas que incomodam as instâncias legitimadoras. Desse modo, a *glória* ou o *fracasso* de determinadas obras dependem, também, de questões extraliterárias. Nas palavras de Thomas Bonicci



[...] a interpretação, o discurso e a escrita, intimamente ligados ao saber, são formas de dominação pertencentes aos poderosos e à classe hegemônica da sociedade. Portanto, a escolha e a interpretação de determinados autores e livros e, concomitantemente, a exclusão de outros, são tarefas poderosas executadas a partir de uma posição social que reflete a ideologia de quem julga e interpreta (BONNICI, 2011, p. 113).

É justamente contra essas instâncias legitimadoras e como instrumento de representação de sujeitos subalternizados e silenciados que a produção de Oswaldo de Camargo deve ser encarada, configurando-se como um marco da consolidação da literatura Negra no Brasil. Em seu trabalho, notamos, a partir da reminiscência, da autoficção e do testemunho, uma representação das tensões e dos percalços experienciados pelo Negro brasileiro. Os textos fazem com que o leitor se depare com um intrincado sistema poético-filosófico, que, por sua vez, se desdobra numa representação histórica que traz à tona temas diretamente ligados à condição Negra, que aflora num mundo dominado pela cultura e pelos valores do projeto colonial ocidental.

#### *4 Mas esse frio existe mesmo? A descoberta do frio e a representação da invisibilização promovida pelo racismo*

Ninguém sabia de onde viera o frio. Para uns ele já se havia instalado, desde muitíssimo tempo, no país e engordara, sem que as autoridades percebessem. Achavam outros que elas não viam razão para deter o frio de que alguns negros se queixavam, vez ou outra, em páginas de jornais ou em depoimentos aos estudiosos que pesquisavam os efeitos do friíssimo bafo. Existia o frio? Muitos duvidavam; outros queriam provas... Por isso, quando Zé Antunes apareceu na cidade, afirmando que no país soprava um frio que só os negros sentiam, e que, tinha certeza, tal frialdade, com seu gélido sopro, já fizera desaparecer um incalculável número deles, quase todos os que souberam de tal descoberta riram muito com a notícia. (CAMARGO, 2011 [1979], p. ??).

Este fragmento abre a novela de Oswaldo de Camargo e já dá a dimensão exata de como a invisibilização de Negras e de Negros será trabalhada na

narrativa, a saber, pela via da metáfora. Havia um frio de cuja origem ninguém sabia e esse frio atingia somente a população Negra da cidade em que se passam as ações do texto. Exatamente por isso, segundo a narrativa, algumas pessoas, entre elas autoridades, não viam razões para combater aquela estranha onde gélida, já que eram apenas os Negros que a sentiam. E mesmo aquelas pessoas que admitiam a possibilidade de esse frio realmente existir queriam provas. Todavia, de modo geral, a condição era minimizada ou comparada a uma sarna, que pode até coçar, incomodar, mas não mata. Até que a narrativa nos apresenta o protagonista Zé Antunes, que aparece na cidade e afirmar para todos que tem certeza da existência daquele frio que só os Negros sentiam e que o “gélido sopro [...] já fizera desaparecer um incalculável número deles [...]” (CAMARGO, 2011 [1979], p. 23). O personagem também acrescenta ser capaz de provar que o frio existe.

Vários elementos surgem apenas no exame de poucos parágrafos desse primeiro capítulo de *A descoberta do frio*: o frio que só atinge as comunidades Negras; a negação das autoridades do país; a indiferença de quem não era tomado por tal frio; e a minimização dos sofrimentos de mulheres Negras e de homens Negros, mesmo tendo Zé Antunes afirmado que o sopro gelado tinha feito pessoas Negras desaparecerem. Enfim, tudo isso aponta o tom adotado na narrativa, bem como suscita elementos para questionarmos a chamada história oficial, propagada pelos opressores. São eles que duvidam da existência de um frio que só atinge pessoas Negras e são eles que minimizam a onda gélida, pois, nessa ótica do colonizador, Negras e Negros não têm importância alguma, tampouco um frio relacionado somente a elas(es) deve ser uma preocupação das elites. Outro aspecto a ser ressaltado é o ato de o texto ter um narrador em terceira pessoa. Como não temos um narrador-personagem, responsável único pela condução do enredo, abre-se espaço para que mais vozes surjam e não apenas uma única, que poderia se sobrepor às outras. Aliás, se isso acontecesse, o texto não estaria fazendo uma espécie de alinhamento ao *modus operandi*

colonizador? A pergunta é pertinente, já que, se uma única voz é ouvida, e se é somente com base nela que o leitor fica sabendo dos desdobramentos, não teríamos aí um silenciamento das outras vozes?

Provavelmente sim. Nesse sentido, a novela tendo um narrador que enxerga por detrás das ações dos personagens sem, contudo, interferir de modo significativo nelas aponta para aquilo que Jean Pouillon chama de “visão por detrás” (POUILLON, 1974 [1946], p. 62). Tal ordenamento estético se configura quando o narrador procura se distanciar de um personagem para visualizar seus gestos, atos e, sobretudo, para ouvir (e permitir que o leitor ouça) suas palavras. Logo, quando o narrador se coloca nesse lugar,

[...] por um lado ele não se encontra em seu personagem, mas distanciado dele; por outro lado a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem. Em suma: não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que dele deverá ter; o romancista é que escolhe sua posição para ver o personagem (POUILLON, 1974 [1946], p. 63).

A visão por detrás é fundamental para vermos as ações de Zé Antunes sem nenhuma outra interferência. É ele que nos diz que o frio existe. É por ele que sabemos que o ar gelado fizera desaparecer um número incalculável de Negras e de Negros. É por meio de sua experiência que, num primeiro momento, o leitor é chamado a uma reflexão. Afinal, o que é sentir frio? O que significa uma Negra ou um Negro com frio? Ou um morador de rua sendo acordado com jatos de água gelada em seu rosto numa abordagem ordenada por um prefeito de uma conhecida metrópole, numa ação cujo objetivo era *embelezar* as ruas do centro da cidade? Assim como no texto de Oswald, a maioria das pessoas é indiferente a atos como os esses e é o racismo estrutural que provoca a indiferença nas pessoas, fazendo com que elas sequer se importem com as agruras dos outros. Afinal, se os brancos não o enxergam, se não o sentem, então o frio não existe e não será um “negro magro, alto, pixaim por onde nunca

andava pente” (CAMARGO, 2011 [1979], p. 23) que mudará a opinião geral. Ao lado do racismo estrutural e do testemunho que dele faz Zé Antunes, ainda que de forma metafórica, destaco o ponto de vista Negro, exatamente pelo fato de a trama falar de uma experiência dolorosa pela qual somente Negras e Negros passam (a ponto de muitos desaparecerem) e a linguagem Negra, marcada na palavra “pixaim” (cabelo crespo) empregada para descrever Zé Antunes.

Desqualificar o interlocutor, sobretudo se ele for Negro, é outra ferramenta do racismo estrutural e isso pode até mesmo se desdobrar na aceitação tácita do discurso colonial, como fica nítido nos comentários feitos pelos frequentadores do bar Toca das Ocaias, estabelecimento por onde circulam Negras e Negros de melhor condição social. Quando eles associam a fala de Zé Antunes ao hábito de ingerir bebidas alcólicas, a ponto de um dos fregueses do bar dizer: “- O frio de que ele tanto fala, ao contrário, deve ter vindo do bafo de conhaque, de que, convenhamos, Zé Antunes anda abusando” (CAMARGO, 2011 [1979], p. 25), o texto nos mostra como, muitas vezes, a ascensão social pode ser perigosa no sentido de promover a aculturação, que se apresenta quando Negras e Negros se esquecem de suas raízes ancestrais em nome de uma mobilidade social que pode, inclusive, alinhar posicionamentos dessas pessoas ao ideário do colonizador. Historicamente o discurso colonial associa aos Negros o hábito da embriaguez como forma de subalternizá-los ainda mais. Nesse sentido, quando a associação é feita por um Negro o dilema do embranquecimento e da aculturação como formas de, supostamente, superar a opressão é, mais uma vez, colocado. Todos esses aspectos somados ao fato de *A descoberta do frio* ser um livro de autoria Negra permitem inserir a novela no rol de obras que se colocam contra a literatura enquanto discurso constituinte, discurso este marcado por esferas de poder controladas pelos brancos. Literatura a contrapelo, portanto.

Em dado momento da narrativa o frio como metáfora do racismo e da invisibilização de Negras e de Negros é escancarado a partir da presença de

Josué Estevão, um jovem que é a personificação exata de como o empreendimento colonial trata o povo Negro como algo indesejado e que precisa desaparecer, nem que seja morrendo de frio:

Aproximava-se [...] batendo os queixos, um ruído seco que se ouvia a distância de metros. Retalhos de flanela enrolavam-lhe as mãos, a cabeça achava-se coberta com três gorros grosseiros de lã amarela, porém, o mais extraordinário: saíam-lhe do ténis várias tiras de couro de gato, imitando canos de botas. Subiam até a barriga das pernas de Josué. Magro, desajeitado, avançava com dificuldade, a cabeça pendida. Algo absurdo, algo inimaginável sob o calor de setembro. Via-se, grudada no rosto, brutal, a vergonha de se achar em tão esquisito molestarmento (CAMARGO, 2011 [1979], p. 27).

Josué Estevão é um personagem importante por vários motivos: primeiramente ele é quem primeiro sente os efeitos do frio; em segundo lugar é um frio que escancara a condição socioeconômica do personagem e, por extensão, a desigualdade social, pois, a julgar pelas suas vestes, ele não dispõe de dinheiro para se agasalhar da forma mais adequada; por fim, trata-se de uma friagem vergonhosa e comparada a uma doença. Como o frio em si não existe, mas sim, é uma metáfora do racismo desarticulador, a humanidade de Josué é destruída, a ponto de ele não conseguir falar, apenas ranger os dentes. Finalizando, temos o sentimento de vergonha estampado no rosto rapaz, o que constitui uma estratégia narrativa muito interessante.

Contudo, um lugar sem memória da violência perpetrada contra as chamadas minorias (Negras e Negros, Indígenas, Mulheres, LGBTQ+) é incapaz de reconhecer as atrocidades e fazer uma devida reparação histórica. O resultado? Muitas Negras e muitos Negros se sentem paralisadas e paralisados diante de tanta brutalidade, a ponto de se questionarem, talvez um tanto quanto envergonhados, o porquê de tudo aquilo. Josué não sente vergonha por ter sido acometido pelo frio, e sim, por algo que é construído como um não-dito. A vergonha procede da indiferença dos brancos diante do frio (racismo) e da incapacidade de reagir resultante de três séculos de escravização

que interferiram nas subjetividades Negras e, por extensão, na capacidade de articular, já que a palavra lhes fora negada.

Tanto foi negada que o recurso utilizado pelo narrador de *A descoberta do frio* é o da representação da desconfiança do médico branco diante do frio que Josué Estevão sente (escrever, desenvolver mais)

- Como é, garoto, como começou tudo isso? – perguntou doutor Lucas. E, já demonstrando simpatia por Josué, pôs-lhe a mão no ombro, detendo-a ali por alguns instantes.

- Ele não fala – explicou Carol -, é sempre esse treque-treque nos dentes. Ele não fala, e é isso que desespera a gente. (CAMARGO, 2011 [1979], p. 44).

O silêncio de Josué é fundamental para a estratégia de construção do enredo da novela, visto que o ato de não dizer se relaciona à incapacidade de elaborar a dor vivida e transmitir a experiência traumática por meio da linguagem, configurando, desse modo, mais um momento em que se destaca o teor testemunhal em *A descoberta do frio*. Muitos dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial optaram pelo silêncio em vez da exposição de suas memórias e as razões para eles se calarem são inúmeras: tanto a vítima pode experimentar um esmagador sentimento de vergonha por aquilo que viveu, quanto ela pode não estar preparada para narrar os episódios dolorosos. Vencer, pois, a barreira do silêncio se coloca como um desafio para os sobreviventes, desafio este que, às vezes, poder ser maior do que a necessidade de falar/escrever, haja vista as dimensões da história a ser contada. No entanto, narrar o evento é de fundamental importância, pois isso ajuda a vítima a organizar seu passado e retomar as suas lembranças para, então, poder “ter um alívio da carga traumática” (CALEGARI, 2019, p. 96). No caso de Josué, o silêncio parece carregar toda a dor de seus ancestrais escravizados, assim como a memória de Negras e de Negros

escravizadas(os) que foram mortas(os) e cujas experiências foram duplamente apagadas – morte e esquecimento.

Mais adiante, no capítulo “O Clube dos Escravos”, Zé Antunes relata ao personagem Laudino que ele é herdeiro da condição deslocada de seu bisavô. Nesse momento, ecoa de forma significativa a forma como ele faz isso, por meio da pergunta “Sabe quem sou?” (CAMARGO, 2011 [1979], p. 53). Emulando Luiz Gama em seu poema “Quem sou seu? (A bodarrada)”, de 1859, e evocando a herança ancestral de seu bisavô escravizado, Benedito Antunes, Zé estrutura e evidencia ainda mais seu pertencimento não pertencente, enquanto faz um relato sobre o Clube dos Escravos, lendo um texto para o colega e demarcando um momento em que a novela de Oswaldo faz um interessante contraponto entre ficção e história:

“Fato virgem nos anais da Escravatura: em 1881 instala-se em Rosana o Clube dos Escravos. Reuniram-se diversos deles para elegerem entre si a diretoria da nascente sociedade, que ficou sendo a seguinte: presidente, João Manoel, escravo do Coronel Francisco Emílio da Silva Leme; secretário, José Francisco, escravo de Dona Emília do Amaral; procurador, André da Silva, escravo do Capitão José Albano Ferreira. A sociedade tinha por escopo o desenvolvimento intelectual dos sócios por meio de leitura e fundação de uma escola noturna, o que desde logo se positivou, com esplêndida frequência...” (CAMARGO, 2011 [1979], p. 53 – aspas do autor).

Há uma seção de notas após o final de *A descoberta do frio* dando informações sobre o fragmento acima: trata-se de uma transcrição um pouco alterada do livro *Bragança – 1763 – 1942* (1943), de Néelson Silveira Martins e Domingos Laurito, obra que conta a existência real de um Clube dos Escravos na cidade de Bragança Paulista, fundado em 1881 e que representou uma tentativa inovadora de associação de Negros, ainda mais tendo em vista o contexto da época e as tensões decorrentes da luta abolicionista. Tais fatores nos dão a dimensão de como os elementos históricos e autobiográficos são importantes para a composição do universo da escrita de Oswaldo de Camargo,



pois, ao lado de uma leitura a contrapelo da história, eles são vitais para a construção de uma literatura que se coloca no campo oposto ao da assim denominada *alta literatura* - aqui compreendida na chave do discurso constituinte. O presidente e os secretários do Clube dos Escravos foram mesmo os escravizados apontados no trecho citado acima (Escobar, 2010, p 58). E se a própria criação da entidade era algo impensável naquele período, em que sequer se vislumbrava a abolição, imaginem, então, o Clube entre suas atividades o funcionamento de uma escola primária para escravizados?

Já outra entidade que emerge em meio à narrativa e que leva o nome de Federação era duramente criticada pelos membros da favela Boca do Esgoto pelo não cumprimento das promessas quando do advento da Proclamação da República, em 1889. Esse fato, mais uma vez, demonstra como ficção e fatos históricos se cruzam na escrita de Oswald de Camargo, dando vazão à escrita como forma de testemunho. A Federação é uma alusão aos vários intelectuais, poetas, ficcionistas e jornalistas Negros que se engajaram no movimento republicano e que viram frustrados seus ideais de construção de uma sociedade mais justa e com menos privilégios para os brancos. Em suma, para o povo Negro, o frio do racismo e da desigualdade. Para os brancos, os privilégios de sempre. E nem preciso reiterar que os livros *oficiais* que contam a história do Brasil não se debruçam sobre esse tema, sendo, então, fundamental, o trabalho de escovar a história a contrapelo e fazer ecoar o testemunho dos *vencidos*. E esse não será o único momento da novela em que se desenterrarão coisas tidas como indesejáveis para o poder constituído.

O testemunho de outro personagem, Padre Jubileu, é mais uma mostra de como a obra de Camargo é representante de uma literatura a contrapelo e foca no trabalho de deixar os mortos falarem para que se possa abrir um fio condutor para o questionamento da *verdade*. Quando o texto nos fala sobre Negros fugitivos fica evidenciada a referência aos quilombos. Todavia, assim, como o frio que marca o tempo no qual se passa a narrativa da novela, os

escravizados dos fictícios montes Piracaios tiveram sua própria *frente gelada* para enfrentar, no caso, os soldados da Coroa Portuguesa. A história contada pelo Padre Antônio Jubileu parece ser um compilado de vários relatos de resistência quilombola com tratamento ficcional que surgem em meio a um testemunho. Por exemplo, o ano de 1746 marca um fato em particular: o assassinato do Rei Ambrósio, líder do Quilombo do Ambrósio. Localizado entre as atuais cidades de Ibiá e Campos Altos, no estado de Minas Gerais, a comunidade, que, no seu apogeu, chegou a abrigar mais de 15.000 Negros, foi reestruturada após a morte do rei, vindo, no entanto, a ser definitivamente dizimada em 1759. Pensando nos dias atuais, a menção feita no texto às ossadas encontradas nos montes Piracaios imediatamente pode remeter aos inúmeros cemitérios de escravizados que foram sendo descobertos ao longo do processo de modernização do Brasil.

O teor testemunhal volta a ser preponderante já quando a novela se aproxima de seu desfecho, mais precisamente no capítulo “Sim, Houve Muitas Geadas”, no qual somos apresentados à figura centenária de Vovô Cumbuca, que relata a outro personagem, o Bispo de Maralinga (cidade fictícia) a maneira como o frio se manifestava como legado do período escravocrata. Tanto que, passados apenas 30 anos da abolição, já se tinha notícia de algumas *geadas*:

– Houve geadas em 1918. Eva, a avó de Vossa Excelentíssima, trocou por cobertores as terras recebidas de Sinhazinha. Houve muita geada. Muito moleque caiu enregelado nas estradas e ali começou a dormir para sempre. Sei de geadas, colheitas perdidas, os negros chorando, o patrão nos talhões, olhando cego, desgovernado. Sei de geadas, os cafezais carecas, os colonos mudando, puxando, após si, a filharada. Assim, partiu de “Sinhazinha” o pai de Vossa Excelentíssima, quando nós, em Cristiana, vos demos pouso. Tenho noventa anos, Excelentíssimo. Não se compara a situação de hoje com a de antigamente. Disseram-me, já antes, que eu devia falar a Vossa Excelentíssima. Vosso pai foi cria do meu pai, chegou molequinho, Vossa Excelentíssima nas fraldas, me lembro da madrugada em que Vossa Excelentíssima nasceu [...].

- Assim me falaram... Sim. Mas sou um velho, Excelentíssimo. Bebo, com os que sobraram, o meu chá com bolachas, conversamos, comemoramos os nossos grandes homens [...].

– Sim, houve naqueles tempos muita geada, fortes geadas. Muita geada...

As mãos de Vovô Cumbuca tremiam. E no interior do silêncio se poderia ouvir, no topete dos cafezais punidos, o ruído noturno das gotas de gelo. Vovô Cumbuca expusera o que sabia (CAMARGO, 2011 [1979], pp. 102-103).

Esse é o racismo que invisibiliza e faz vítimas desde que o violento processo colonial brancocêntrico foi implantado e trouxe, à força, mulheres Negras e homens Negros para serem escravizadas e escravizados no chamado *Novo Mundo*. Pessoas que sofreram todas as formas de violência e que, em 1888, foram abandonadas à própria sorte para enfrentarem o tal do frio do qual Vovô Cumbuca é testemunha. O ancião ainda destaca Luiz Gama e Machado de Assis (Camargo, 2011 [1979], p. 103) como representantes de uma escrita da contramão. Da denúncia. Do ato de colocar o dedo na ferida e demonstrar como o racismo no Brasil ainda é uma verdade incômoda e que as autoridades constituídas ainda se recusam a enxergar.

### 5 Considerações finais

Certamente, uma das coisas que o Brasil mais pode se orgulhar é de ser um dos mais bem acabados exemplos de sucesso na implantação do empreendimento colonial. Muito do que somos como nação (racistas, sexistas, homofóbicos, misóginos, machistas, intolerantes) passa por nossa herança de mais de três séculos de escravização e divisão abissal de classes. Fora os assassinatos e estupros de povos originários e de mulheres Negras e homens Negros. Tudo isso funcionou como uma política de Estado que privilegiava os brancos enquanto operava violentos silenciamento e invisibilização. No Brasil da falácia da democracia racial, o Negro pode até ser considerado “da família”, desde que permaneça em silêncio e, de preferência, no quartinho de empregada ou no quarto de despejo de que nos fala Carolina Maria de Jesus. Por isso é

importante refletir acerca dessas questões a partir de modalidades de pensamento que possibilitem a elaboração de outras memórias e de outras redes de produção de sentido, cavando escombros e escovando a história a contrapelo. É justamente esse o trabalho feito pela escrita de Oswaldo de Camargo, que redimensiona as coisas e traz o Negro para o centro, contando a sua história, rememorando seu trauma, (re)construindo sua memória coletiva e rompendo com padrões impostos pela cultura do opressor.

### REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre; PRADO, Márcio. (Orgs.). *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá, EDUEM, 2011, p. 101-128.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007

CADERNOS NEGROS, vol. 1. São Paulo: Quilombhoje, 1978.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Trauma, memória e testemunho em *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto*, de Sabina Kustin. *Literatura e autoritarismo*, Santa Maria, n. 32, p. 97-98, jan. – jun. 2019.

CAMARGO, Oswaldo de. *Um homem tenta ser anjo*. São Paulo: Supertipo, 1959.

CAMARGO, Oswaldo. *A descoberta do frio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CUTI (Luiz Silva). *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ESCOBAR, Giane Vargas. *Clubes sociais negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial*. 2010. 207 f. Dissertação (Mestre) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. São Paulo: Ática, 1981.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

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

KLEIN, Melanie. Amor, culpa e reparação e outros trabalhos. In: *Obras completas de Melanie Klein, Volume I*. Rio de Janeiro: Imago, 1932.

KLEIN, Melanie. A psicanálise de crianças. In: *Obras completas de Melanie Klein, Volume II*. Rio de Janeiro: Imago, 1933.

LACERDA, João Baptista. *Sur le métis au Brésil*. Londres: Premier Congrès Universel des Races, 1911.

MARTINS, Néilson Silveira; LAURITO, Domingos. *Bragança: 1763 – 1942*. São Paulo: Coleção São Paulo Através da História, 1943.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

RISO, Ricardo. É hora de ouvir os atabaques de dois poetas sem equívocos: Éle Semog e José Carlos Limeira. Literafro: o portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos>>. Acessado em 16 out. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Revista psicologia clínica, Rio de Janeiro, PUC-RJ, vol. 20, nº. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>>. Acessado em 31 out. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História. Memória. Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 371-386.

Recebido em 31/10/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# A LONGA CARTA DE MARIAMA BÂ E A ESCRITA DE SI

MARIAMA BA'S LONG LETTER AND THE SELF-WRITING

Alexandra Almeida<sup>1</sup>

Goiandira Ortiz de Camargo<sup>2</sup>

Philippe Humblé<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este artigo visa a examinar a presença da “escrita de si” no romance *Une si longue lettre*, da escritora senegalesa Mariama Bâ. Na obra em tela, a protagonista Ramatoulaye se serve do expediente da “escrita de si” para reavaliar sua vida, suas decisões e reencontrar seu eixo. A redação da missiva a auxilia a se conhecer melhor e, por meio da reflexão, propiciada por sua reclusão vidual, se assenhora de si e toma consciência de si e do lugar ocupado pela mulher em sua sociedade. A escrita assiste à personagem no sentido de compreender seu mal e de várias congêneres. Dessa forma, ela possibilita sua reestruturação e seu fortalecimento para não desistir de ser uma mulher atuante e de procurar sua felicidade. Apoiamo-nos nas reflexões empreendidas por Foucault (1992), Klinger (2012), Dia (2003), Genette (2017), dentre outros para empreender esta análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** escrita de si; *Une si longue lettre*; perlaboração.

**ABSTRACT:** This article aims to examine the presence of "self-writing" in the novel *Une si longue lettre*, by the Senegalese writer Mariama Bâ. In the novel, the protagonist Ramatoulaye uses the opportunity of "self-writing" to re-evaluate her life, her decisions and find her axis. The writing of the missive helps her to get to know herself better and, through the reflection provided by her seclusion, she takes hold of herself and becomes aware Not only of herself, but the place occupied by women in her society. Writing assists the character in understanding her

<sup>1</sup> Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil, com período cotutela em Vrije Universiteit Brussel – Bélgica. Doutora em Applied Linguistics: Translation Studies pela Vrije Universiteit Brussel – Bélgica. Professora Associada da Universidade Federal de Goiás – Brasil. ORCIDID: <https://orcid.org/0000-0002-9816-8383>. E-mail: [alexandra@ufg.br](mailto:alexandra@ufg.br)

<sup>2</sup> Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade de Lisboa – Portugal. Professora Titular da Universidade Federal de Goiás – Brasil. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1625-1715>. E-mail: [goiandira.lettras@gmail.com](mailto:goiandira.lettras@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutor em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil, com período sanduíche em University of Birmingham – Reino Unido. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Katholieke Universiteit Leuven – Bélgica. Professor da Vrije Universiteit Brussel – Bélgica. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3426-3218>. E-mail: [philippe.humble@vub.be](mailto:philippe.humble@vub.be)

evil and that of several of her congeners. In this way, it enables her to restructure and strengthen herself so that she does not give up on being an active woman and seeking her happiness. We rely on the reflections undertaken by Foucault (1992), Klinger (2012), Dia (2003), Genette (2017), among others to undertake this analysis.

**KEYWORDS:** Self-writing; *Une si longue lettre*; perlaboration.

## 1 Introdução

Mariama Bâ (1929-1981) publicou seu primeiro romance em 1979. Trata-se da narrativa: *Une si longue lettre* (Uma tão longa carta). Esse texto se constitui de uma única missiva, redigida por Ramatoulaye, a protagonista, durante seu período de reclusão vidual exigido pelas leis maometanas. Nessa carta, a senhora Fall faz uma retrospectiva de sua vida e de sua melhor amiga, Aïssatou, após o falecimento de seu cônjuge Modou Fall. Em seu escrito, pleno de lirismo, ela tenta colocar ordem em seu caos interior com vistas a se recompor e a se abrir para uma nova possibilidade de amor e de felicidade. Neste artigo, traçamos como principal objetivo tecer relações entre o romance de Bâ e a escrita de si.

Associa-se amiúde a literatura epistolar, assim como a de diários, a uma literatura feminina (GIGUÈRE, 2003; SOUSA, 2012). Sousa (2012), dentre outros, acredita haver uma correlação desse aspecto com a pouca importância que, outrora, era concedida a esse gênero. Fato é que esse espaço é o da subjetividade, da intimidade, da confissão, da abertura ao outro e a si mesmo. Muitos críticos correlacionam a carta e o diário à escrita de si, dentre eles Michel Foucault (1992). Ao dissertar acerca desse tema, o filósofo francês elege dois instrumentos que favorecem essa prática, a saber: os hypomnemata e as correspondências. Estas consistem nos intercâmbios epistolares entre dois indivíduos; a carta é o texto destinado a outrem, que, todavia, serve como um exercício pessoal. A missiva cumpre o papel de ir em auxílio a um amigo querido, aconselhando-o, exortando-o, admoestando-o ou consolando-o. Mas, ao mesmo, funciona para o emissor como uma forma de preparar-se ao



aconselhar o outro a vivenciar tal experiência mais serenamente. Nas palavras de Foucault (1992, p. 148): “a escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor – e eventualmente os terceiros que a leiam”. Ao passo que aqueles, os hypomnemata, são entendidos como uma espécie de caderneta na qual o indivíduo faz anotações, constitui-se uma “memória material das coisas lidas” (FOUCAULT, 1992, p. 135) tais que: transcrições de citações colhidas durante uma leitura ou escuta, debates ou reflexões de outrem que escutou, reflexões próprias desenvolvidas a respeito de um assunto. Segundo ele, esse “livro de vida” ou “guia de conduta” serve de base tanto para a meditação, para a redação de tratados mais sistemáticos, para uma conversa consigo mesmo quanto para a redação das missivas. Foucault sublinha a importância dos hypomnematas na base de construções textuais posteriores. Esses dois movimentos, hypomnematas e correspondências, são complementares. Ambos os expedientes convergem para a subjetivação discursiva, por conseguinte para a constituição do eu, porquanto, como esclarece o intelectual francês, apoiando-se em Sêneca: “a prática de si implica a leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio [...], o auxílio dos outros é necessário” (FOUCAULT, 1992, p. 138). Passemos ao exame da narrativa em tela e a escrita de si, empreendida por Ramatoulaye.

## 2 *Une si longue lettre e a escrita de si*

No romance *Une si longue lettre*, a carta desempenha o importante papel de subtrair a protagonista Ramatoulaye de sua solidão e afora isso revela-se um poderoso instrumento para o repasse de sua vida e de perlaboração do vivido. Para Isabel Silva e Vilani de Pádua (2019, p. 289), em muitas situações, a escrita de si “[...] é a única companhia de um eu solitário, [...] também está presente quando se deseja exteriorizar algo que não é possível resolver interiormente”. Com efeito, a reclusão auxilia Ramatoulaye nesse processo, “[...] la solitude qui

porte conseil me permit de bien cerner le problème” (BÂ, 1979, p. 60)<sup>45</sup>. Nessa linha, narrar-se consiste em uma das estratégias mais efetivas de se manipular o obscuro com vistas a ressignificá-lo por meio da linguagem, dado que externamos aquilo que nos atormenta. Narrar, nesse caso, é uma tentativa de entender sua história com o intuito de compreendê-la e de superar seus traumas (VIEIRA; OLIVEIRA, 2017). Afinal, refletir sobre algo possibilita a assimilação e a ressignificação do vivido. Ramatoulaye carece de pôr ordem ao caos que angustia seu ser e de restabelecer seu equilíbrio emocional a fim de poder receber a amiga cuja chegada é anunciada no desfecho da epístola e a fim de estar pronta para desnudar sua alma diante dela. Acreditamos que essa plenitude suceda, no décimo oitavo capítulo, ao perdoar Modou. Isso porque, como asseguram Roberto Bastos (2017) e Diana Klinger (2012), a escrita possui a capacidade de transformação interior dos indivíduos, já que, concomitantemente à construção textual, constitui-se a própria identidade e a alma naquilo que se escreve (FOUCAULT, 1992).

Esse perdão permite-lhe, igualmente, continuar sua jornada e ir em busca de sua felicidade. Ela dispõe agora de maturidade para não renunciar à vida. Ela conclui:

Malgré tout — déceptions et humiliations — l'espérance m'habite. C'est de l'humus sale et nauséabond que jaillit la plante verte et je sens pointer en moi, des bourgeons neufs. Le mot bonheur recouvre bien quelque chose, n'est-ce pas ? J'irai à sa recherche. Tant pis pour moi, si j'ai encore à t'écrire une si longue lettre... (BÂ, 1979, p. 131)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> A solidão que traz conselho me permite delimitar bem o problema.

<sup>5</sup> Todas as traduções, salvo indicação contrária, são de nossa autoria. No corpo do trabalho, colocaremos as traduções para a língua portuguesa e em notas de rodapé o original a fim de não atrapalhar a fluência da leitura, exceto os fragmentos de *Une si longue lettre* por ele se constituir nosso objeto de pesquisa

<sup>6</sup> Apesar de tudo – decepções e humilhações –, a esperança me habita. É do húmus sujo e fedorento que brota a planta verde e sinto despontar em mim rebentos novos. A palavra felicidade recobre bem alguma coisa, não é? Irei a sua procura. Pior para mim se tenho de te escrever novamente uma carta tão longa...

Ela finaliza a escrita da carta mais forte, mais resiliente, porque sabe que escrita consiste em um abrigo para suas decepções (OLIVEIRA; CAMARGO, 2020) e que a amiga estará sempre a seu lado para assisti-la na busca de uma nova via (BÂ, 1979).

As linhas tecidas afiguram-se como uma preparação de Ramatoulaye para se abrir com Aïssatou, sua amiga confiante, como ela diz que fará: “Je ne pourrai m'empêcher de me livrer à toi”<sup>7</sup> (BÂ, 1979, p. 129). Note-se que o tempo verbal está no futuro do presente, indicando que a ação ainda não fora efetuada. Outrossim, Dia (2003) observa que à medida que Ramatoulaye se afasta da narração descritiva e passa a ser mais introspectiva, há um evidente apagamento da narratária, Aïssatou.

A linguagem que constitui sua longa carta varia de acordo com as modulações desejadas pela narradora. Em certos momentos, ela apresenta-se mais descritiva, em outros mais ensaística. A razão para tal variação reside no fato de a missivista alterar o tom de sua prosa. Por vezes, ela adota de preferência um tom reflexivo, já que a carta se associa à reflexão (FOUCAULT, 1992); em outras imprime um tom mais grave.

De acordo com Mikhail Bakhtin (1993), o romance é um gênero inacabado, portanto aceita as inúmeras estratégias empregadas e inovações feitas pelos escritores. A epístola de Bâ é um exemplo disso. Conforme apontamentos de Giguère (2003) e Gacoin-Marks (2009), aproxima-se, igualmente, de um diário, já que a narradora tece considerações sobre sua própria vida. Em outros momentos, a correspondência se assemelha a um ensaio, pois há inúmeras reflexões de Ramatoulaye sobre a sociedade senegalesa.

---

<sup>7</sup> Não poderei me impedir de me abrir com você.

Segundo Mikhail Bakhtin (1993), a carta é monofônica, no mundo factual, quando se trata de um mecanismo de comunicação. Ao se abrir às possibilidades criativas do jogo ficcional, sua modalização atende aos desígnios dos romancistas. No caso da obra em questão, acreditamos que Bâ tenha optado por esse gênero textual para que seu universo romanesco fosse organizado apenas da perspectiva da narradora. Pois, apesar de ceder a palavra a algumas pessoas, é ela quem a possui, que tem o poder, por meio desse instrumento, de conceder a palavra ou silenciar as demais personagens. Mesmo em se tratando, a princípio, de um texto monofônico, percebe-se uma polifonia oriunda da orquestração de vozes das demais personagens. Não raro há momentos dialógicos em sua correspondência. A polifonia já se apresenta na presença visceral da narratária, Aïssatou, bem como pelas próprias regras do jogo ficcional.

A princípio, podemos pensar que a escritura da carta se acerca da redação de um diário íntimo como estudiosos já citados avaliam. No entanto, alguns aspectos nos fazem refutar essa ideia. Dentre eles, o fato de a escrita de um diário se dar quase que cotidianamente, o que não acontece com a composição da missiva em análise. No capítulo dezessete, Ramatoulaye revela que contou a sua história e a da amiga “d’un trait”<sup>8</sup> (BÂ, 1979, p. 81). A de Jacqueline também está incluída nesse lapso temporal. Ela começa o capítulo por um lacônico: “Je souffle”<sup>9</sup> (BÂ, 1979, p. 81), que parece indicar que a urgência em reviver foi tão intensa que ela praticamente perdeu o fôlego ao contá-la e, após sua narração, ela se deu conta de que precisava respirar e se acalmar. A redação dessas histórias compreende do quinto ao décimo sétimo capítulo. A mesma coisa acontece com a confecção dos últimos cinco capítulos que foram redigidos no mesmo dia. Ramatoulaye passa um bom tempo de sua

---

<sup>8</sup> De uma só vez.

<sup>9</sup> Respiro fundo.

clausura sem escrever, talvez os percalços relatados por ela que envolvem seus filhos tenham consumido seu tempo e sua energia.

O *Mirasse*<sup>10</sup>, conforme sua indicação, se realizou no quarto dia. No dia seguinte, ou seja, no quinto após a morte de Modou, ela recorda-se de sua história, a de Aïssatou, a de Jacqueline, além das inúmeras reflexões e incursões empreendidas. No décimo oitavo capítulo, ela anuncia que havia celebrado na véspera o quadragésimo dia de falecimento do marido. Donde inferimos que ela ficou trinta e seis dias sem se confidenciar por escrito à amiga.

Na página inaugural da narrativa, no fragmento: “Aïssatou, J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi: notre longue pratique m'a enseigné que la confidence noie la douleur”<sup>11</sup> (BÂ, 1979, p. 10), a existência de uma destinatária, a indicação de que o texto consiste em uma resposta a ela e de que se trata de uma confidência apontam claramente para a função confidencial da missiva. Ademais, antes de comunicar o falecimento do esposo à amiga, há a evocação do antigo e inquebrantável laço de amizade que as une. Como nos lembra Philippe Lejeune (2014, 292), “por definição, a carta é compartilhada”.

Com efeito, a obra se enquadra naquilo que Foucault (1992) nomeia como a escrita de si. Já no primeiro capítulo, Ramatoulaye aponta para um

---

<sup>10</sup> “O ‘*mirasse*’ é um princípio religioso e legal da fé islâmica, que define e estipula com precisão matemática o tipo de herança da família, seja ela monogâmica ou poligâmica. Segundo o Corão, o “*mirasse*” exige uma investigação analítica do falecido, que revelará seus segredos mais íntimos. O conceito de hereditariedade é explicado na Sura IV (As mulheres), na qual se estipula a revelação de todos os bens materiais do falecido, os quais devem ser divididos entre a família.” Lê-se no original : « Le « *mirasse* » est un principe religieux et juridique de la foi islamique, qui définit et stipule en toute précision mathématique l'espèce d'héritage de la famille, qu'elle soit monogame ou polygame. Selon Le Coran, le « *mirasse* » demande une enquête analytique sur le décède, ce qui révélera ses secrets les plus intimes. Le concept de l'hérédité est expliqué dans la Sourate IV (Les femmes), où est stipulée la révélation de tous les biens matériels du décédé, qui doivent être divisés parmi la famille » (Dogliotti, 2000, fl. 119).

<sup>11</sup> Aïssatou, recebi suas palavras. Como resposta, abro este caderno, ponto de apoio em meu desespero: nossa longa prática me ensinou que a confidência recolhe a dor.

balanço de vida ao invocar o sal da memória, isto é, suas reminiscências que trazem consigo sensações (calor, encantamento, sabores) e imagens, como a procissão de jovens que voltavam das fontes encharcadas de água. Mesmo com falhas e lacunas, de modo incompleto e difuso, ela rememora o passado num processo de reelaboração e as partes das quais não se recorda ou que não têm como saber por não ter estado presente, ela ficcionaliza dentro da ficção. Gabriel Garcia Márquez (2003, p. 05) abre sua autobiografia *Viver para contar* com a asserção: “a vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”. Com essa afirmação, o escritor colombiano enfatiza o papel da subjetividade como constituidora dos processos mnésicos. *Une si longue lettre* configura-se como um relato atravessado por uma intensa carga memorial. Trata-se de um processo de rememoração ativo. Por mais que Ramatoulaye tente se recordar de tudo “fielmente”, sua memória é fragmentada, elegendo alguns elementos e os reordenando. Ademais, as recordações dos elementos ocorrem de maneira incompleta, donde vem o trabalho de ficcionalização de Ramatoulaye ao urdir suas reminiscências, como mostraremos adiante.

Vimos, anteriormente, que a missiva se endereça à Aïssatou. No entanto a carta não cumpre com sua função pragmática de informar sua confidente de seu recente estado de viuvez. Ramatoulaye invoca a amiga para se sentir reconfortada. Através dessa correspondência, ela presentifica a amiga, colocando-se em sua presença afetiva. Foucault (1992, p. 150) julga que “escrever é, pois, ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. Escrever-se é algo tão íntimo que enseja um encontro, ele acrescenta que “o traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer. [...] De certo modo, a carta proporciona um face-a-face” (FOUCAULT, 1992, p. 150).

Esse face-a-face viabilizado por meio da carta se dá na leitura desta pelo destinatário, o que não acontece no romance em análise. O filósofo francês

acredita, contudo, que a carta opera um encontro profundo de seu enunciador consigo mesmo. Na esteira de Foucault, Kingler (2012, p. 24) afirma que

Escrever é se “mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo.

Ramatoulaye, para desvelar sua alma, recolhe em si num movimento introspectivo e revela o que lhe está oculto. A escritora brasileira Clarice Lispector comunga dessa concepção. Em uma de suas crônicas, ela redige: “é na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (LISPECTOR, 1999, p. 254). Percebemos que, para a romancista brasileira, o ato de escrever a auxilia a ter uma compreensão mais alargada do mundo e de si. De maneira similar, a escrita possibilita à professora senegalesa a discernir melhor seus sentimentos em relação ao finado esposo. Em sua epístola, ela desentranha “[...] do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles” (FOUCAULT, 1992, p. 160).

Essa emergência dos movimentos ocultos afigura-se crucial para a narrativa em questão. Constatamos que esse narrar-se conflui para um ponto de inflexão na vida da viúva. Essa mudança de rumo ocorre no décimo oitavo capítulo, no qual se celebra o quadragésimo dia de falecimento de Modou. No que concerne à ação transformadora da escrita de si, Diana Kingler (2012, p. 23, grifo da autora) explana,

A escrita de si como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento sobre si mesma, constitui uma etapa essencial o processo para o qual tende toda a *askêsis*: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação.



O contar-se proporciona-lhe um apaziguamento em sua vida pregressa, tornando-a apta a perdoar o marido falecido, como verificamos no trecho a seguir.

J'ai célébré hier, comme il se doit, le quarantième jour de la mort de Modou. Je lui ai pardonné. Que Dieu exauce les prières que je formule quotidiennement pour lui. J'ai célébré le quarantième jour dans le recueillement. Des initiés ont lu le Coran. Leurs voix ferventes sont montées vers le ciel. Il faut que Dieu t'accueille parmi ses élus, Modou Fall !<sup>12</sup> (BÂ, 1979, p. 84).

Esse perdão revelou-se libertador para a personagem central, haja vista que a partir desse capítulo a narrativa adquire uma nova perspectiva. Ela deixa de ter como referência um passado mais longínquo para se centrar na sua movimentada vida no período de luto. Essa agitação ocorre em decorrência dos problemas trazidos pelos filhos e das abundantes propostas de casamento que a viúva recusa. Se os primeiros dias de luto transcorreram na monotonia (BÂ, 1979), os últimos foram marcados pelas intempéries familiares. Embora estivesse resoluto a recomeçar sua vida, Ramatoulaye declinou o pedido de vários candidatos a sua mão, dentre eles o de Daouda Dieng. Suas negativas justificaram-se em virtude de nenhum dos pretendentes ter tocado seu coração, condição indispensável, para ela, no matrimônio, como vemos no excerto:

Je ne peux pas pavoiser. La fête préconisée ne me tente pas. Mon cœur n'aime pas Daouda Dieng. Ma raison apprécie l'homme. Mais le cœur et la raison sont souvent discordants. Comme j'aurais voulu être mobilisée pour cet homme et pouvoir dire oui ! Non que pèse en moi le souvenir du disparu. Les morts n'ont que le poids qu'on leur concède ou le poids des bienfaits qu'ils ont répandus. Non que me gêne l'existence de mes jeunes enfants ; il aurait pu jouer pour eux le rôle du père qui les avait abandonnés. Trente ans après, le même

<sup>12</sup> Celebrei ontem, como se deve, o quadragésimo dia da morte de Modou. Perdoei-lhe. Que Deus atenda as preces que eu faço cotidianamente para ele. Celebrei o quadragésimo dia de sua morte no recolhimento. Iniciados leram o Corão. Seus votos fervorosos subiram aos céus. Que Deus te acolha entre os eleitos, Modou Fall!

refus de mon être me conditionne seul. Je ne trouve pas de cause définissable. Nos fluides s'opposent<sup>13</sup> (BÂ 1979, p. 97).

Além da motivação da rejeição a Daouda, encontramos nessa passagem outro elemento nuclear que nos motiva a acreditar que as reflexões postas no caderno a ajudaram a encontrar seu eixo: a viúva, agora, não designa mais seus filhos como um óbice a um novo enlace. Quando Ramatoulaye fora abandonada por Modou, uma das justificativas arroladas para não se separar e procurar um novo parceiro foi, justamente, a provável rejeição dos filhos a um “substituto” do pai. Vejamos: “Mes enfants accepteraient difficilement une autre présence masculine. Leur père condamné, pourraient-ils être tolérants pour un autre ? Quel homme d'ailleurs aurait le courage d'affronter douze paires d'yeux hostiles qui vous décortiquent sans ménagement ?”<sup>14</sup> (BÂ, 1979, p. 78-79).

Não obstante, seus filhos manifestaram-se favoráveis a seu divórcio, como constatamos no fragmento seguinte: “Et, au grand étonnement de ma famille, désapprouvée unanimement par mes enfants influencés par Daba, je choisis de rester [...] Mes enfants qui contestaient mon option me boudaient. Face à moi, ils représentaient une majorité que je devais respecter”<sup>15</sup> (BÂ, 1979, p. 69). Não há, na narrativa, nenhum indício de que seus descendentes se oporiam a um novo casamento. Ramatoulaye, porém, tendo como única justificativa seu amor por Modou para não romper com o relacionamento,

---

<sup>13</sup> Não posso me orgulhar. A festa preconizada não me tenta. Meu coração não ama Daouda Dieng. Minha razão aprecia o homem. Mas o coração e a razão são amiúde discordantes. Como eu queria ser mobilizada por esse homem e poder dizer sim! Não que pese em mim a lembrança do desaparecido. Os mortos têm somente o peso que nós lhe concedemos ou o peso das coisas boas que fizeram. Não que me constanja a existência de meus jovens filhos; ele poderia exercer, para eles, o papel do pai que os abandonara. Trinta anos depois, apenas a mesma recusa de meu ser me condiciona. Não encontro uma causa definidora. Nossos fluidos se opõem.

<sup>14</sup> Meus filhos dificilmente aceitariam outra presença masculina. O pai condenado, poderiam ser tolerantes com um outro? Qual homem aliás teria a coragem de afrontar doze pares de olhos hostis que o analisariam sem cerimônia?

<sup>15</sup> E, para grande espanto de minha família, desaprovada unanimemente por meus filhos influenciados por Daba, escolhi ficar. [...] Meus filhos que contestavam minha opção me recriminavam. Face a mim, eles representavam uma maioria que eu devia respeitar.

precisa encontrar outros argumentos mais racionais para se fundamentar perante os seus. Afinal, todos acreditavam que ela tomaria atitude semelhante à de sua confidente, ou seja, a ruptura.

Retornando à presença afetiva de Aïssatou, Ramatoulaye carece dela para dissipar, por alguns instantes, a monotonia na qual decorrem seus dias. Ela enuncia: “ Je vis seule dans une monotonie que ne coupent que les bains purificateurs et les changements de vêtements de deuil, tous les lundis et vendredis”<sup>16</sup> (BÂ, 1979, p. 18). Abrir-se com sua confidente constitui outra ação pela qual ela encontra alívio para sua solidão e fastio.

O *Mirasse* revela-se um dos episódios mais dolorosos para a enunciativa, pois é nessa ocasião de “dépouillement d’un individu mort de ses secrets les plus intime”<sup>17</sup> (BÂ, 1979, p. 19) que ela consegue mensurar “l’ampleur de la trahison de Modou”<sup>18</sup> (BÂ, 1979, p. 19). Portanto, é justamente nesse momento que ela precisa da presença acalentadora da companheira. No sexto parágrafo, ela dirige-se à amiga como se estivesse em sua frente: “Adosse-toi”<sup>19</sup> (BÂ, 1979, p. 20).

No capítulo subsequente, ela começa: “Je t’ai quittée hier en te laissant stupéfaite sans doute par mes révélations”<sup>20</sup> (BÂ, 1979, p. 22), como se o tempo da leitura fosse o mesmo da escrita. Esse argumento reforça a ideia de que houve uma presentificação da amiga durante a tessitura da carta. Sobre esse face a face, Foucault (1992, p. 149-150) aclara que: “a correspondência ‘é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita [...]. A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem dirige [...] uma espécie de presença imediata

<sup>16</sup> Vivo sozinha na monotonia que é quebrada apenas pelos banhos purificadores e pelas trocas de roupas de luto, às segundas e às sextas.

<sup>17</sup> [...] da revelação dos segredos mais íntimos de um indivíduo morto

<sup>18</sup> [...] o tamanho da traição de Modou.

<sup>19</sup> Sente-se.

<sup>20</sup> Retirei-me ontem, deixando-te estupefata seguramente com minhas revelações.

e quase física”. De acordo com Roberto Bastos (2017, p. 160): “[...] escreve-se, pois, para não estar só, para não deixar só”.

Essa abertura do quinto capítulo é inclusive o único momento nessa seção que a protagonista se endereça a sua destinatária. Na continuação do capítulo, ela direciona sua fala às vítimas de um triste fado e suplica à saúde que habite seu ser. Nessa seção, ela também divaga sobre sua ligação afetiva com Modou e sobre a motivação da deslealdade dele para com ela. A lembrança do amor que ele lhe dedicou se faz tão intensa que culmina na presentificação do ser amado. Em decorrência disso, em todo o sexto capítulo, Ramatoulaye estabelece um diálogo com Modou. O tom de sua escrita se torna mais ameno, mais doce. Nessa parte, a protagonista refere-se à melhor amiga na terceira pessoa: “L'introduction dans notre cercle de ton ami Mawdo Bâ changera la vie de ma meilleure amie, Aïssatou”<sup>21</sup> (BÂ, 1979, p. 25).

No sétimo capítulo, a missivista volta a interagir com a confidente e a convoca, por meio do verbo “revoir” (rever) conjugado no imperativo presente, a revisitar a escola na qual se formaram. A enunciativa desfruta da “presença ausente”, para empregar uma expressão de Genette (2017, p. 337), de Aïssatou. A presença da narratária se faz tão constante e intensa que, por vários momentos, a remetente deduz o que a amiga faria. Em certos trechos da longa carta, temos a impressão de que Aïssatou está ao lado de Ramatoulaye. A título de ilustração, citaremos uma passagem extraída do desfecho da história: “Pourquoi tes fils ne t'accompagneront-ils pas ? Ah! les études...”<sup>22</sup> (BÂ, 1979, p. 130). Parece que as companheiras estão conversando face-a-face.

No tocante ao jogo ficcional, observamos que ele permite à narradora o preenchimento das lacunas mnemônicas e as lacunas da abrangência de seu conhecimento. Quando Ramatoulaye transcreve o bilhete deixado por Aïssatou

---

<sup>21</sup> A introdução em nosso círculo de seu amigo Mawdo Bâ mudará a vida de minha melhor amiga, Aïssatou.

<sup>22</sup> Por que seus filhos não te acompanharão? Ah! Os estudos...

sobre seu leito conjugal, ela não tem como se lembrar *ipsis litteris* de seu conteúdo, daí o processo de ficcionalização complementa o processo mnemônico.

As recordações são constituídas através de interpretações. Não vemos o mundo de forma neutra, todas as nossas construções mnemônicas são atravessadas por nossa subjetividade. Nessa ótica, não nos recordamos dos eventos tal como eles aconteceram, mas da forma como o percebemos. Em decorrência disso, podemos trazer à mente memórias alteradas, o que pode ter ocorrido com Ramatoulaye na reconstrução da carta da confidente.

O ritual fúnebre de Modou recebe um tratamento diferenciado por parte da narradora. A cerimônia, a despeito de ter sido contada no final do dia, é narrada no presente. Uma das hipóteses que aventamos é o fato de o comportamento dos partícipes não se alterar, independentemente da identidade do falecido, requerendo certa objetivação. Por meio da descrição dessa liturgia, Ramatoulaye censura a conduta de seus conterrâneos, se servindo, inclusive, da ironia, como as que compõem os fragmentos a seguir: “Troublante extériorisation du sentiment intérieur inévaluable, évalué en francs ! [...] Les recettes sont inscrites minutieusement. C'est une dette à payer dans des circonstances identiques”<sup>23</sup> (BÂ, 1979, p. 14).

Outra conjectura é de que ela presentifique a ação para que Aïssatou se sinta integrada à cena. De acordo com Ousmane Dia (2003), a enunciadora visa a apagar a distância física que a separa da confidente. A epístola se inscreve num contexto de distância e proximidade, de ausência e presença, tendo em vista de que, como nos lembra Dia, sem a distância não há razão para sua existência. Conforme esse estudioso (Dia, 2003), a carta atua no sentido de suplantar a separação graças à aproximação que caracteriza a confiança.

---

<sup>23</sup> Perturbadora exteriorização do sentimento interior inestimável, estimado em francos! [...] As receitas são escritas minuciosamente. É uma dívida a ser paga em circunstâncias idênticas.

Dia (2003, p. 2) observa, ainda, no tópico dedicado ao paradoxo da distância que “Ramatoulaye investe sua carta com a missão de assegurar uma simultaneidade para além da ausência, ela articula seu discurso sobre as condições de sua recepção e de sua leitura: ‘Eu recebi’, ‘Eu te escrevo’”<sup>24</sup>. Dessa forma, a carta só se justifica pela distância existente entre as amigas. Com a tessitura da correspondência, Ramatoulaye objetiva apagar tal distância para transformar essa confiança mediada pela carta em uma conversa. Dia (2003) considera que a escritura da epístola consiste em uma terapia moral para a protagonista ao se constituir como um ser de linguagem aproveitando-se da clausura visual.

Há ainda, no romance, três outros escritos cujo teor nos é revelado dentro da longa carta redigida por Ramatoulaye. A primeira consiste justamente no bilhete deixado por Aïssatou a seu marido sobre o leito conjugal. Os dois outros trata-se da resposta de Ramatoulaye ao pedido de casamento de Daouda e o retorno lacônico deste. As duas primeiras correspondências são fundamentais para a continuação da trama, tendo em vista que elas manifestam as recusas das protagonistas ao óbice mais combatido por Mariama Bâ no que se refere à emancipação da mulher: a poligamia. Por meio da escrita, ferramenta à qual poucas mulheres tinham acesso àquela época, as heroínas mostram seu descontentamento com essa condição social que privilegia os homens. As mulheres ao se expressarem oralmente são sufocadas pela elite masculina. Ilustração disto é a reprimenda recebida pela viúva ao ousar exprimir sua negação de unir-se em matrimônio ao irmão de seu falecido marido. Nessa lógica, “a carta torna-se assim o lugar de negociação das imposições sociais, uma forma de compromisso entre o dizer e o calar” (GIGUÈRE, 2003, p. 25)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Lê-se no original : “Ramatoulaye investit sa lettre de la mission d'assurer une simultanéité par delà [sic] l'absence, elle articule son discours sur les conditions de sa réception et de sa lecture : ‘j’ai reçu’, ‘je t’écris’” (Dia, 2003, 2).

<sup>25</sup> Lê-se no original : “La lettre devient ainsi le lieu de négociation de la contrainte sociale, une forme de compromis entre le dire et le taire” (Guiguère, 2003, p. 25).

Desse prisma, a escrita reside, para elas, em um artifício para sobrepujar a sua condição de subjugação. Maria Graciete Bresse (2006, p. 16), ao dissertar acerca das *Novas cartas portuguesas*, argumenta que

o estatuto da mulher no pensamento patriarcal foi sempre definido pela marginalização, pela estigmatização e pela domesticação. [...] Num contexto cultural marcadamente “falocêntrico”, como diria Derrida, a escrita constitui para elas uma forma de afirmação identitária. Durante muito tempo, a epistolografia, gênero considerado “menor”, conotado com o feminino, revelou-se um fértil espaço de interrogação e de reflexão.

À luz da teoria estruturalista de Gérard Genette (2017), Ramatoulaye se enquadra como uma narradora autodiegética, por ser uma narradora que conduz sua própria narrativa. Segundo a taxonomia genettiana, *Une si longue lettre* dispõe de uma narradora extra-homodiegética, pois Ramatoulaye consiste em uma “narrador[a] de primeiro grau que narra a sua própria história” (GENETTE, 2017, p. 328)<sup>26</sup>.

A escolha por uma narradora protagonista revela-se uma opção estética consciente por parte de Mariama Bâ, porquanto ela privilegia a voz feminina. Ela relata ter escolhido essa instância narrativa a fim de que os leitores se identificassem à protagonista (*apud* DIA, 1979). Na mesma entrevista, ela declara: “Escolhi a forma de uma carta para dar à obra um rosto humano. Quando se escreve uma carta, diz-se ‘eu’. Esse ‘eu’ identifica-se à Ramatoulaye e não ao autor”<sup>27</sup> (*apud* DIA, 1979, p. 4). E ainda afirma:

Eu queria dar à obra uma forma original em vez de fazer o eterno romance que começa com “eu” ou que se inicia por havia. Eu queria uma forma original e abordável e como são duas mulheres, acredito que o emprego da carta se presta melhor à voz de confiança<sup>28</sup> (BÂ *apud* GACOIN-MARKS, 2009, p. 187).

<sup>26</sup> Genette referia-se aqui ao narrador Gil Blas, de *Histoire de Gil Blas de Santillane*.

<sup>27</sup> Lê-se no original: “J’ai choisi la forme d’une lettre pour donner à l’œuvre un visage humain. Quand on écrit une lettre, on dit ‘je’. Ce ‘je’ s’identifie à Ramatoulaye et non à l’auteur” (Bâ in Dia, 1979, p. 4).

<sup>28</sup> Lê-se no original: “J’ai voulu donner à l’œuvre une forme originale au lieu de faire l’éternel roman qui commence par ‘je’ ou qui debute [sic] par il y avait. J’ai voulu une forme originelle et



Assim como o narrador, o narratário também se constitui como um dos elementos da situação narrativa (GENETTE, 2017). Similarmente ao narrador, ele pode ser intra ou extradiegético. O romance em tela possui uma narratária fictícia: Aïssatou, a quem Ramatoulaye escreve a carta que não será enviada. Mariama Bâ, contudo, dedica seu livro a duas mulheres: Abibatou Niang e a Annette d’Erneville, além de destiná-lo a todas as mulheres e aos homens de boa vontade.

Genette (2017) esclarece que, mesmo quando há a identidade entre a instância narrativa e a heroína, o lapso temporal acaba determinando uma dissonância entre elas. A Ramatoulaye que sofreu com o abandono de Modou (a heroína) não coincide exatamente com a narradora, tendo em vista que esse fato aconteceu cinco anos antes de sua narração, portanto a narradora já o perscrutara o que culmina com uma visão do problema diferente da inicial. A Ramatoulaye narradora continua sendo a heroína, mas significa o acontecido sob outro prisma, “temos aqui duas heroínas sucessivas”, afirma Genette (2017, p. 295), referindo-se, em sua fala, à personagem Cécile de *As ligações perigosas*. Ele elucida, igualmente, a distância de um dia já é suficiente para não haver uma identidade completa. Constatamos que essa ausência de completa identidade concorre para conferir à protagonista essa distância necessária dos acontecimentos para examiná-los melhor. Sobre isso, ele afirma:

O diário e a confidência epistolar aliam constantemente o que chamamos de linguagem radiofônica, o *ao vivo* e a *reprise*, o quase monólogo interior e o relato *a posteriori*. Aqui, o narrador é ao mesmo tempo o herói ainda e já outra pessoa: os acontecimentos do dia já pertencem ao passado, e o “ponto de vista” poder ter se modificado desde então; os sentimentos experimentados à noite ou no dia seguinte pertencem plenamente ao presente, e aqui, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói (GENETTE, 2017, p. 294).

---

abordable et comme ce sont deux femmes, je crois que le procédé de la lettre se prête mieux à la voix de la confidence” (Bâ apud Gacoin-Marks, p. 187).

Em sua longa carta, Ramatoulaye opera digressões de longa, de média e de curta decalagem temporal e, como defendemos, analisa-as sob diversos aspectos. Ela, inclusive, lamenta-se de certas atitudes suas no passado como o fato de ter rido da oposição de sua mãe no concernente a seu casamento com Modou. Nesse sentido, a “velha” Ramatoulaye não repetiria os mesmos “erros” da jovem.

### 3 Considerações finais

Diante do exposto, concluímos que, por meio do ato escritural, Ramatoulaye deslinda os meandros de sua alma, entregando a um exercício pessoal de constituição da própria identidade. Consoante Anélia Pietrani (2008, s/p),

o ser ali [nas cartas e diários] inscrito não é o objeto representado, mas sim o sujeito que se produz. Nos textos de cunhos autobiográfico não se espera que a palavra *reproduza* um dado preexistente, mas que *produza* uma “verdade do eu” a partir de sua memória, um pensar-se ou ser pensado, no momento em que narra a si mesmo, enquanto revive a sua história e escreve-a.

A subjetivação discursiva lhe possibilita esse mergulho nos movimentos de seu pensamento. Esse balanço que ela empreende de sua vida alarga seu conhecimento de si e seu autocontrole, favorecendo seu encontro afetivo com sua confidente, Aïssatou. Permite-lhe, igualmente, um equilíbrio emocional que a impulsiona a reconstruir sua vida. Lembramo-nos nesse contexto de Mariana Alcoforado (2016, p. 58) que, após três cartas enviadas sem resposta, confessa no término de sua quarta missiva: “eu escrevo mais para mim do que para ti, e aquilo que procuro é consolar-me”. Nesse sentido, após encontrar desafogo na escrita, Ramatoulaye está certa de que se falhar novamente, encontrará na escrita e na amizade refúgios seguros.

Escrever consiste em uma das formas de se conhecer melhor. Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, afirma que o “[...] era cruel o que [Lóri] fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Essa assertiva da escritora brasileira parece poder ser aplicada ao romance de Bâ. Ramatoulaye redige uma carta que se assemelha a um livro de meditações de sua vida, da vida de suas congêneres.

Notamos, então, que Ramatoulaye se serve do expediente da redação epistolar para reorganizar seus sentimentos e sua vida. Ela utiliza esse meio de comunicação como um poderoso instrumento de escrita de si.

## REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- BÂ, Mariama. *Une si longue lettre*. NEA: Dakar/Abidjan/Lome, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BASTOS, Roberto Kennedy de Lemos. A escrita como cuidado de si na obra tardia de Michel Foucault. *Revista Sísifo*. n. 5, 2017. p. 158-170. Disponível em: [www.revistasisifo.com](http://www.revistasisifo.com). Acesso em 05 maio 2020.
- BRESSE, Maria Graciete. As “Novas Cartas Portuguesas” e a contestação do poder patriarcal. *Latitudes*, nº 26, abril 2006, p. 16 -20. Disponível em: [http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/17/26/17\\_26\\_04.pdf](http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/17/26/17_26_04.pdf). Acesso em 22 jul. 2020.
- DIA, Ousmane. Entre tradition et modernité : le romanesque épistolaire d’*Une si longue lettre*. *Critaoi*, n. 1, 2003. p. 1-16. Disponível em: <https://critaoi.org>. Acesso em 10 out. 2017.
- DOGLIOTTI, Rosa-Luisa Amalia (2000). Le thème du mariage mixte et/ou polygame comme foyer d’observation socioculturelle et interculturelle dans quatre romans francophones : mariages ou mirages ? 173 f. Dissertação (Dissertação em Artes) – Master of Arts, University of South Africa/Pretoria, 2000. Disponível em: <https://uir.unisa.ac.za/handle/10500/18647>. Acesso em 27 jul. 2023.

GACOIN-MARKS, Florence. Ambigüités génériques dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. *Acta neophilologica*. vol. 42, številka 1/2, 2009, p. 187-195. Disponível em: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Y9FZTHF9>. Acesso em 08 out. 2018.

GIGUÈRE, Caroline. Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ : genre de la négociation, négociation du genre. *Postures*, n. 5, dossier : Voix de femmes de la francophonie, printemps, 2003, p. 18-28. Disponível em: <http://revuepostures.com/fr/articles/giguere-5>. Acesso em 17 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação da Liberdade, 2017.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Viver para contar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2003.

OLIVEIRA, Alexandra Almeida de; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Um abrigo chamado escrita. *Leitura em revista*, n. 16, p. 265-267, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://iiler.puc-rio.br/leituraemrevista/index.php/LER/article/view/225>. Acesso em 10 jul. 2020.

PIETRANI, Anélia Montechiari. "As cartas não mentem jamais": sobre cartas e diários na obra de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/081/ANELIA\\_PIEIRANI.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/081/ANELIA_PIEIRANI.pdf). Acesso em 02 jul. 2020.

SILVA, Isabel Camila Alves da; PÁDUA, Vilani Maria de. A epístola como espaço da memória e da escrita de si: uma análise do romance *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato. *Revista Enlaces*, v. 1, n. 16, abr-jun. 2019. p. 279-297. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/39871>. Acesso em 03 jul. 2020.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2012.

VIEIRA, Thales Rodrigo; OLIVEIRA, Alexandra Almeida de. A salvação pela linguagem: alguns apontamentos sobre a metalinguagem e a concepção de tradução em Primo Levi. In: PAULA, Marcelo Ferraz de (org). *Ética, estética e políticas do testemunho*. São Paulo, Nankin, 2017. p. 141-158.

Recebido em 31/10/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# A LOUCURA E A FOME EM *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

MADNESS AND HUNGER IN *QUARTO DE DESPEJO*, BY CAROLINA MARIA DE JESUS

Anselmo Peres Alós<sup>1</sup>

**RESUMO:** Carolina Maria de Jesus tornou-se conhecida na literatura brasileira com a publicação de seu diário, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em 1960. A obra narra o cotidiano de Carolina, autora e narradora, na favela do Canindé em meados dos anos 1950. Em meio ao cotidiano da narradora, a fome ocupa um lugar de destaque, e com ela muitas outras mazelas que a pobreza causa. A loucura aparece nesse meio, e é possível analisar sua relação com a fome. Por meio de elementos que estruturam a narrativa, são estabelecidas relações entre as palavras, o que possibilita entender como a loucura se aproxima da fome no relato visceral de Carolina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Loucura; Análise estrutural; Literatura afro-brasileira.

**ABSTRACT:** Carolina Maria de Jesus became known in Brazilian literature with the publication of her diary. The work narrates Carolina's daily life as both author and narrator in the Canindé favela in the 1950s. Amidst the narrator's everyday life, hunger takes center stage and brings with it many other afflictions caused by poverty. Madness appears in this environment and allows for an analysis of its relationship with hunger. Through the elements that structure the narrative, connections are established between words, enabling us to understand how madness intertwines with hunger in Carolina's intimate account.

**KEY-WORDS:** Madness; Structural Analysis; Afro-brazilian Literature.

## 1 Introdução

Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977) produziu uma obra considerável, mas é sua primeira publicação, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Professor Associado na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2062-2096>. E-mail: [anselmoperesalos@gmail.com](mailto:anselmoperesalos@gmail.com)

(1960), que mais impactou a sociedade letrada que estava em um espaço além da favela. A publicação do diário foi possível por intermédio de Audálio Dantas, repórter que, durante a produção de uma matéria para o jornal no qual trabalhava, encontrou Carolina e se interessou por seus textos. Embora a autora não tenha parado nessa primeira narrativa, o restante de sua obra não causou tamanho estrondo, e muito do que foi escrito na sequência seguiu às sombras das reverberações de sua primeira obra.

Carolina nasceu em Minas Gerais e foi lá que, com muito custo, estudou por apenas dois anos, custeada pela patroa de sua mãe. A autora seguiu com grande amor pela leitura e pela escrita, como relembram as falas de Vera Eunice, filha de Carolina, em uma breve apresentação da autora escrita por Erika da Silva Costa (2020) para o portal pós/decolonial e afrodiaspórico BAOBABE. Em seu texto, Costa (2020) também relata o preconceito que Carolina sofria na escola, por ser uma das únicas alunas negras, e como a literatura tornou-se um escudo que levou consigo para a vida adulta.

Na década de 1930, Carolina mudou-se para São Paulo na busca por oportunidades. A autora chegou a ser empregada doméstica da elite paulistana, mas acabou por trabalhar como catadora de recicláveis (COSTA, 2020). A escrita de seu primeiro livro, segundo Costa (2020), era uma esperança de poder trazer uma vida melhor para seus filhos: Carolina catava papel, latas e garrafas pela manhã e pela noite, e nas tardes passava o tempo escrevendo em um cantinho de seu barraco.

O portal Literafro - portal da literatura afro-brasileira - apresenta Carolina Maria de Jesus em uma de suas abas sobre autoras negras. No texto disponível no portal, *Quarto de despejo* é apresentado em seu sucesso:

A publicação de *Quarto de despejo* deu-se em 1960, tendo o livro uma vendagem recorde de trinta mil exemplares, na primeira edição, chegando ao total de cem mil exemplares vendidos, na segunda e terceira edições. Além disso, foi traduzido para treze idiomas e distribuído em mais de quarenta países. A publicação e a tiragem dos



exemplares demonstram o interesse do público e da mídia pelo ineditismo da narrativa (LITERAFRO, 2021).

No mesmo texto, o portal ainda apresenta as produções seguintes da escritora, comenta a mudança de vida após a consagração de público e de crítica e a reclusão em seu sítio no interior de São Paulo após as poucas vendas de suas obras (posteriores ao *Quarto de despejo*). Costa (2020) ressalta, ainda, como a escrita, na vivência dentro da favela, era uma arma para Carolina, e que sua escrita interessou ao grande público por apresentar uma realidade da qual não se falava, de um jeito que explodia realidade em cada palavra escrita pela autora. As obras seguintes não tiveram o mesmo sucesso com o público leitor, talvez por não causarem o choque que a primeira produção causou.

Sem dúvida nenhuma, a fome é um elemento que perpassa toda a narrativa de *Quarto de despejo*, e junto dela muitas outras sensações e sentimentos são despertados, como a tristeza, o inconformismo e até mesmo a loucura. Por meio da análise de alguns segmentos do texto da narrativa, este artigo pretende analisar como a loucura aparece nessa obra de Carolina Maria de Jesus, propondo conjecturas e relações entre esse sentimento (a loucura) e a fome. Para que seja possível esta análise, serão observadas as relações entre as palavras no corpo da narrativa (BARTHES, 2008), além de observações quanto às estruturas formadas pelas palavras presentes na narrativa (TODOROV, 2008).

## 2 Fundamentação Teórica

Dentro de uma narrativa, é possível perceber as conexões estabelecidas entre palavras e as alocar em dois grupos básicos: *funções* e *índices* (BARTHES, 2008). Com essa classificação, é possível apontar as *funções* como diretamente responsáveis pelo encadeamento das ações da narrativa, enquanto os *índices*

são a parte menos objetiva no encadeamento de eventos que tramam o enredo (BARTHES, 2008). Dentro do texto, as palavras são articuladas com o objetivo de alcançar determinado efeito no leitor, e isso merece uma atenção especial. As escolhas que envolvem a articulação dos termos para as sequências narrativas têm grande importância para a percepção do funcionamento do texto (TODOROV, 2008). Sendo assim, muito mais do que simplesmente observar o texto como um todo, particioná-lo e esmiuçar sua semântica, bem como sua sintaxe, é uma maneira de compreendê-lo em todos seus processos internos e efeitos de sentido despertados no leitor.

A palavra “fome” pode, muito bem, ser um alvo interessante para lançar os olhos e se debruçar quanto aos seus efeitos de sentido dentro da narrativa de *Quarto de despejo* (1960). Carolina de Jesus descreve as situações de privação do alimento, bem como a sensação de vulnerabilidade social e, conseqüentemente, de insegurança alimentar por toda sua narrativa. Nas palavras de Audálio Dantas, a “fome aparece no texto com uma frequência irritante [...] tão grande e tão marcante que adquire cor” (JESUS, 2016, não paginado). A fome é, então, quase personificada e garante à autora/narradora uma subjetividade própria formada através dessa vivência de privação do alimento (SOUZA NETO, 2020), e ampliada em sua luta pelo básico, na garantia de um mínimo necessário à humanidade dela e de seus filhos (JACOB e CHAVES, 2019).

Da mesma forma que a fome, a “loucura” também tem relação direta com a subjetividade humana, e acaba tomando os mais diversos moldes ao ser vista sobre o prisma que a miséria constrói. Uma vez que a fome não é um problema isolado, é ingênuo desconsiderar o contexto que a cerca, como a vulnerabilidade social, a insegurança e a exclusão. Essa última, assim como a experiência psicopatológica, é responsável pelo dito estado de “loucura” (REBELLO, 1998). O estado de loucura, seja desencadeado por qualquer um dos fatores, pode apresentar diversas facetas, que vão da pura ausência da racionalidade, ao

extremo da violência (REBELLO, 1998). Sendo assim, é possível relacionar a *fome* com a *loucura* de maneira estarrecedoramente prática: o contexto da fome incentiva o desequilíbrio mental (REBELLO, 1998).

A loucura está presente em uma espessa fatia da literatura mundial - e também brasileira - e é retratada de diversas maneiras. A arte, de maneira geral, é uma grande espaço para a representação da loucura, assim como a loucura é um caminho pelo qual a arte acaba por tomar dimensões mais amplas (FRANCESCHINI e FONSECA, 2017), e com a literatura não seria diferente. O fato de narrar a loucura, seja em práticas escritas formais ou em relatos orais, torna esse elemento uma peça-chave para a compreensão das múltiplas visões para esse estado mental (FERRAZ, 2000). Da mesma forma que com a fome: é por meio da narrativa que se compreende a sensação do outro e pode, então, trazer o leitor àquela vivência (SOUZA NETO, 2020).

Sendo assim, a loucura oriunda da fome, quando expressa na literatura, faz com que o leitor compreenda a condição a que aquela personagem/sujeito foi condicionada e os reflexos em sua trajetória. Para compreender as relações entre fome e loucura em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, é preciso não só mapear as conexões entre os termos presentes na narrativa, mas também compreender os múltiplos contextos de produção da obra. É impossível deixar de lado, durante a análise, o fato de se tratar de uma autora negra e marginalizada, que descreve o seu próprio cotidiano, projetando-se em personagem principal de sua obra (SOUZA NETO, 2020), enquanto busca, por meio da comercialização de seu texto, um espaço de prestígio tão mitigado às pessoas de sua cor, ou classe (DUARTE, 2022). Desse modo, a análise proposta não se atrela somente ao texto, descontextualizando-o de sua materialidade sociocultural, mas se propõe a perceber como a loucura se aproxima do sujeito em situação de fome, e como Carolina Maria de Jesus consegue retratar esse sentimento em sua própria perspectiva.

### 3 A loucura da fome em *Quarto de despejo*: diário de uma favelada

Carolina escreve sobre sua rotina, sobre a miséria, sobre a favela, sobre sua família e sobre seus desejos e esperanças (DUARTE, 2022), mas também escreve sobre seus sentimentos e, conseqüentemente, sobre a loucura. Expressões referentes à “loucura” aparecem pouco mais de dez vezes no texto, em comparação com a palavra “fome”, que aparece mais de setenta vezes nas linhas de *Quarto de despejo*; parece pouco. Ainda assim, o mapeamento dessas ocorrências de “loucura” no corpo do texto, possibilita perceber como a “fome” se aproxima de cada caso.

Logo na primeira aparição da palavra “louco”, há uma relação direta com a fome: “Quem não conhece a fome há de dizer: [...] ‘Quem escreve isto é louco’” (JESUS, 2016, não paginado). O conteúdo escrito em questão é uma reflexão feita pela própria autora sobre como a favela, e toda a situação de pobreza, molda as pessoas para o pior, “São diamantes que transformam em chumbo” (JESUS, 2016, não paginado). A reflexão se abre para um contexto mais amplo, no qual a autora questiona a humanidade como um todo por não lutar contra essa animalização do indivíduo em função da pobreza. Para finalizar a linha de raciocínio, Carolina indica o quanto a fome tem importância na percepção do mundo, pois, seguindo a narração, “Mas quem passa fome há de dizer: [...] - Muito bem, Carolina. Os generos alimentícios deve ser ao alcance de todos” (JESUS, 2016, não paginado). Percebe-se que a palavra “louco”, nesse primeiro registro, está vinculada ao imaginário da narradora sobre a percepção de alguém que não passa fome quanto a alguém em situação de pobreza que questione a organização da sociedade.

Carolina também se sente próxima da loucura; ela descreve o sábado como “o dia que quase fico louca porque preciso arranjar o que comer para sabado e domingo” (JESUS, 2016, não paginado). Esse segundo registro da

palavra “loucura” também aparece como uma crítica, ainda que disfarçada de uma expressão popular. “Ficar louca”, segundo a expressão, seria o resultado de uma sobrecarga, como ter muitas preocupações, muito trabalho e muitas incertezas, situação na qual Carolina é posta aos fins de semana. Importante retomar aqui que ela é catadora de materiais recicláveis e recebe pelo tanto que cata, no momento em que entrega. Sendo assim, aos finais de semana, Carolina precisa garantir que receba em um dia o valor que garantirá a comida de dois dias. “Ficar louca” é, nesse contexto, a soma de dois fatores facilmente relacionados à loucura: a sobrecarga mental, pelo medo de não ter o que comer, e a exclusão social, que a coloca nessa situação (REBELLO, 1998).

Essa mesma expressão - “Ficar louca” - aparece em outra menção à falta de comida. Em um momento, Carolina reflete sobre uma notícia que ouviu acerca de uma mulher que se suicidou por ver os filhos passando fome, e se coloca no lugar dela: “quando não tenho nada para dar aos meus filhos fico quase louca” (JESUS, 2016, não paginado). A narradora usa um argumento simples para se distanciar da suicida, diz que a mulher “não tinha alma de favelado” (JESUS, 2016, não paginado), referindo-se à possibilidade de sujeitar-se a catar resíduos no lixo, ou mesmo pedir esmola. Novamente, a expressão “ficar louca” é usada para pontuar como a pobreza extrema, a ponto de não haver garantia de alimento para os filhos, pode causar danos psicológicos em Carolina, mas essa mesma expressão é atenuada pelo uso de “quase”, referindo-se à capacidade que a narradora tem de se reinventar e sobreviver na favela, seja por ela mesma ter a “alma de favelada”, seja por ela não chegar ao extremo de “ficar louca” a ponto de pensar em suicídio.

Não é só a fome, porém, que motiva Carolina a “ficar louca”. Em outra passagem, quando ela está bebendo em um bar, a narradora afirma a um desconhecido que a ameaçou que ela é violenta, como forma de assustá-lo: “Onde será que está minha navalha? Hoje o senhor fica só com uma orelha. Quando eu bebo umas pingas fico meio louca. Na favela é assim, tudo que

aparece por lá nós batemos e roubamos o dinheiro e tudo que tiver no bolso” (JESUS, 2016, não paginado).

A expressão, nesse caso, é uma referência à imprudência, e até mesmo à violência que um “louco” pode representar (REBELLO, 1998). Sendo assim, Carolina defende-se do possível agressor partindo de duas premissas centrais que circulam o imaginário social das pessoas: favelados são violentos, e bêbados são agressivos. Estando ela em ambas as situações, por viver na favela e estar consumindo álcool, torna-se mais perigosa, e desse modo pode valer-se desse possível poder de ataque como uma garantia de defesa para evitar a agressão.

Na sequência, a palavra “louca” aparece na constatação de Florenciana, outra moradora da favela, que, nas palavras de Carolina, disse: “que pareço louca. Que escrevo e não ganho nada” (JESUS, 2016, não paginado). Nessa situação, o louco é aquele que transgride a lógica capitalista, aquele que faz algo sem se preocupar com a lucratividade de suas ações. Florenciana representa uma visão sobre a literatura no contexto capitalista, uma vez que a prática da escrita não é necessariamente valorizada e, conseqüentemente, não é valorada. O irônico da situação é que Carolina Maria de Jesus, conseguiu, por meio de seus escritos, ganhar muito mais dinheiro do que conseguira em outros trabalhos que exerceu.

Outra personagem, dona Maria, também aborda a loucura em uma fala trazida em discurso direto pela narradora: “Se a gente não catar um pouco vamos acabar ficando loucos. Só Deus pode ter dó de nós, os pobres” (JESUS, 2016, não paginado). Essa fala, que quase aparece como uma informação solta e quase descontextualizada, retoma duas outras menções à expressão “ficar louco”. Na primeira acepção, tem-se o ideal de que é importante trabalhar, para ganhar dinheiro e conseguir assim participar da sociedade, por meio do poder de compra, por mais irrisório que seja, como forma de evitar a exclusão. Retoma-se, com isso, a noção apresentada por Florenciana, de que as coisas

precisam dar lucro para fazer sentido. Em uma segunda possibilidade, a carga de preocupações oriundas da sensação de não conseguir catar o bastante para ter o que comer é responsável pelo desequilíbrio emocional, que pode chegar à loucura, como no episódio da mulher que se suicidou por não ter o que dar de comer aos filhos. A segunda aceção ainda é reafirmada no parágrafo em sequência à fala de dona Maria, no qual a narradora conta sobre uma conversa com a professora de seu filho, em que relatou pensamentos suicidas por não ter o que dar de comer aos filhos.

Há ainda uma menção a “ficar louca” no dia 18 de agosto. Durante uma briga envolvendo dois homens, a carteira de um deles caiu do bolso: “Quando as faveladas viram a carteira ficaram loucas. E avançaram todos ao mesmo tempo para pegar a carteira” (JESUS, 2016, não paginado). Nesse caso, a expressão tem uma referência à impulsividade da loucura, embora não haja uma relação direta com a fome, os pequenos furtos podem ser vistos como uma medida extrema para garantir algum dinheiro - e conseqüentemente alguma comida - em situações extremas.

No dia 22 de agosto, Carolina registra uma citação na qual a loucura sai do espaço metafórico: “Eu ando tão nervosa que estou com medo de ficar louca” (JESUS, 2016, não paginado). Nesse caso, embora a expressão “ficar louca” tenha sido usada, o seu valor não é figurativo, embora seja genérico. Carolina, nos parágrafos anteriores, relata a dificuldade constante de conseguir dinheiro e alimento, e finaliza sua reflexão com esse medo, de sobrecarregar seu sistema nervoso e, em função disso, “ficar louca”. Novamente, a loucura aparece na união da exclusão social com o esgotamento físico da fome.

Na situação seguinte em que a palavra “louca” aparece, Carolina refere a pouca oferta de papel: “Quase fiquei louca. Porque havia pouco papel na rua” (JESUS, 2016, não paginado). Nessa situação, a expressão “ficar louca” volta ao espaço metafórico e diz respeito ao desespero de não encontrar alguma



possibilidade de remuneração e, conseqüentemente, de garantia de alimento. A explicação de tamanha frustração de Carolina é dada na sequência, os lixeiros da cidade estão levando todo o material reciclável que ela poderia comercializar. Dessa forma, como narra Carolina, a injustiça aumenta, pois os lixeiros, que já têm emprego, acabam por tirar o sustento daqueles que não tem garantias de salário.

Os dois últimos registros da palavra “louca” relacionam-se com a chuva. No primeiro caso, em 29 de outubro, Carolina comenta: “Quando chove eu fico quase louca porque não posso ir catar papel para arranjar dinheiro” (JESUS, 2016, não paginado). Novamente, “ficar louca” é usado como uma expressão que ressalta o esgotamento físico e mental, mental pela preocupação em não ter o que comer, físico pelo possível desgaste da fome. O mesmo esgotamento físico e mental aparece na última vez que a expressão “ficar louca” aparece registrada no texto: “Está chovendo. Fiquei quase louca com as goteiras nas camas, porque o telhado é coberto com papelões e os papelões já apodreceram” (JESUS, 2016, não paginado), a privação do sono consegue afetar tanto a saúde física, como a saúde mental e se torna um agravante para a estabilidade emocional de Carolina quando aliada à fome ou mesmo à pobreza. Além disso, em ambos os casos, a chuva também aumenta as preocupações, na primeira situação a chuva vem acompanhada de frio e, na segunda, vem acompanhada da possibilidade de enchentes. Ambas as situações demandam uma infraestrutura para serem suportadas sem maiores problemas, e a preocupação de Carolina garante que essa estrutura não se faz presente em seu cotidiano.

Além das referências à palavra “louco”, em suas variações de gênero e número, no texto, há também um registro da palavra “doido”, também uma referência à loucura. Dia 18 de julho, Carolina registra uma conversa que teve com um jovem catador embriagado que encontrou pela rua; ela pergunta sobre o motivo dele não guardar dinheiro - pois Carolina condena o gasto excessivo com bebidas alcoólicas - e ele responde:

A senhora me faz rir! Já foi o tempo que a gente podia guardar dinheiro. Eu sou um infeliz. Com a vida que levo não posso ter aspiração. Não posso ter um lar, porque um lar inicia com dois, depois vai multiplicando. [...] Porque falamos disso? O nosso mundo é a margem. Sabe onde estou dormindo? Debaixo das pontes. Eu estou doido. Eu quero morrer! (JESUS, 2016, não paginado)

A resposta do jovem tem uma conexão direta com outras situações em que a loucura se faz presente no texto de Carolina. Novamente, o desejo de acabar com a própria vida está expresso na mesma sequência discursiva que a loucura, assim como as referências diretas, tanto à pobreza, quanto à exclusão. No caso do rapaz, a exclusão se molda de maneira mais perversa, já que ele não se sente como parte de um grupo, diferentemente de Carolina, que tem uma família, além dele se sentir na “margem” da sociedade, usando suas palavras.

No corpo do texto, não há outras referências pontuais à loucura além das supracitadas. Embora seja possível identificar algumas outras passagens que façam referência à instabilidade emocional, ou algo semelhante, elas são mais subjetivas e passíveis de várias interpretações, algumas contrastantes até mesmo, impossibilitando, assim, uma análise objetiva.

As palavras “louca” e “doido” originalmente são substantivos que designam a pessoa em confusão com suas faculdades mentais. Da maneira que são usadas na estrutura das frases analisadas, sempre acompanhando um verbo de ligação (ficar, ser, estar, parecer), adquirem a função de predicativo do sujeito, funcionando como um adjetivo na estrutura do enunciado. Desse modo, as palavras “louca” e “doido” funcionam como descritores, que caracterizam o sujeito. Nos 12 registros presentes em *Quarto de despejo*, oito são predicativos referentes à protagonista, seja no próprio discurso dela, seja no discurso de outra personagem, transcrito por Carolina. Além do mais, há mais duas ocorrências em que a palavra louco se refere a Carolina de maneira indireta, uma por meio do pronome “quem” e outra por meio de “a gente”. Os outros dois registros apresentados não se relacionam com Carolina, um deles caracteriza o

comportamento de outras “faveladas” observadas por Carolina, e também há a fala do jovem catador que se descreve como “doido” naquele momento.

Alguns atenuadores de sentido também se relacionam com a palavra “louca” e merecem atenção. Geralmente, quando Carolina fala de si mesma usando a expressão “ficar louca”, ela atenua com a expressão “quase” (ficar *quase* louca). O uso do advérbio “quase” indica que a loucura está mais próxima do que a sanidade, como se ela estivesse quase sucumbindo à insanidade. Por outro lado, o mesmo atenuante também marca a sua resistência de não se deixar enlouquecer, embora “quase” enlouqueça. Na mesma linha, a narradora descreve que fica “meio louca” quando consome bebidas alcoólicas. Aqui, o termo atenuante distancia Carolina da loucura e a coloca em um lugar mais controlado, ressaltando apenas uma impulsividade ou mesmo uma agressividade característica em certos casos de alcoolismo. É válido pontuar que essa fala de Carolina é usada como forma de defesa contra uma possível agressão na rua, nesse caso, fazer-se de “meio louca” é uma maneira de parecer perigosa a ponto evitar que tentem contato com ela.

A palavra “doido” aparece atrelada ao verbo “estar” indicando um estado, algo que pode ser alterado. Da mesma forma, o verbo “ficar” indica que aquela situação leva o sujeito àquele predicativo. Desse modo, a loucura aparece quase que inteiramente como algo transitório, não indicando um problema mental, uma patologia, mas sim um desequilíbrio que pode ser solucionado. Ainda assim, as referências ao suicídio são frequentes quando vistas na proximidade com os registros de loucura no texto: há a menção à mãe que se matou por não ter alimento para os filhos, motivando a reflexão em Carolina, que se disse “quase louca”; também há outro momento de desabafo em que Carolina comenta pensar em suicídio por não ter comida para os filhos; e ainda há o jovem catador que pensa em se matar por estar em uma situação de completa exclusão. Desse modo, por mais que a loucura seja representada como algo mutável, as ações tomadas nesse estado de loucura podem ser extremas.

Torna-se possível, também, fazer um adendo, em uma perspectiva foucaultiana, sobre como a literatura por si mesma pode estar atrelada à loucura. Almeida (2008), ao escrever sobre o conceito foucaultiano de literatura, aborda o quão transgressivo é o ato da escrita, que rompe o espaço em branco do papel e grava ali a linguagem, ao mesmo tempo em que a própria literatura se limita pelo que consegue ser dito por esta linguagem. Esses limites são muito claros no fazer poético de Carolina Maria de Jesus, que rebusca sua linguagem com a crença própria de que está indo além das limitações da coloquialidade de sua fala, ou mesmo de parte de sua escrita. A loucura, nessa mesma perspectiva, também pode ser um romper de limites com o que está posto, pois o louco “remete a uma figura eminentemente transgressiva” (ALMEIDA, 2008, p. 276), sendo assim uma representação do que é o escritor, nesse contexto: um transgressor.

É na transgressão que as duas referências à loucura, que se relacionam à escrita, mostram muito sobre a visão da função social de um escritor no contexto em que Carolina vive. Em ambos os casos, escrever é loucura, porque não garante lucro e não tem um sentido prático, mas isso é a visão do outro. As duas referências dizem respeito a opiniões de outros, não da própria Carolina, mostrando que ela percebe a escrita como algo mal-visto pelos outros; não que isso a abale em seu processo de escrita.

#### *4 Considerações finais*

Carolina consegue retratar a favela com primazia, com a mesma destreza que retrata a fome, e ela ainda consegue dar um espaço para se perceber a loucura em seus escritos. Embora a loucura não seja um dos temas de destaque de *Quarto de despejo*, merece um olhar especial por apontar situações pontuais que muito dizem sobre a humanidade presente na obra. Por mais vagas que as referências possam parecer, elas acertam em mostrar os pequenos devaneios

cotidianos de cada sujeito e sempre são expostas em um contexto lógico que conduz à instabilidade emocional.

Sem dúvida nenhuma, o contexto da fome dá amplitude à loucura. Cada vez que Carolina narra o medo de não ter o que comer exemplificado pelo uso da expressão “ficar louca”, ela consegue mostrar como aquela situação a desequilibra emocionalmente, mas ela própria atenua seu medo e reforça sua gana de seguir na labuta por meio do “quase”, que, embora ainda a aproxime da loucura, registra o distanciamento necessário.

Esse distanciamento tem um grande valor no contexto da pobreza e da exclusão. Aqueles que não conseguem se afastar da loucura trazida pela fome sucumbem e começam a ver na morte a única possibilidade de conforto, situação ressaltada pela mãe que “não tinha alma de favelado”, ou pelo jovem catador que “estava doido” e queria morrer. A fome, neste espectro, não é a causa da morte, mas o seu contexto e tudo que ela traz são os responsáveis pela morte.

Em uma visão geral, a loucura aparece em *Quarto de despejo* como uma consequência da fome, ou ainda como um reflexo do sistema que faz com algumas pessoas tenham o que comer, e outras não. Ainda que a loucura esteja associada a outras coisas que não a fome pontualmente, todas as referências analisadas acabam por se relacionar com a fome, seja pelo contexto de pobreza que leva às incertezas sobre ter o que comer, ou ter o que dar de comer aos filhos, seja pela reflexão sobre o motivo de escrever, já que a escrita não garante sustento, ou mesmo quando a loucura aparece em um discurso de defesa, discurso que é motivado pelo medo de sofrer algum ataque, por ser favelada e estar fora da favela, novamente: por não estar no seu espaço de vida e de fome. Não há como dizer quais das situações presentes na obra são uma referência real à loucura como patologia propriamente dita, algumas podem até se aproximar mais dessa definição, mas o que se pode concluir é que a carga

mental da fome, sobre os corpos debilitados de quem busca alimento, pressiona esses indivíduos ao abismo da loucura, e Carolina, assim como tantos outros, consegue desviar da queda a cada dia, ainda que com medo de vacilar no dia seguinte.

### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. O conceito foucaultiano de literatura. *Filosofia Unisinos*. v. 8, n. 3, p. 269-280. (2008): Setembro/Dezembro. Disponível em: <<https://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/5364>>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

CAROLINA Maria de Jesus. *LITERAFRO*, Belo Horizonte - MG, 5 nov 2021. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/58-carolina-maria-de-jesus>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

CHAVES, Viviany Moura.; MEDEIROS JACOB, Michelle Cristine. Insegurança alimentar e nutricional no diário de uma favelada: Carolina Maria de Jesus em seu Quarto de despejo. *Revista Interdisciplinar de Estudos em Saúde*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 100-115, 2019. DOI: 10.33362/ries.v8i1.1469. Disponível em: <<https://periodicos.uniarp.edu.br/index.php/ries/article/view/1469>>. acesso em: 25 de janeiro de 2023.

COSTA, Erika da Silva. Carolina Maria de Jesus: a exclusão e a fome como alimento para a escrita. *BAOBABE*, 20 out. 2020. Disponível em: <<https://www.baobabe.com.br/blog/carolina-de-jesus-e-a-literatura-negra-e-periferica-a-exclusao-e-a-fome-como-alimento-para-a-escrita/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *LITERAFRO*, Belo Horizonte - MG, 2 mar 2022. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico->

conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

FRANCESCHINI, Erica; FONSECA, Tania Mara Galli. Arte e loucura como limiar para outra história. *Psicologia USP*, v. 28, n. 1, p. 14-22, 2017. DOI: 10.1590/S0103-65642000000200009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pusp/a/sJpmBT5qSgRqcFNpSNY6bjm/?lang=pt>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

FERRAZ, Flávio Carvalho. O louco de rua visto através da literatura. *Psicologia USP*, v. 11, n. 2, 2000 DOI: 10.1590/S0103-65642000000200009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pusp/a/stKpFzrd4D8ZXhrFqkDTk9J/?lang=pt>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

JESUS, Carolina Maria. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2016. 10 ed. *Ebook* não paginado.

REBELLO, Lêda Maria de Vargas. Loucuras da fome. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 14, n. 3, p. 643-646, 1998. DOI: 10.1590/S0102-311X1998000300023. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/csp/a/3FW7XkfqDCHRLRjzDBdjPWq/?lang=pt>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

SOUZA NETO, Antônio Carlos Torres de. A subjetividade da miséria em Quarto de Despejo. *Ininga*, v. 7, n. 2, 188-194, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/ininga/article/viewFile/10354/7376>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

Recebido em 03/07/2023.

Aceito em 25/04/2024.



# A POLIFONIA LITERÁRIA BAKHTINIANA: UMA LEITURA DE CAIM, DE JOSÉ SARAMAGO

BAKHTINIAN LITERARY POLYPHONY: A READING OF JOSÉ SARAMAGO'S  
CAIN

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo fazer uma leitura de Caim, último romance de José Saramago, sob a luz dos escritos teóricos de Mikhail Bakhtin sobre a polifonia. Além disso, busca-se discutir o caráter polifônico muitas vezes atribuído ao autor português, que vai de encontro com as definições postuladas pelo teórico russo. A fim de expor essa problemática, alguns autores, além do próprio Bakhtin, serão abordados, como Lucas Maciel e Paulo Bezerra, que contribuem para um melhor entendimento do conceito bakhtiniano de polifonia que, em sua origem, é estritamente literário e direcionado para análise das especificidades estéticas de Fiódor Dostoiévski. Assim sendo, a partir do que é postulado por Bakhtin defende-se que Caim, devido às suas características formais, se organiza como um romance monológico e não polifônico, dadas as determinações estéticas de José Saramago.

**PALAVRAS-CHAVE:** Polifonia; Monologia; Saramago; Caim; Bakhtin

**ABSTRACT:** This article aims to read Cain, José Saramago's last novel, in the light of Mikhail Bakhtin's theoretical writings on polyphony. Furthermore, it aims to discuss the polyphonic characteristic often attributed to the Portuguese author, which goes against the definitions postulated by the Russian theorist. In order to expose this problematic, some authors besides Bakhtin himself will be used, such as Lucas Maciel and Paulo Bezerra, who contribute to a better understanding of Bakhtinian concept of polyphony that, in its origin, is strictly literary and directed to the analysis of Dostoevsky's aesthetic specificities. Thus, based on what is postulated by Bakhtin, it is argued that Cain, due to its formal characteristics, is organized as a monologic novel and not polyphonic, given the aesthetic determinations of José Saramago.

**KEYWORDS:** Polyphony; Monology; Saramago; Cain; Bakhtin

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. Doutorando em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. E-mail: [fred.dias@live.com](mailto:fred.dias@live.com)

## 1 Introdução

Há uma tradição teórica que entende o conceito de polifonia como a composição de diversas vozes em um mesmo texto. É comum encontrar confusões ou simplificações conceituais desse tipo principalmente quando se observa o uso dado a polifonia próximo ao emprego do conceito de dialogismo. Os dois termos podem ser até mesmo tratados como sinônimos em alguns casos<sup>2</sup>. Este trabalho, contudo, não irá seguir essa tradição teórica. No lugar dela, será buscada, nos textos de Mikhail Bakhtin (2006 e 2018) sobre a obra literária de Fiódor Dostoiévski, o nascimento da polifonia como um conceito exclusivo do gênero romanesco.

Este trabalho não tem a pretensão de afirmar que o uso feito corriqueiramente do termo é errado, tampouco diminuir a contribuição desses estudiosos para a discussão. O que se propõe aqui é uma retomada literária conceitual do que significa polifonia, assim como sua antítese, a monologia. Para tanto, alguns estudiosos que defendem essa conceitualização, como Paulo Bezerra (2018) e Lucas Maciel (2016), assim como o próprio Bakhtin, serão trazidos para embasar a discussão. Também será levantada a questão sobre a polifonia no livro *Caim*, de José Saramago (2017), um autor que, de acordo com a tradição teórica que defende a ideia da multiplicidade de vozes, possui um texto altamente polifônico, porém, partindo da tradição literária bakhtiniana, essa classificação se torna equivocada. Propõe-se aqui, finalmente, um trajeto que buscará retomar o conceito literário da polifonia para, em seguida, discutir a obra do autor português, levantando dados a fim de provar o caráter monológico, e não polifônico, de seu texto.

---

<sup>2</sup> Essa discussão é aprofundada, com exemplos, no prefácio de Paulo Bezerra (2018).

## 2 Relações dialógicas, polifonia e monologia: uma proposta literária

Paulo Bezerra, responsável por traduzir diversas obras literárias de Dostoiévski para o português direto do russo, é também tradutor de inúmeros textos teóricos de Mikhail Bakhtin. Um notório exemplo é *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que o próprio Bezerra (2010) assina o prefácio intitulado “Uma obra à prova do tempo”, onde discute o problemático entendimento teórico sobre a polifonia. Bezerra defende que, nas obras de Dostoiévski, sobretudo aquelas de maior extensão, a posição do autor marca uma revolução na prática literária, uma vez que ele se encontra em um local de distanciamento que permite objetividade máxima em relação ao “universo representado e às criaturas que o povoam (nota-se que, apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um *alter ego* do autor)” (BEZERRA, 2018, p. IX). Esse distanciamento significa que as personagens dostoiévskianas possuem um alto grau de independência em relação ao autor, pois, como pontua Bakhtin (2018), as personagens não podem ser inventadas em um movimento puramente estético. O autor é incapaz de, somente por meio de seu exercício artístico, criar uma personagem a partir do vácuo, pois ela é pré-encontrada pelo autor no mundo, que só então fará o exercício estético de enformá-la, ou seja, torná-la parte de um universo ficcional. Bakhtin diz que a

personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética o autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-artista *pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente (BAKHTIN, 2006, p. 183-184).

Esse aspecto da criação da personagem é de fundamental importância para o conceito de polifonia compreendido por Bakhtin, uma vez que a distância

ideológica da personagem para o autor é um dos traços mais importantes na construção do romance polifônico. Nesse momento, cabe ressaltar uma essencial característica da polifonia para Bakhtin: ela é encontrada *tão somente* no gênero romanesco, principalmente nas obras de maior extensão de Dostoiévski, foco dos estudos de Bakhtin sobre o conceito (BAKHTIN, 2018; MACIEL, 2016). Esse fator, por si só, evidencia uma ruptura teórica nas características mais básicas presentes na gênese do conceito, uma vez que o uso da polifonia, hoje, difundiu-se nos estudos de diversos tipos e gêneros textuais. É nesse ponto que habita a profunda confusão conceitual que mistura ou entende como sinônimos o dialogismo e a polifonia. Maciel (2016), em seu esclarecedor artigo “Diferenças entre dialogismo e polifonia”, conceitua o dialogismo partindo do pensamento de Bakhtin:

O dialogismo não é apenas a referência de um texto a outro, mas as relações (dialógicas) que se dão entre uma voz ou outra, estejam essas vozes expressas em um mesmo texto ou em diferentes textos, estejam essas vozes nos diálogos face a face do cotidiano ou em amplos diálogos que se estabelecem, marcadas ou veladamente, entre vozes e ideias que interagem, por meio de sujeitos que as enunciam, no fio da história (MACIEL, 2016, p. 582-583).

O dialogismo é uma categoria que compõe a polifonia, mas não é a polifonia em si. A multiplicidade de vozes, portanto, pode ser compreendida como uma mera simplificação teórica da polifonia, pois desconsidera as nuances do conceito que estão intrinsecamente interligadas ao processo de criação da personagem dostoiévskiana.

No Adendo II, presente na obra *Problemas da poética do Dostoiévski*, em que Bakhtin esboça uma reformulação e um aprofundamento acerca da posição do autor no romance polifônico, são discutidas três descobertas atribuídas a Dostoiévski em sua revolucionária escrita literária. Bakhtin aponta que a partir dos textos do autor é possível perceber três questões: (i) a personagem é desassociada do autor; é uma consciência situada “fora e ao lado” (BAKHTIN,

2018, p. 319) e se constitui como uma consciência plena em diálogo com a consciência do autor; (ii) o autor é representado pela figura de Prometeu. A criação (ou recriação) acontece em paralelo com a ideia do autodesenvolvimento do indivíduo. Essa ideia torna-se parte constituinte da representação artística da personagem no plano do acontecimento humano; (iii) a potencialidade dialógica na construção da personagem por meio da interação entre consciências isônomas e equivalentes (BAKHTIN, 2018, p. 319-320). Em suma, Bakhtin defende que a grande diferença do romance de Dostoiévski dos demais é a independência que tem a personagem perante ao autor. Esse assume a posição de um Deus que presenteia sua criação com a possibilidade do livre-arbítrio, isto é, uma autoconsciência que entrará em debates ideológicos com outras autoconsciências, sejam elas de outras personagens ou do próprio autor empírico.

Bakhtin entende que essas são três facetas do mesmo fenômeno. É possível dizer, assim, que diferentes conteúdos de consciências são capazes de alterar diálogos e ideias e, por conseguinte, a narrativa como um todo. Dostoiévski fraciona o modelo plano de se representar o mundo por meio da Literatura, tornando-o complexo devido à multiplicidade de consciências que estruturam o texto, ao contrário do que acontece na monologia, em que o texto é dominado por apenas uma consciência autoritária, a do autor. Desse modo, “pela primeira vez, a representação se torna pluridimensionada” (BAKHTIN, 2018, p. 320).

A partir disso, percebe-se que as reflexões de Bakhtin vão muito além da ideia da multiplicidade de vozes. O que, de fato, é discutido – sempre tendo como ponto de partida os romances de Dostoiévski – é a multiplicidade de consciências isônomas em constante interação, o que se apresenta como uma fonte de contradições e concordâncias que movem a narrativa. Essa noção da personagem “viva” que dialoga com a consciência do autor (posicionado no

limiar da obra com o mundo real), e com a consciência das demais personagens, que coabitam o universo ficcional, é o cerne do significado de polifonia.

Nessa configuração de narrativa, o autor é uma entidade não totalitária, pois não é responsável por determinar conclusões de nenhuma natureza. Sua consciência existe na obra, porém, conforme pontuado por Bakhtin, ela é isônoma, logo, não há uma relação hierárquica que a coloca em um patamar superior à consciência das personagens.

Bakhtin diferencia dois tipos de ativismo que o autor pode ter em relação à obra, o primeiro refere-se ao monologismo, em que o autor possui uma relação autoritária e conclusiva em relação ao texto. Nesse caso, o autor “[c]onclui, coisifica, explica por via casual, torna inanimada e abafa a voz do outro” (BAKHTIN, 2018, p. 320). Já no segundo caso, que diz respeito à polifonia, o autor não é uma entidade autoritária, ele apenas “[i]nterroga, provoca, responde, concorda, discorda etc” (BAKHTIN, 2018, p. 320).

Essa dinâmica consequente do ativismo de um autor não autoritário, acarreta a inconclusibilidade da obra, que não é fechada de acordo com as vontades da consciência do autor. A inconclusibilidade, ao lado de outras duas características fundamentais, ajuda a constituir o romance polifônico. Maciel (2016) compila, resumidamente, esses três pilares como sendo: “(i) a amplitude dos diálogos entre personagens e narrador; (ii) a integração entre diálogo interior (ou microdiálogo), diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo; e (iii) a questão do diálogo inconcluso” (MACIEL, 2016, p. 583). A primeira característica apontada por Maciel, sobre a amplitude dos diálogos, diz respeito ao conteúdo discursivo das personagens na obra. Bakhtin observa que, na primeira obra de Dostoiévski, *Gente pobre* (2009a), o diálogo não possui a amplitude dos romances posteriores. Motivo disso, segundo o teórico, é o fato dessas personagens não serem ideólogas, ou seja, não possuírem reflexões filosóficas universalizantes sobre o homem e o mundo que as cerca. Bakhtin

entende que o discurso presente na obra do autor russo não dizia respeito ao de um autor necessariamente, e sim a de um conjunto de filósofos e pensadores que o influenciaram: “a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiievskianos” (BAKHTIN, 2018, p. 3). No entanto, ao analisar *Gente pobre*, Bakhtin afirma que nas

primeiras obras de Dostoiévski esse fator ainda tem uma expressão bastante simples e direta, pois aqui o diálogo ainda não penetrou no íntimo, por assim dizer, nos átomos propriamente ditos do pensamento e da emoção. O mundo das personagens ainda é restrito e estas ainda não são ideológicas. A própria humildade social torna essa mirada e polêmica interna direta e patente, sem aquelas complexíssimas evasivas internas que se transformam em verdadeiras construções ideológicas, que aparecem na obra mais tardia de Dostoiévski (BAKHTIN, 2018, p. 238).

A história da novela acompanha Makar Diévuchkin e Varvara Alieksiêievna em sua interlocução por meio de cartas que expõem o drama dessas personagens ao lidarem com os sofrimentos decorrentes da pobreza que as cerca. Maciel aponta que “os diálogos dos primeiros heróis de Dostoiévski ainda são bastante restritos ao círculo imediato de suas vidas” (MACIEL, 2016, p. 584) e que esse seria um dos motivos que impedem essas personagens de serem ideólogas, o que conseqüentemente impede o texto de ser polifônico. De fato, as personagens de *Gente pobre* são consumidas pela pobreza, fato esse que tira delas a possibilidade de refletir para além de qualquer outro aspecto da vida que não seja a própria condição social. Essas são personagens sem perspectiva de melhora e, portanto, suas realidades imediatas ocupam todo o horizonte que elas conseguem enxergar.

O primeiro ideólogo presente na obra de Dostoiévski é o herói de *Memórias do subsolo* (2009b), pois a amplitude do diálogo é expandida consideravelmente. O protagonista da história, apesar de também possuir conflitos ligados à pobreza, dialoga com discursos relevantes do mundo daquela



época, pois ele “não está preso à sua realidade imediata, conseguindo discutir com vozes mais amplas, até aquelas que não possuem um representante físico imediatamente presente, mas que podem, contudo, ser reconhecidas pela personagem que com elas dialoga” (MACIEL, 2016, p. 587). O herói dessa novela dialoga com valores da Rússia daquela época e confabula com sua própria consciência, com a consciência do narrador, do autor e com discursos que, por vezes, possuem uma fonte incerta, fora da narrativa. Esse traço estético também diz respeito ao segundo pilar apontado por Maciel (2016), que fala sobre o “diálogo interior (ou microdiálogo), diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo” (MACIEL, 2016, p. 583). Para definir: diálogo interior é o diálogo da personagem com ela mesma, que acontece dentro da consciência da própria personagem. Um exemplo dessa categoria é a estratégia do fluxo de consciência, em que a personagem devaneia por meio de um discurso direto. Já o diálogo composicionalmente expresso é o diálogo mais comum, o face a face que acontece entre duas ou mais personagens dentro da narrativa. E, por fim, o grande diálogo, que se configura na transposição de vozes de uma personagem para outra. Essas vozes são “extensamente debatidas por outras personagens, por meio das complexas interações” (MACIEL, 2016, p. 588). Bakhtin explica que:

Essa transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo, mas mudam o tom e o seu último sentido, constitui o procedimento básico de Dostoiévski. Este obriga os seus heróis a reconhecerem a si, a sua ideia, a sua própria palavra, a sua orientação, o seu gesto em outra pessoa, na qual todas essas manifestações mudam seu sentido integral e definitivo (BAKHTIN, 2018, p. 249).

Em vista disso, o grande diálogo é um dos aspectos que dá materialidade à polifonia, pois sua ocorrência é menos comum do que os demais tipos, sendo comprovado principalmente nas obras mais longas de Dostoiévski. Na composição de um romance polifônico, essas três categorias de diálogo

precisam estar em constante interação uma com a outra na articulação do texto. É, portanto, justamente essa interação o fator maior que condiciona a polifonia ou não de um romance.

Maciel (2016) faz uma linha cronológica que exemplifica bem a construção do romance polifônico de Fiódor Dostoiévski. Ele diz que o

desenvolvimento da ciência do diálogo dostoiévskiana, inicia-se com as personagens restritas a seus interlocutores imediatos, passa-se depois a personagens que assimilam temas sociais mais amplos até se chegar a romances cujos arranjos dialógicos entre as vozes de várias personagens são a tal ponto aprofundados que se chegaria à polifonia. Ou seja, um dos critérios para se distinguir polifonia de dialogismo é a amplitude do diálogo. Somente com ideólogos e considerando-se vozes mais amplas (e pensamentos mais abstratos) se supera o diálogo imediato. Se o dialogismo já se faz presente na interação entre quaisquer vozes, a polifonia depende da amplitude das ideias que se discute (MACIEL, 2016, p. 587).

Em suma, para que um texto seja polifônico ele precisa possuir algumas características específicas: em primeiro lugar, esse texto precisa, invariavelmente, pertencer ao gênero romanesco. Não existe polifonia – ou pelo menos a polifonia bakhtiniana – fora dos moldes estéticos do romance. O segundo ponto é a necessidade de haver isonomia entre autor, narrador e personagens ficcionais. A estrutura hierárquica do monologismo, em que o autor é a figura máxima que conclui com suas decisões autoritárias, dá lugar a uma representação pluridimensionada em que cada consciência, seja do autor, do narrador ou das personagens, possuem independência para interagirem entre si e com o universo real, fora da diegese. E por último, é necessário haver constante interação entre os três tipos de diálogos (diálogo interior, composicionalmente expresso e grande diálogo). Caso alguma dessas características não faça parte da estruturação formal do texto, ele não poderá ser considerado polifônico de acordo com o pensamento bakhtiniano.

### 3 *Caim, de José Saramago: uma impossibilidade polifônica*

*Caim*, o último romance de José Saramago, é (mais) um atestado da inegável qualidade do escritor, que, aos 85 anos, entrega uma obra esteticamente complexa e socialmente corajosa e contundente. O livro aborda uma temática presente em diversas outras narrativas escritas pelo escritor, a religião. Ou melhor, ela aborda a visão do autor sobre esse assunto, pois, por ser um ateu declarado, Saramago, naturalmente, possui dissidências ideológicas com o pensamento cristão, sobretudo com o catolicismo.

*Caim* é uma releitura satírica e ácida do Velho Testamento da Bíblia. O protagonista, que tem seu nome estampado no título, é castigado por Deus depois de praticar fratricídio ao perceber que sua oferenda não fora aceita por Deus no mesmo instante em que a do irmão, Abel, era. Ele, portanto, se sente diminuído pela preferência divina e decide assassinar o irmão. A obra, contudo, se afasta do discurso bíblico canônico ao estabelecer o principal conflito que irá se desenrolar nas páginas seguintes: a oposição ideológica que Caim sustenta em relação à conduta de Deus com sua criação. Caim defende sua posição em um diálogo direto com Ele:

É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto, Compreendo o que queres dizer, mas a morte está vedada aos deuses, Sim, embora devessem carregar com todos os crimes cometidos em seu nome ou por sua causa, Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse (SARAMAGO, 2017, p. 35).

Essa ruptura de Caim para com seu Criador será alimentada durante toda obra, uma vez que o protagonista é inserido em diversas narrativas do Velho Testamento a fim de testemunhar a ação impiedosa de Deus. Nesse ponto é interessante lembrar de *O ano da morte de Ricardo Reis* (2016) e do papel desenvolvido pelo autor e pelo narrador do romance, pois Saramago, em sua posição de autoria e de construção do narrador, expressa sua indignação com o alheamento do heterônimo estóico e epicurista de Fernando Pessoa. Segundo

as palavras do próprio Saramago, retiradas do livro de Aguilera (2010), pode-se entender melhor como o autor se posicionou na constituição de sua personagem principal e da obra como um todo. Ele afirma:

A minha intenção foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “o sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele (AGUILERA, 2010, p. 280).

Essa característica se faz relevante para a discussão sobre *Caim* pois é a mesma estratégia narrativa adotada pelo autor em sua última obra. Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, coloca o protagonista em situações que buscam fazê-lo se engajar politicamente e refletir sobre o momento histórico ditatorial que Portugal vivia. O mesmo acontece com *Caim*, o autor engendra situações que fazem, cada vez mais, o protagonista se indignar com a situação que se apresenta diante de si. A posição do autor, nesses casos, é fundamental para se entender o eixo estrutural das obras.

De um lado, Ricardo Rei; do outro Caim. De um lado, a história e o passado; do outro, a religião e o dogma: dois assuntos frequentemente abordados na obra do autor português, assuntos que geram um certo sentimento de desassossego no escritor e que foram transportados para o seu trabalho artístico. Em *Da estátua à pedra* (2013), o próprio autor reflete sobre esse aspecto da vida que está presente em sua obra: “[...] prefiro falar mais de vida do que de literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida” (SARAMAGO, 2013, p. 27). Parece certo, então, que Ricardo Reis e Caim compartilham uma forte característica, que é o fato de estarem ambos sujeitos à indignação de seu autor, e, por isso, são condenados a encarar aquilo o que os aflige no mundo real. Ricardo Reis, monarquista e adepto do estilo de vida que busca a moderação, é, ironicamente, colocado diante de uma situação-limite em

um governo ditatorial ao lado de uma mulher com inclinações comunistas e contestadoras. Já Caim, além da punição divina sofrida dentro da narrativa, que o faz caminhar sem destino pela eternidade com a impossibilidade de ser morto, é também sentenciado por um autor que o obriga a presenciar momentos de extrema crueldade que irão nutrir seu ódio por um Deus tirânico.

Está certo, portanto, em ambos os casos, a existência de um autor que interfere de alguma forma em seus universos ficcionais. Isso aparenta ser uma marca de conclusibilidade que, por si só, impediria as obras de serem vistas como polifônicas. Contudo, é necessário investigar se há, de fato, conclusibilidade no âmbito da narração e da autoria e se as demais características do romance polifônico podem ser encontradas na prosa saramaguiana. Para tanto, volta-se a ênfase para *Caim*.

Um aspecto que merece ser observado com atenção é a figura do narrador que conduz a obra. Sobre essa categoria da narrativa, o próprio Saramago diz:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até de mais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas 'sentenças' (SARAMAGO, 2003, p. 96).

Mesmo que negado pelo autor, há, em uma perspectiva teórico e crítica literária, uma figura que conduz o fio da narrativa. Contudo, a afirmação de Saramago traz consigo uma verdade que é inquestionável, isto é, a afirmação que aponta para a existência do autor dentro da obra.

Aqui é necessário fazer uma distinção importante, a de autor empírico, que se encontra fora da obra e pertence ao mundo real; e o autor-modelo, que se encontra dentro da obra como uma construção narrativa. Umberto Eco (2019) é o responsável por essa distinção em seu livro *Seis passeios pelos*

*bosques da ficção*. Para ele, o autor-modelo se constitui em paralelo com o leitor-modelo, que é um conjunto de estratégias textuais que projetam um tipo específico de leitor, tendo em vista que todo texto tem em mente, na outra ponta, um sujeito que irá recebe-lo. Desse modo, o leitor-modelo é

[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável (ECO, 2019, p. 15).

Em vista disso, esse leitor é um sujeito disposto e, até mesmo “ansioso para jogar” (ECO, 2019, p. 15) o jogo literário. Ele é a idealização de um receptor perfeito, que pode mudar – e muda – de obra para obra, pois cada narrativa possui regras distintas. Já o autor-modelo é quem dá as cartas do jogo e define as regras que serão fielmente respeitadas por esse tipo de leitor. Eco o define, primeiramente, como estilo, no entanto pondera a afirmação com uma contradição, pois “‘estilo’ diz muito e pouco [...]. Leva-nos a pensar que o autor-modelo (para citar Stephen Dedalus) isolado em sua perfeição” (ECO, 2019, p. 21). A contradição é motivada pela quantidade de significados que se pode atribuir ao termo ‘estilo’, chegando até mesmo a uma categoria entendida como Deus, atuando de maneira invisível e imperceptível sobre ela. Por esse motivo, ele vai adiante e completa dizendo que

o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo (ECO, 2019, p. 21).

Esse modelo pensado por Eco é semelhante àquele pensado por Booth (1983) em *Rethoric of ficion*. Booth o chama de autor-implícito, uma categoria fictícia construída como estratégia narrativa que surge para direcionar a leitura

do mesmo modo que um mestre de marionetes controla seus bonecos. Ele afirma que o autor-implícito “cria uma imagem implícita de um autor que está nos bastidores, seja como diretor de palco, como titereiro ou como um Deus indiferente (BOOTH, 1983, p. 151. Tradução minha). Booth também se preocupa em diferenciar o seu autor-implícito de um autor real, que seria, na perspectiva de Eco, essencialmente idêntico ao autor empírico. Até mesmo o próprio Bakhtin (2006), no texto “O autor e a personagem” reflete sobre essa questão elegendo as categorias de autor-criador e autor-pessoa, em que o primeiro seria um elemento da obra de arte e o segundo a pessoa fora da diegese.

Esse entendimento do autor-modelo<sup>3</sup> como estratégia narrativa ajuda a compreender a construção estética de *Caim*. É possível fazer a afirmação que, com exceção das personagens, há – ao menos – duas vozes que constituem o âmbito da narração do romance. Uma delas é mais descritiva, que se foca mais na ação literária; enquanto a outra se configura de maneira mais incisiva em seu posicionamento ideológico, sendo, ainda, detentora de um entendimento, ou consciência, maior do exercício literário sendo ali realizado. Essa segunda voz usa desse entendimento para conduzir a obra e estabelecer as regras do jogo para o leitor-modelo. Ademais, ela pode surgir no texto tanto de maneira mais evidente, como um exercício metalinguístico, quanto de maneira mais sutil, emitindo julgamento de valores sobre acontecimentos do enredo.

Para elucidar essas duas vozes, pensa-se como exemplo o trecho inicial do romance, que, apesar da ironia habitual do autor, parece conduzir a história de uma maneira mais descritiva.

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse

---

<sup>3</sup> A partir daqui serão adotados a nomenclatura e os conceitos de Umberto Eco.



responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por roncões, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo (SARAMAGO, 2017, p. 9).

Essa voz apresenta as personagens principais que compõem a primeira parte da obra, Adão e Eva, e estabelece, logo à princípio, uma relação dialógica com a Bíblia, mais precisamente, neste ponto da narrativa, com o livro de Genesis. Além disso, esse início é responsável por introduzir o tom do romance, que se apoiará constantemente em um tom satírico e parodístico dos textos bíblicos. A voz que abre o romance, contudo, não é a única a compor o plano da narração. No trecho a seguir, por exemplo, há uma segunda voz que se apresenta no texto:

Ponto de ordem à mesa. Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de Caim a que, como nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. Assim faremos, pois, começando por esclarecer alguma maliciosa dúvida por aí levantada sobre se Adão ainda seria competente para fazer um filho aos cento e trinta anos de idade. À primeira vista, não, se nos ativermos apenas aos índices de fertilidade dos tempos modernos, mas esses cento e trinta anos, naquela infância do mundo, pouco mais teriam representado que uma simples e vigorosa adolescência até o mais precoce dos casanovas desejaria para si. Além disso, convém lembrar que Adão viveu até aos novecentos e trinta anos, pouco lhe faltando, portanto, para morrer afogado no dilúvio universal [...] (SARAMAGO, 2017 p. 13-14).

O discurso metalinguístico, aqui, constitui a segunda voz que, supostamente, encontra-se em uma posição hierarquicamente superior em relação à primeira, como se estivesse em uma camada diegética acima da anterior e a olhasse de cima para baixo. Essa hipótese é comprovada adiante

quando a voz retorna e aponta para o narrador nominalmente, evidenciando ainda mais o caráter metalinguístico que a distingue:

No terceiro dia da viagem, abraão viu ao longe o lugar referido. Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês. Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, *segundo o dicionário privado do narrador desta história*, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes (p. 79, grifos meus).

Esse trecho é elucidativo pois nele estão presentes diversas vozes responsáveis pelo título de polifônico que o romance saramaguiano recebe erroneamente quando analisado sob a perspectiva de Bakhtin. Bem no princípio, há uma narração descritiva da cena, que podemos apontar como sendo feita pelo narrador da história. Ele fala, de maneira objetiva, que, no terceiro dia da viagem, Abraão observou o monte onde deveria assassinar o próprio filho. Em seguida, marcada pela letra maiúscula que inicia a palavra “fiquem”, inicia-se uma fala de Abraão, que vai até o próximo ponto final. A partir de “quer dizer” surge uma outra voz, que podemos atribuir ao autor-modelo, que pausa a narrativa para tecer seus comentários acerca do ocorrido e condicionar um leitor-modelo. A introdução dessa voz, nesse trecho, é tão contundente que aponta para a figura do narrador e comenta sobre seu vocabulário em um forte exercício metalinguístico.

Da mesma maneira que o autor-modelo de *Sylvie*, no exemplo de Umberto Eco, que se estabelece como “a ‘voz’ anônima que inicia a história” (ECO, 2019, p. 20), podemos dizer que o autor-modelo de *Caim* é a voz metalinguística que comenta e reflete sobre as atitudes cruéis e autoritárias de Deus. Conforme explica Umberto Eco, essa estratégia narrativa do autor-modelo “não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime” (ECO, 2019, p. 23), ela pode ser encontrada em diversos gêneros romanescos, dos mais pífios aos mais complexos, e atua de modo a estimular o leitor e a

direcionar sua leitura. Nesse caso, ele projeta um leitor-modelo que, junto à Caim, deverá se indignar com as ações desse antagonista tirânico.

A partir disso, o protagonista desenvolve diversas reflexões acerca da natureza do homem e de sua relação com Deus. Esse pensamento parece flutuar da consciência da personagem para a consciência do autor, e, em determinado ponto da narrativa, ambos passam a compartilhar da mesma ideia. Essa dinâmica concorda com o que propõe Bakhtin na constituição do romance polifônico. Todavia, as personagens não possuem a autoconsciência polifônica que as tira do controle absoluto do autor deixando a obra aberta, inconclusa.

Em *Caim*, Saramago se faz de um método dialético, ou seja, pode-se observar uma tese, antítese e, por fim, síntese ao findar da leitura. Bastos (2011) entende que “o método dialético consiste em levar à compreensão da obra” e à compreensão da sociedade por meio da obra a partir das contradições ali dispostas. Maciel (2016) argumenta, ainda, que o confronto de vozes contraditórias “chega a uma síntese, uma síntese dialética. A síntese pressupõe um consenso, uma palavra vencedora, mas na polifonia dostoiievskiana não há vencedores nem vencidos, a guerra (o diálogo) ainda não terminou” (MACIEL, 2016, p. 593). Logo, para ser polifônico, o romance não pode apresentar uma resposta para a contradição exposta. A ideia da inconclusibilidade polifônica é justamente a reverberação das vozes mesmo depois que a narrativa se encerra. A atuação do autor-modelo em *Caim*, ao contrário disso, atua ativamente de modo que haja um lado certo no confronto das personagens. O lado ideológico do autor empírico, ou seja, de Saramago, um ateu convicto, vence, pois Caim dizima a nova humanidade almejada por Deus e põe fim ao ciclo de tragédias e injustiças sociais. Nesse sentido, há, de fato, conclusibilidade na obra de Saramago. A última cena, em que Caim tem seu derradeiro confronto verbal com Deus depois de assassinar todos os tripulantes da arca de Nóe e dar cabo à tripulação, marca o ápice da conclusibilidade narrativa. O livro se encerra da seguinte forma:

Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (SARAMAGO, 2017, p. 172).

Mesmo sendo estabelecido pelo narrador que protagonista e antagonista “continuaram a discutir e que a discutir estão ainda” (SARAMAGO, 2017, p. 172), o que, à princípio, soa como uma reverberação do diálogo, a frase seguinte “A história acabou, não haverá nada mais que contar” (SARAMAGO, 2017, p. 172) e a circunstância narrativa que mostra a inevitável extinção da nova humanidade aponta para um final definitivo em que, de certo, um lado é o vencedor. No fim, Caim vence Deus. Independentemente de o conteúdo da discussão prosseguir, o fim narrativo é sacramentado pelo fim da humanidade, Caim é – e será – o último ser-humano do planeta, frustrando, assim, a vontade divina e a possibilidade de polifonia no romance.

#### *4 Considerações finais*

Em suma, não é errado fazer a afirmação de que há alguns aspectos da polifonia no texto saramaguiano, porém, certas características da escrita do autor o impossibilitam de ter seu texto entendido como um romance polifônico, conforme Mikhail Bakhtin (2018) concebeu a teoria.

A conclusibilidade de suas obras é um dos principais fatores que impedem tal classificação. Conclusibilidade essa que parte de uma premissa básica de algumas obras do autor: sua indignação com algum aspecto da vida. Exemplos disso são duas de suas personagens, Ricardo Reis e o próprio Caim. Essa indignação de Saramago com a apatia e a alienação do heterônimo de Fernando Pessoa, assim como sua aversão às instituições cristãs em seu último romance, fazem com que, naturalmente, na composição das obras, o autor aja de maneira a manipular situações para que as personagens cheguem à certas conclusões ideológicas. Esse aspecto da mão autoral que controla a narrativa se faz muito presente em *Caim*, uma vez que o protagonista, em suas andanças, viaja através do tempo e do espaço, sem grandes explicações ou motivações por parte do enredo. Elas acontecem simplesmente devido à força avassaladora de conclusibilidade que há no texto. Caim viaja no tempo e chega a esses lugares porque é onde ele precisar chegar a fim de se indignar com a tirania do Deus do Velho Testamento:

Escrito estava nas tábuas do destino que caim haveria de reencontrar abraão. Um dia, por ocasião de uma dessas súbitas mudanças de presente que o faziam viajar no tempo, ora para a frente ora para trás, caim encontrou-se diante de uma tenda, à hora de maior calor, junto das azinheiras de mambré (SARAMAGO, 2017, p. 89).

O destino, por si só, é uma força conclusiva, pois ele impossibilita a liberdade da autoconsciência, tão fundamental para a personagem do romance polifônico. Além disso, o autor-modelo da obra tem completa noção dos fins que terão as personagens, como quando Noah, marido de Lilith, ameaça matar Caim e a esposa: “Mato-os, insistia noah, ampliando agora o seu propósito, mato-o a ele e mato-a a ela. *Sonhos, fantasias, delírios, noah não matará ninguém e terá ele próprio a sorte de escapar à morte sem fazer nada por isso*” (SARAMAGO, 2017, p. 62, grifo meu). A consciência do autor e do narrador não estão equiparadas à das personagens, ele sabe mais, ele tem o poder de se antecipar ao presente da

narrativa, pois conduz a história já a conhecendo do início ao fim, tamanho seu controle sobre ela. Nesse contexto, não há possibilidade para inconclusibilidades, e, por conseguinte, a polifonia se torna impossível.

Um elemento, entretanto, que há tanto na polifonia quanto na monologia é a relação dialógica, essas sim abundantes no romance saramaguiano. *Caim*, como o próprio nome do romance sugere, se propõe a fazer um extenso diálogo com o discurso bíblico, porém, a obra não se resume a isso. Há passagens em que amplitude do diálogo vai muito além do inicialmente proposto, como na interação entre Lilith e Caim, em que a questão da mulher na sociedade é abordada:

Deus nunca poderia ser mau ou não seria deus, para mau temos o diabo, O que não pode ser bom é um deus que dá ordem a um pai para que mate e queime na fogueira o seu próprio filho só para provar a sua fé, isso nem o mais maligno dos demónios o mandaria fazer, Não te reconheço, não és o mesmo homem que dormiu antes nesta cama, disse lilith, Nem tu serias a mesma mulher se tivesses visto aquilo que eu vi, as crianças de sodoma carbonizadas pelo fogo do céu, Que sodoma era essa, perguntou lilith, A cidade onde os homens preferiam os homens às mulheres, E morreu toda a gente por causa disso, Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, Até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilith a perguntar, Sim, *Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento* (SARAMAGO, 2017, p. 129, grifo meu).

Mesmo que Lilith seja uma personagem dos tempos do Velho Testamento, sua fala encontra respaldo até mesmo na mais contemporânea das sociedades. Essa linha de diálogo tem um valor ambivalente, pois ao mesmo tempo em que funciona dentro da cena como uma resposta à Caim, é também uma piscadela para o leitor-modelo do romance, que entende a força da tradição das personagens femininas na obra de Saramago.

Outro diálogo que merece maior atenção é aquele com a história do mundo. Em um determinado momento, em que a narrativa vai se aproximando

do final, Saramago evoca uma imagem símbolo conhecida historicamente para traçar um paralelo entre ele e a arca de Nôe:

A manobra de descida teria sido logisticamente complicada, e para quê se ele já tinha levado sumiço, sabe-se lá por onde andará neste momento. Entretanto, a uma velocidade muito maior que a do zeppelin hindenburg, a arca sulcava os ares em direcção ao mar, onde finalmente pousou com fundo suficiente dando origem a uma vaga enorme, um autêntico tsunami, que chegou às praias, destroçando os barcos e os casebres de pescadores, afogando uns quantos, arruinando as artes da pesca, como um aviso do que haveria de vir (SARAMAGO, 2017, p. 161).

É, no mínimo, irônica a comparação que Saramago faz entre a arca, que deveria carregar as sementes para uma nova humanidade mais justa e correta, com o Zeppelin Hindenburg, dirigível alemão da década de 30 usado pela propaganda nazista como símbolo máximo da superioridade tecnológica Alemã. Essa relação dialógica se torna mais irônica quando se pensa no fim que tiveram o dirigível e a arca. O primeiro, completamente destruído por um incêndio em menos de trinta segundos e o segundo tendo sua tripulação humana inteiramente dizimada por um único homem que nem deveria estar ali. Ambos usados para transportar ideais torpes, uma vez que a suposta nova humanidade, dada à responsabilidade de Noé e sua família, nada teria de nova, pois a mesma conduta humana condenada por Deus encontrava-se também ali naquela embarcação.

Pontua-se que o texto de Saramago é absolutamente monológico, apesar das inúmeras relações dialógicas e da amplitude do diálogo realizado. Fato esse que não poderia ser diferente, pois a síntese dialética no texto literário só pode levar à monologia. Nas palavras de Bakhtin, monologia é a “[n]egação da isonomia entre as consciências em relação à verdade” (BAKHTIN, 2018, p. 320). E a verdade, na configuração de *Caim*, pertence ao autor-modelo, que pratica seu ativismo a fim de dar conclusibilidade à obra.



Por fim, a monologia de Saramago não é maior ou menor, mais complexa ou menos complexa do que a polifonia de Dostoiévski. São ambas propostas estéticas igualmente sofisticadas que, quando exploradas por autores de tão alta qualidade, invariavelmente se tornam obras máximas da literatura.

### REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando G. *As Palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. [1979] Trad. Paulo Bezerra 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2018.

BASTOS, H. Dialética – Por quê? Pra quê? In BASTOS, H.; ARAÚJO, A. (orgs.) *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BEZERRA, Paulo. Prefácio In BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro Editora Forense Universitária, 2018, 5ª ed.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente Pobre*. São Paulo: Editora 34, 2009a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009b.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACIEL, Lucas V. C. Diferenças entre dialogismo e polifonia. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra*. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, José. Entrevista de José Saramago a José Carlos Vasconcelos. *Revista Visão*, Lisboa, 16 de janeiro de 2003

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em 29/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# AUTOBIOGRAFIAS DE MULHERES: *MEU ESTRANHO DIÁRIO E APRENDENDO A VIVER*

AUTOBIOGRAPHIES OF WOMEN: *MEU ESTRANHO DIÁRIO AND APRENDENDO A VIVER*

Leticia Pereira de Andrade Maia<sup>1</sup>

**RESUMO:** Ao ver a imagem de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) ao lado de Clarice Lispector (1920-1977), na foto do acervo de Paulo Gurgel, autoras tão diferentes, pensou-se em fazer um estudo comparado entre textos poucos estudados de escritoras brasileiras. Na hipótese de que essa articulação, entre autoras diferentes socioculturalmente, poderia revelar vozes silenciadas que autorrepresentam ou representam diversas mulheres. Para tanto, serão analisados textos autobiográficos dessas duas autoras: *Meu estranho diário* e *Aprendendo a viver*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia; Mulheres; Clarice Lispector; Carolina Maria de Jesus.

**ABSTRACT:** When seeing the image of Carolina Maria de Jesus (1914-1977) alongside Clarice Lispector (1920-1977), in the collection photo by Paulo Gurgel, two such different authors, the idea of conducting a comparative study between lesser-studied texts of Brazilian women writers emerged. The hypothesis being that this connection between culturally diverse authors could unveil silenced voices that self-represent or represent various women. For this purpose, autobiographical texts from these two authors will be analyzed: *Meu estranho diário* and *Aprendendo a viver*.

**KEYWORDS:** Autobiographies; Women; Clarice Lispector; Carolina Maria de Jesus.

## 1 Introdução

O ser humano vive condicionado aos discursos – veículos das representações e/ou autorrepresentações. Os discursos não são meios transparentes que mostram o mundo como ele é, mas perfazem e recriam rotas e roteiros para uma compreensão e participação dessa realidade. Por isso em

---

<sup>1</sup>Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil. Técnica de Nível Superior na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil. E-mail: [leticiauems@gmail.com](mailto:leticiauems@gmail.com)

autobiografias existe um paradoxo entre a realidade vivida e a transcrita: a autobiografia é ficção quando a consideramos recriação do “eu”, pois “é impossível passar para a página a realidade fielmente retratada” (MACIEL, 2005). A crítica que está sendo tecida sobre os pressupostos da representação, nas narrativas de mulheres, é sobre a ideia de se pensar o referencial e a representação como estruturas estáticas nascidas no amparo do sujeito cartesiano, considerado o porta-voz do *logos* e criador do discurso autorizado.

A linguagem em discursos, sendo um fator decisivo na (re)construção da subjetividade, está constantemente apontando para outras maneiras de representações de sujeitos nos textos. E, ao se falar em textos escritos por mulheres, é bom lembrar que estes sujeitos podem se relacionar como (auto)representação:

Un individuo (una mujer, en este caso) tiene múltiples posiciones de sujeto - identidades e identificaciones imaginarias que la interpelan, desde el marco de los discursos institucionalizados de autoridad: la Iglesia, el Estado, la ley. Lo importante es que las posiciones del sujeto son *provisorias y relacionales*, y surgen como respuestas a interpelaciones, a discursos que nos llaman. Todo ello supone que no tenemos solo *una* posición en el mundo, sino que nos podemos mover entre fronteras, rechazando, polemizando o aceptando las posiciones de sujeto que nos interpelan (ZAVALA, 1993, p. 70).

Pode-se pensar que a construção ou reconstrução do sujeito mulher, ao assinalar um lugar relacional e dialógico nas identificações hegemônicas, inicia um trabalho de desconstrução das modalidades discursivas patriarcais, de acordo com as teorias feministas de Lauretis (1994) e Showalter (1994).

Assim, por questões metodológicas, escolheram-se, para este trabalho, narrativas escritas por volta de 1960-70, época em que, segundo Lajolo (1995), uma proliferação de vozes literárias femininas vem à tona no Brasil. Lajolo refere-se às autoras que assumiram, apesar da dificuldade de afirmação em um meio cultural dominado por homens, posições de relevo na cena intelectual brasileira, como: Cecília Meireles, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles,

Nélida Piñon. No entanto, essas não foram as únicas, a favelada Carolina Maria de Jesus também estava nesta época (1950-1970) com “ideias na cabeça e caneta na mão”.

Carolina Maria de Jesus passou sua infância em Sacramento, interior de Minas Gerais, migrando ainda jovem à cidade de São Paulo em busca de uma vida melhor, com apenas dois anos de escolaridade. Nessa grande cidade, Carolina trabalhou como empregada doméstica em diversas casas de família até que, grávida de seu primeiro filho, já não a aceitavam para esse tipo de serviço. Muda-se então para a favela do Canindé, onde teve mais dois filhos (um menino e uma menina), e começa a escrever seus textos, também, a catar “lixos” para sobreviver. Ao publicar seu livro *Quarto de despejo* (cujos fragmentos foram publicados primeiramente em jornais, por um homem), muda-se do barraco da favela para uma casa de alvenaria no Alto de Santana, zona norte de São Paulo. No fim de sua carreira, mudou-se para um sítio em Palheiros – SP, onde continuava a escrever seus textos (muitos destes ainda inéditos) e morreu em 1977.

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik na Ucrânia, nas palavras dela: “uma cidade tão pequena que nem figura no mapa”, em 10 de dezembro de 1920. Nessa época, seus pais, judeus, preparavam-se para imigrar para o Brasil, a fim de fugir da perseguição antissemita e da Revolução Bolchevique de 1917. Clarice chegou às terras brasileiras com dois meses de idade, estabelecendo-se primeiramente em Maceió (AL) e mais tarde em Recife (PE). Em 1943, aos 23 anos, casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente, passando a residir em vários países, até retornar ao Brasil em 1959. Clarice Lispector foi formada em Direito, estudou latim, viveu em Nápoles, Washington, Berna, traduziu textos para o português, atuou como repórter e jornalista. Era dona de uma prosa densa, rebuscada, rica em inovações sintáticas e recursos linguísticos.

Apesar das diferenças sociais e literárias das escritoras, a proposta de ler Carolina ao lado de Clarice não está desprovida de relevância. Afinal, acredita-se em uma cartografia da mulher mais abrangente da margem à elite, a partir da análise dos textos autobiográficos: *Meu estranho Diário* (1996) de Carolina e *Aprendendo a Viver* (2004) de Clarice.

A obra *Meu estranho diário* (1996) é uma publicação póstuma, organizada pelos pesquisadores José Carlos S. B. Meihy e Robert M. Levine. Nela são apresentadas três trajetórias de Carolina: no Quarto de despejo; na Casa de Alvenaria; e no Sítio (onde morreu em 1977). *Aprendendo a viver* é uma seleção das crônicas confessionais escritas por *Clarice Lispector* na década de 1970. Organizado por Pedro Karp Vasquez, o livro reúne uma série de textos em que a escritora conta sua própria vida, da infância até as reflexões sobre a morte. É narrado em primeira pessoa, detalhando passagens marcantes de sua história, divagando sobre os temas mais variados, revelando particularidades de seu cotidiano e esmiuçando seu processo criativo.

Foram escolhidos esses textos autobiográficos porque é possível verificar o como se estabelece as representações de mulheres brasileiras, por meio de discursos e técnicas narratológicas, e até que ponto existe (ou não) a repetição de estereótipos criados por uma sociedade “machista”. São essas formas possíveis de consciências enunciadas de acordo com o contexto situacional de gênero que serão estudados nos textos de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector. Gênero não como uma construção do masculino e o feminino com base na diferença sexual em que se especificam comportamentos e atitudes aos sexos, mas sistema de significação que nos rodeia desde o nascimento. Teresa de Lauretis (1994), em *Tecnologias de Gênero*, desconstrói aquele conceito de gênero marcado pela diferença sexual, conceituando como uma representação e autorrepresentação produto de várias tecnologias sociais (cinema, discurso, epistemologias, práticas institucionais e práticas da vida cotidiana, entre outras).

Por fim, partindo do princípio de que o estatuto das vozes e seus discursos podem apontar para a (re)construção de sujeitos nos textos autobiográficos, este artigo se propõe a verificar as vozes que sonorizam as narrativas confessionais dessas duas autoras diferentes: Carolina de Jesus, negra, semianalfabeta e pobre; Clarice Lispector, branca e de classe média/alta. E se essas vozes se encontram em algum momento diante das questões de opressão vividas pelas mulheres brasileiras, ou seja, se por acaso se desviam de um sistema hegemônico, oficial, buscando um espaço de autorrealização, do direito de falar, da apropriação do discurso, fazendo-se ouvir, não importa se da sua marginalidade ou se repetem estereótipos aceitando o imposto por uma sociedade patriarcal.

## *2 Autobiografia de Mulheres: um breve histórico*

Durante as últimas décadas do século XX e início do século XXI, assistiu-se a um processo de renovação e reordenação no terreno dos estudos literários a partir da incorporação de novos objetos, problemas e orientações da teoria e da crítica literária, permitindo o florescer de novas percepções e a revalorização de práticas discursivas que, anteriormente, eram vistas à margem da maioria dos estudos literários ou não constituíam objeto de estudo específico, como são os casos de um interessante grupo de textos, os chamados “gêneros menores” ou “não-canônicos”, entre os quais se incluíam as autobiografias e/ou textos de autoria de mulheres.

A autobiografia não correspondia aos cânones teóricos e sofreu resistências por parte da crítica que a considerava como gênero plebeu, feminino, infantil, “baixo”, ainda como um vício (doença) e como trabalho fácil (SOUSA, 2004, p. 179). A maioria dos críticos literários não considerava os textos autobiográficos/confessionais como literatura, porque, segundo Lejeune:



[...] quanto à autobiografia, considerava-se que se explica por si só, via-se nela apenas uma subcategoria do discurso histórico, e, além disso, era vista com certo desprezo, muitos consideravam que não era literatura e supunham que, ao se buscar a verdade, saía-se do campo da arte (*apud* NORONHA, 2002, p. 21).

Outros, quando reconheciam algum interesse, o faziam apenas em autobiografias de pessoas famosas, de escritores consagrados. Mas, atualmente, a autobiografia é vista como uma reflexão em primeira pessoa, enraizada na cotidianidade, sobre a condição e o sentido da vida, que se entrega à força realizadora da ficção e ao seu trato com a linguagem. Trato que deve ser verificado a partir do “lugar de fala” das autoras e incluir o problema do “lugar de onde se ouve” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 72).

As teorias feministas, de base francesa e anglo-americana, deram suporte teórico e metodológico, a partir dos anos de 1980, para a construção e concretização de um desejo de resgatar textos de mulheres que contribuíram para construir a história social e cultural da humanidade. Passou-se a contestar então a historiografia literária tradicional. Como diz Ria Lemaire (1994, p. 58-71), em “Repensando a História Literária”, este tipo de historiografia, definida em termos patrilineares, a qual repete a sucessão de escritores brilhantes, com ênfase excessiva na paternidade cultural, precisa ser desconstruída em dois vieses: a desestabilização do sujeito masculino e, conseqüentemente, do “herói” das obras literárias; e a destruição do mito de uma única literatura.

Por meio do Grupo de Trabalho GT – *A mulher na literatura*, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), criado em 1986, pesquisadores passaram a resgatar textos de autoria de mulheres. Assim surgiu o *Catálogo virtual de escritoras brasileiras do século XX*. Também surgiu um *Guia de Escritoras Brasileiras*, de Luiza Lobo, o qual tem a intenção de recuperar a história literária de autoria de mulheres no Brasil desde seus primórdios até a atualidade.

Nessa perspectiva, *Meu estranho diário e Aprendendo a viver, hoje*, são objetos reconhecidos nos estudos literários, podendo ser estudados a partir de uma visão de que gênero, assim como classe, etnia, nacionalidade, são categorias da “diferença” que se inscrevem no horizonte dos processos históricos, políticos, sociais e culturais e das práticas teóricas críticas da contemporaneidade.

Nesse estudo comparado, os textos autobiográficos escolhidos serão vistos nas relações entre tessituras que se encontram de maneira horizontal, sem hierarquias, pois:

A literatura comparada deseja superar preconceitos e provincianismos nacionais, mas disso não resulta ignorar ou minimizar a existência e a vitalidade das diferentes tradições nacionais. Precisamos tanto da literatura nacional quanto da geral, precisamos tanto da história quanto da crítica literária, e precisamos da perspectiva ampla que somente a literatura comparada pode oferecer (WELLEK, 1980, p. 144).

Sendo assim, é possível ler as narrativas confessionais pouco conhecidas de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector em vez de relegá-las simplesmente ao limbo do “confessional”. Fazer esta articulação entre textos de autoras diferentes em termos, sobretudo de gênero e classe social, implica aceitar a dicção de cada autora, por mais que se afaste do que fora estabelecido (pela própria academia) como cânone brasileiro.

Apesar de ser anterior a chegada do movimento feminista no Brasil, muitas pessoas relacionam os textos de Clarice Lispector ao feminismo por tratarem de forma única e pertinente o papel da mulher na sociedade. Gotlib (2013) afirma que a obra clariceana é um importante registro da condição da mulher no século XX. Segundo a biógrafa, Clarice não se declarou explicitamente feminista e fez até algumas críticas ao movimento no que se referia à burocracia. No entanto, o olhar dela registra os padrões de comportamento redutores de uma sociedade machista e patriarcal. “Não é gratuito o fato de que as

personagens femininas, de repente, se encontram num outro mundo, não domesticado, selvagem, em que podem experimentar livremente a reinvenção de si mesmas”. (GOTLIB, 2013, 27). Assim, é inquestionável a preocupação de Clarice em abordar e desconstruir temáticas acerca da organização social que se baseou na questão de gênero. Isso era feito por ela, comumente, a partir de um sentimento de estranheza que vinha de suas protagonistas. Essas geralmente eram mulheres insatisfeitas com a vida e seus papéis na sociedade, além de serem repletas de interrogações sobre suas identidades.

Carolina Maria de Jesus também não foi uma feminista militante, embora em sua obra haja algo nas entrelinhas. Fica claro que sua preocupação principal era com a alimentação:

De manhã eu estou sempre nervosa. Com medo de não arranjar dinheiro para comprar o que comer. Mas hoje é segunda-feira e tem muito papel na rua. (...) O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal (JESUS, 1996, p.44).

Carolina era conhecedora de que eram poucos aqueles que, no início da segunda metade do século XX, compreendiam os seus desejos de ler e escrever, uma vez que a sociedade de sua época reprovava tal comportamento para uma mulher pobre e com poucos estudos. Os homens ainda reivindicavam para si, e somente para si, o direito de produzir o que eles classificavam como literatura, na qual apenas algumas poucas mulheres adentraram. No entanto, a riqueza da composição feminina, seja pobre ou rica, está justamente em sua pretensão de singularidade. Em síntese, a narrativa autobiográfica de mulheres inova no sentido de permitir ao sujeito feminino escrever sobre si mesmo.

### 3 Frente a frente com o sujeito mulher

Na literatura, o representado recebe toda uma carga de impressões do autor sobre o mundo. E quando se fala de uma literatura confessional de mulher, a carga de impressões parece aumentar: pois a mulher é sujeita e objeto da representação literária ao mesmo tempo. O tom de conversa informal próprio da narrativa confessional traz experiências pessoais, tornando os textos *Meu estranho diário e Aprendendo a viver* contundentes para um estudo sobre gênero. Essas autoras representam um momento em que mulheres exigem espaço e em que textos confessionais deixam de ser redigidos para baús ou gavetas de escritórios (LAJOLO, 1996).

Sabendo que o signo “mulher” não é uma categoria unívoca, questionam-se quais seriam os tipos de mulheres “re-presentadas” nos textos selecionados: mulheres ambíguas, nervosas, histéricas, “donas de si”? Este artigo tende a apontar para as estratégias literárias utilizadas por Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector que as fazem dialogar com as identificações que as interpelam em seus percursos em relação à representação da mulher.

Clarice Lispector (1920-1977) foi uma escritora e jornalista brasileira que escreveu suas crônicas confessionais para um jornal. Considerada uma das maiores autoras nacionais do século XX, ela ficou eternizada, sobretudo, pelas obras de romance, contos e crônicas. O amor pela literatura surgiu ainda durante a infância: com apenas 9 anos de idade, Clarice já escrevia peças de teatro e contos, como registra em *Aprendendo a Viver*. Mais tarde, com o falecimento de sua mãe, ela se mudou para o Rio de Janeiro com o pai e as irmãs, onde cursou Direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ – uma instituição e curso que eram destinados principalmente à elite masculina e branca). Em 1943, Clarice lançou a sua primeira obra, o romance *Perto do Coração Selvagem*, que apresentava uma visão interiorizada do mundo e da adolescência. O livro foi bem acolhido pela crítica literária, marcando o início de

uma carreira brilhante. Deixando um grande legado, após uma luta contra o câncer de ovário, Clarice Lispector faleceu em 9 de dezembro de 1977, na véspera de completar 57 anos.

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) foi uma escritora que, ao se mudar para São Paulo, torna-se uma “escritora vira-lata”: pois catava lixo para sobreviver com seus três filhos, um de cada pai. Quanto ao fato de não ter tido um marido, um homem ao seu lado, Carolina não via problema nisso, como destaca em seus diários, apesar de ter sofrido muitos preconceitos, por, sobretudo, ser negra e mãe solteira. Portanto, Carolina de Jesus tinha comportamentos não aceitos pela sociedade nos anos 50 a 70 do século XX. Carolina escreve com o desejo de publicar seus textos e rompe com valores e comportamentos esperados de uma mulher dessa época: sensível, aquela imagem de ser frágil e necessitada de proteção, sob o domínio dos sentimentos, atuando na intimidade e presa aos cuidados com a prole. No dia 7 de julho de 1958, ela narra que poderia se defender sozinha: “Eu sou da favela do Canindé. Sei cortar de gilete e navalha e estou aprendendo a manejar a peixeira”. Ela se considerava uma “mulher-macho” e sempre criticava as mulheres da favela: “só sabem fazer intrigas” (JESUS, 1996).

Diferente do sujeito Clarice que autorrepresenta a mulher como decente, aquele “vaso delicado e frágil”, pois “tinha um sonho imenso de ficar moça – ser mulher” [...] “Pintava a minha boca de batom bem forte, passando também batom e ruge nas minhas faces. Então, eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice” (LISPECTOR, 2004, p. 10). Para a tímida Clarice, a descoberta do mundo, foi saber, aos nove anos como uma mulher e um homem se unem: “E se continuo até hoje com pudor não é porque ache vergonhoso, é por pudor apenas feminino” (LISPECTOR, 2004, p. 10).

Resumindo, Carolina de Jesus foi uma chefe de família que demonstrou as dificuldades enfrentadas, em fins de 1950, para sustentar, sozinha, três filhos.

A representação da mulher em textos de Carolina, portanto, contraria o “sistema falocêntrico”, o sistema familiar pré-estabelecido como “normal”, segundo o qual os homens deveriam ocupar o lugar de provedores financeiros e chefes de família e as mulheres encarregarem-se das atividades domésticas, como cuidar dos filhos, da casa, da comida, entre outros afazeres. A realidade da favelada contrastava com o padrão estabelecido como “normal”.

Por sua vez o sujeito Clarice de Aprendendo a Viver foi uma moça ousada, mas que tinha o pai e, na escola, um amiguinho, para protegê-la: “Leopoldo – além do meu pai – foi meu primeiro protetor masculino, e tão bem o fez que me deixou para o resto da vida aceitando e querendo a proteção masculina” (LISPECTOR, 2004, p. 17). E não sofria preconceitos, como o sujeito Carolina, ao apresentar seu desejo de escrever: “Morava em um sobrado e se considerava uma pessoa impulsiva, uma tímida ousada” (LISPECTOR, 2004, p. 24). Tinha acesso a livros infantis. Com 7 anos de idade escrevia “histórias para uma seção infantil que saía às quintas-feiras num diário. Nunca foram aceitas. E, eu, teimosa, continuava escrevendo” (LISPECTOR, 2004, p. 25). Porém, dos 13 a 14 anos já escrevia pra valer e com 15 anos já recebia por seus textos escritos, tendo consciência de estar “tomando um lugar no espaço”.

Em uma narrativa de autoria de mulher, a representação do mundo é produzida a partir de uma posição que exige sua definição na “diferença” (CATELLI, 1996). Bahia (2000, p. 70) corrobora com Nora Catelli, ao dizer que “escrever como mulher é lançar-se num horizonte para além do que o movimento histórico lhe vinha permitindo”. Contudo, Cíntia Schwantes lembra, em “Espelho de Vênus” (2009), que essa (auto)representação da mulher se dará de forma tensa, posto que as escritoras tenham uma representação ambígua, dependendo de sua etnia e de sua classe social. Por isso, acredita-se que o signo “mulher” não é uma categoria unívoca – os fatores de classe e etnia interferem na construção de uma significação de mulher, podendo apontar “aporias” no interior dos seus discursos. A contradição (ou “tensão” nas palavras de

Schwantes) pode levar a “aporia” nos discursos das autoras que porventura buscam um diálogo com as representações hegemônicas de gênero.

Assim sendo, Clarice Lispector e Carolina de Jesus foram consideradas mulheres atrevidas, impulsivas e outros adjetivos... Seguindo as teorizações de Sílvia Alexim Nunes (2000, p. 108-109), pode-se dizer que “histórica, desvairada, enlouquecida, geniosa e perigosa são essas algumas representações de mulheres que foram se inscrevendo no imaginário social desde o século XVIII”. E nos anos de 1950 a 1970, no Brasil, ainda encontravam essa ressonância para a nomeação da mulher em épocas de ditadura. Nessa ótica, pode-se ainda afirmar que valores tradicionais como “Obediência”, “Submissão”, “Delicadeza no Trato”, “Pureza”, “Capacidade de Doação” e “Habilidades Manuais” foram considerados atributos fundamentais e definidores da feminilidade até meados do século XX, sendo “deixados para trás” quando a mulher conquista o direito à escolarização e a exercer atividades profissionais diversificadas.

Carolina Maria de Jesus irritada pelas perversidades dos homens, desabafa: “Eu disse: o meu sonho é escrever! / Responde o Branco: ela é louca / O que as negras devem fazer... / é ir pro tanque lavar roupa”. A obra *Meu estranho diário* (1996) desvela três trajetórias da autora, organizados sob três subtítulos: “no Quarto de despejo”, “na Casa de alvenaria” e “no Sítio”. Quando sai da favela (Quarto de despejo) e passa a viver em outro meio social (casa de alvenaria), relata: “Depois de conhecer a humanidade/ suas perversidades/ suas ambições/ Eu fui envelhecendo/ E perdendo/ as ilusões/ o que predomina é a maldade/ porque a bondade: Ninguém pratica” [...] “é horrível, suportar a humanidade/ Quem tem aparência nobre/ Que encobre/ As péssimas qualidades” (JESUS, 1996, p. 138). Seus escritos são denúncias da humanidade, do comportamento humano.



A parte “No Quarto de Despejo” (1996, p. 31-116) trata do momento em que Carolina Maria de Jesus resolve escrever, tornar-se escritora. Nessa época de miséria na favela do Canindé, às margens do rio Tietê, na cidade de São Paulo, Carolina escreve sobre as “lambanças dos favelados”. É quando conhece Audálio Dantas, o repórter que lança, no mercado editorial, seu primeiro livro intitulado *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.

Na segunda parte, “Na casa de alvenaria” (1996, p. 117-119), Carolina já é uma celebridade, seu diário *Quarto de Despejo* está sendo vendido e traduzido no mundo inteiro. Já não mora mais na favela, mora em uma casa de alvenaria, como sonhava. Tem contato com escritores (inclusive com Clarice Lispector, como na foto), editores, pessoas da alta sociedade, mas está sempre criticando a todos, afirmando não se dar bem com a vizinhança burguesa/branca. A partir daqui pode-se perceber que a escritora acusa às classes dominantes detentoras do poder aquisitivo e da ciência, e a tudo aquilo que de alguma maneira lhes representam. Esse discurso que ataca sempre ao outro, conforme afirma Nietzsche (1999), é característico dos povos “oprimidos”, que desenvolvem o que o filósofo chama de “memória do ressentimento”, que seria o discurso do dominado contra o dominante.

A última parte do livro, “No sítio” (1996, p. 200), trata do momento em que Carolina Maria de Jesus se muda da casa de alvenaria para um sítio em Parelheiros/SP, com a esperança de encontrar paz longe das letras e da cidade. No sítio, Carolina Maria de Jesus se lamenta da vida, bem como continua a refletir sobre a existência humana. O “eu” narrativo, dessa terceira fase, é nervoso, ambíguo e tenso. A vida de Carolina está atormentada por mudanças sociais e a noção de inviabilidade de convívio no “espaço do outro” é evidente. Por isso, Carolina enxerga no branco o motivador das misérias: “o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com essas desorganizações” (JESUS, 1996, p. 63).

A história de Carolina está atravessada, manchada e massacrada pelo preconceito. Questão delicada que toca em temas como o ódio, a morte, o preconceito, o racismo, as hostilidades, o “não lugar” dos excluídos e as identidades recalçadas: “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam-me: - É pena você ser preta”. Historiadores, literatos e cientistas sociais têm se dedicado à apreensão de seus textos. Memórias que se avizinham de sentimentos de rancores passivos e, indefinidamente, prisioneiras da inveja e do ciúme. Um recalque de ressentimento que transmuta na recusa do esquecimento humilhante da exclusão que obriga o exílio psicológico é o que se nota na inscrição de diários de Carolina Maria de Jesus.

Carolina teve a chance de ser ouvida, de erguer-se, de conquistar sua casa de alvenaria. Porém, o “eu” narrativo despertara, de um dia para outro, em um outro mundo (o mundo dos brancos e dos ricos), que segundo ela talvez fosse melhor não ter conhecido. Aqui as repercussões negativas vêm à tona: “porque é que eu não fiquei lá no mato plantando lavoura” (JESUS, 1996, p. 153). O “eu” narrativo, a memória ressentida de Carolina é saudosa pelo tempo em que vivia no interior de Minas Gerais, antes de vir para São Paulo em busca de uma vida melhor. Pois, por fim, além de triste, sentia-se cansada e sem grandes perspectivas, sem sonhos a seguir.

Carolina registra, ora um mundo que não é seu, ora maldizendo o sonhado sucesso, ela se localiza em um espaço que não a quer e que ela também rejeita: “01 de dezembro de 1961. Cheguei à conclusão, que se um pobre fica rico, a alma continua pobre”. O que torna claro, nesta trajetória de Carolina, é que nem o reconhecimento, nem a fama fez com que a autora deixasse de ser uma mulher negra de grandes barreiras e conflitos existenciais. O sujeito Carolina é uma mulher que não consegue romper “fronteiras”, diferente de Clarice Lispector, uma mulher “sem fronteiras” no sentido de infinitude de suas obras que tratam de um sujeito feminino fluido, em processo.

Em obras de Clarice Lispector, o sujeito feminino não é um sujeito uno, mas múltiplo que se movimenta fora da ideologia de gênero. Diferente de Carolina, Clarice Lispector foi uma mulher que participou ativamente do processo de modernização, no Brasil, por ter tido acesso ao direito igualitário da construção de construtos simbólicos de um processo econômico-social e político da época. Daí por fazerem parte de classe social diferentes, as representações da mulher surgem de acordo com o olhar de cada classe. Segundo Showalter (1994, p. 44), as diferenças entre mulheres escritoras (classe, raça, nacionalidade) são determinantes literários significativos, contudo, “a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço”.

Como no texto de Carolina é possível perceber no livro de Clarice um impacto da divisão hierarquizada de gêneros. A Clarice de *Aprendendo a viver* é a dona-de-casa que enfrenta os problemas de toda e qualquer dona-de-casa de classe/média/alta, preocupando-se com o orçamento doméstico e com a educação dos filhos. Matéria extraída do cotidiano da própria autora, como em um jogo de espelhos, as vozes parecem ansiar por romper os próprios preconceitos, a própria passividade, por arriscar uma nova vida, escrita com as tintas de uma subjetividade latente. Clarice, mulher burguesa parece ser solidária com mulheres que vivem marginalizadas: as empregadas domésticas, as migrantes, as pobres que surgem nos questionamentos de gênero.

Apesar das diferenças de classe social e econômica, Clarice e Carolina se encontram na situação-limite da mulher em um contexto sócio-histórico brasileiro dos anos de 1950 a 1980. Essas autoras representam por meio dos seus discursos o paradigma da função da mulher, de denunciadora da injustiça e da repressão máxima ao instinto de vida. Cada autora (cada uma a seu modo) denuncia as “forças da morte”; lá onde as “forças da vida” deveriam ser preservadas (MAGNABOSCO, 2002). Elas parecem fazer uso da palavra verbal

para resistirem à imposição de um emudecimento político e de gênero, ou seja, de falar em lugar de quem é desconsiderado e já não sabe mais falar. É pela palavra que elas se opõem ao “instinto de morte”<sup>2</sup>, seja esta física, simbólica ou afetivo-emocional.

A diferença na perspectiva do olhar tem feito com que a memória afetivo-emocional (ou memória compartilhada) do sujeito confessional/autobiográfico traga um questionamento sobre os conceitos de representação. Ao narrar a partir de uma voz não engendrada pelos discursos dominantes, o sujeito mulher “*presenta-se*” e, diante dessa outra posição enunciativa, questiona a representação.

Mediante os estudos realizados por CATELLI (1996) e outros, é possível afirmar que as narrativas confessionais/autobiográficas de mulheres possuem uma característica fundamental de “abrir espaço para o reconhecimento público e pessoal da voz antes marginalizada do reprimido social e político” (PULVIRENTI, 1995, p. 12).

Respondendo às interpelações de opressões culturais em relação à mulher, os textos de Carolina e Clarice revelam o desejo de falar. Clarice dizia que tomava “conta do mundo”, porque nasceu incumbida disso: “sou responsável por tudo o que existe” (LISPECTOR, 2004, p. 28). Já Carolina deseja estar no lugar do outro:

Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só li os nomes masculinos como defensor da pátria. [...] Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis. (JESUS, 1996).

---

2. Os termos “instintos de vida” e “instintos de morte” advêm da Psicanálise e são representativos das forças construtivas e destrutivas que habitam todo ser humano (MAGNABOSCO, 2002).

O cotidiano dessas duas mulheres é bem diferente, por isso se observa um empoderamento da mulher e, em outro momento, a ausência da mulher em determinadas áreas, como na política brasileira da época de Carolina. É possível perceber que um momento de transição está acontecendo nos anos 60 e 70 do século XX, pois o sujeito Clarice sente-se “dona de si e do mundo”, ao passo que o sujeito Carolina, para se sentir “dona do mundo”, usa apenas as palavras nessa “guerra de poder”. Para Clarice, o processo de escrita é mais do que uma denúncia, segundo ela, “é como um cálculo renal”; “é a pedra passando enfim. Entrego-me toda a esses momentos” (LISPECTOR, 2004, p. 29).

Observa-se que os obstáculos enfrentados por mulheres ao acesso político e cultural brasileiro foram muitos; Clarice foi uma exceção: uma mulher bem-sucedida que denunciava a discriminação contra mulheres em seus textos. Também, em suas crônicas confessionais, o sujeito Clarice é muito observadora em relação às mulheres: “lembro-me de um rosto terrivelmente inexpressível de uma mulher que vi na rua. Tomo conta dos milhares de favelados pelas encostas acima. Observo em mim mesma as mudanças de estação” (LISPECTOR, 2004, p. 27).

Para Carolina, escrever representava uma fuga, já para Clarice era uma forma de acessar as informações assentadas na esfera da intuição. Se a favela não lhe oferecia as condições necessárias para meditar, Carolina aproveitava sua “calma interior para ler”. Ela acrescenta: “Peguei uma revista e sentei na grama, bem exposta ao sol para me aquecer. Eu li um conto. Quando eu estava começando outra, as crianças vinham pedindo pão”. Graças à leitura e à escrita, Carolina construiu uma intimidade impossível, transformando esse lugar caótico, desumano e selvagem em um espaço de sobrevivência e sonho, onde ela poderia se refugiar. Agora, o sujeito mulher de classe média alta, não escreve com pretensão de mudar o mundo. Grande parte de suas crônicas de *Aprendendo a viver*, publicada primeiramente em jornais, fala sobre suas aventuras íntimas de mulher: “o contato com o outro ser” e o desejo de escrever.

Segundo ela, uma de suas vocações era escrever “a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós”.

#### *4 Considerações Finais*

O desafio deste artigo foi evidenciar as correspondências que existem entre a literatura e o universo social de duas mulheres. Ler textos de Clarice e Carolina nessa perspectiva foi tentar identificar a tensão existente entre a subjetividade das escritoras e a objetividade do mundo em que viveram e que, até certo ponto, moldaram o sujeito mulher. Os textos de Carolina fazem mais do que “documentar” a vida dos pobres, da classe média e da elite brasileira.

Foi possível perceber o quanto os artefatos físicos, sociais e simbólicos tiveram impacto nas vidas de mulheres, ou seja, percebe-se o quanto as construções materiais, os campos de conflito e as representações moldaram-nas. Seus escritos permitem pensar o cotidiano real ou imaginário dentro de um período que estava em plena reconfiguração acompanhando a acelerada modernização da sociedade brasileira. Assim, os diários de Carolina e textos confessionais de Clarice podem operar a desconstrução das velhas imagens e clichês construídos patriarcalmente sobre a mulher ou repetir esses estereótipos, de forma tensa e ambígua, pois o próprio tecido ficcional se equilibra na fronteira entre referencialidade e representação.

Em textos confessionais, observa-se que a “re-presentação” pode ser mediada por recortes afetivos que recuam, estabelecem filiações e vínculos com outros territórios linguísticos tornando memória compartilhada. Segundo Magnabosco (2002), “presentação” traz a emergência da subjetividade do sujeito que vivencia, que está dentro do processo e, por esse motivo, descentraliza territórios de gêneros ao transitar pelos caminhos fluídos da memória e linguagem afetivas.

A “mulher” não é uma categoria unívoca (SCHWANTES, 2009), por isso mesmo se detectou diferenças nas vozes que sonorizam *Meu estranho diário* e *Aprendendo a Viver*. Conclui-se que a memória ou texto confessional tem uma dimensão pessoal, introspectiva (interior) e uma dimensão coletiva e/ou social. Fato possível de ser identificado nos diários de Carolina Maria de Jesus e textos confessionais de Clarice Lispector.

### REFERÊNCIAS

- BAHIA, Mariza Ferreira. *O legado de uma linhagem* (A literatura memorialística feminina). Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da UERJ. Rio de Janeiro. Junho de 2000.
- CATELLI, Nora. El diario íntimo: una posición femenina. In: *REVISTA DE OCCIDENTE: El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995 – 1996)*. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul./ago./1996.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Isso não é literatura. *Revista Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: Ed. UnB e Finatec. 2005.
- GOTLIB, Nádia Battelle. *Clarice: uma vida que se conta*. SP: Edusp, 2013.
- JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Meihy e Levine (Orgs.). São Paulo: Xamã, 1996.
- LAJOLO, Marisa. A leitora no Quarto dos Fundos. In: *Leitura: Teoria & Prática*. Campinas, Mercado Aberto, ano 14, n. 25, p. 10-18, jun. 1995.
- LAURETIS, Teresa de. Tecnologias de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Tendências de Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a Viver*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2004.
- MACIEL, Sheila Dias et al. *Termos de Literatura Confessional em Discussão*. Disponível em: <[http://www.ceul.ufms.br/guavira/numero1/maciel\\_sheila\\_e.pdf](http://www.ceul.ufms.br/guavira/numero1/maciel_sheila_e.pdf)>. Acesso em: 05 out. 2005.



MAGNABOSCO, Maria Madalena. *Reconstruindo imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus*. Tese de Doutorado. FALE, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG – Belo Horizonte, 2002.

NUNES, Sílvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasil, 2000.

PULVIRENTI, Emma S. *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Chile: Ediciones Asterión Ltda., 1995.

SCHWANTES, Cíntia. *Espelho de Vênus: Questões da Representação do Feminino*. Disponível em [http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo\\_cintia.htm](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_cintia.htm). Acesso em 01/03/2009.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no Território Selvagem”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus. O Estranho Diário da Escritora Vira-Lata*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de Brasília – UnB, 2004.

ZAVALA, Iris. “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. In: ZAVALA, Iris. *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1993.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1980.

Recebido em 01/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# CONEXÕES ENTRE AUTOR E NARRADOR-PROTAGONISTA: AUTOFIÇÃO EM *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

CONNECTIONS BETWEEN AUTHOR AND NARRATOR-PROTAGONIST: AUTOFICTION IN *ESSA GENTE*, BY CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Maria Jodailma Leite<sup>1</sup>

Leila Cristina de Melo Darin<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo propõe uma análise do romance *Essa gente* (2019), de Chico Buarque de Holanda, visando examinar aspectos da obra que evidenciam intersecções entre a vida do escritor e a história narrada. Parte-se do pressuposto de que o romance, escrito em primeira pessoa pelo protagonista, se situa no limiar entre autobiografia e ficção, no tipo de narrativa conhecido como autoficção, muito difundido atualmente. O hibridismo desse tipo de escrita de si convida o leitor a um constante questionamento sobre o que pertence à vida do autor e o que é construção ficcional. O aporte teórico para a discussão sobre a natureza da narrativa autoficcional será retirado dos estudos de Leyla Perrone-Moisés (2016), Karl Erik Schollhammer (2009), Serge Doubrovsky (2014), Luciene Azevedo (2008), Diana Klinger (2006) e Anna Faedrich (2015). O autor constrói um texto ambíguo e irônico no qual elementos autobiográficos e fictícios se entrelaçam possibilitando uma reflexão profunda sobre conflitos afetivos, declínios sociais, cicatrizes históricas e sobre a turbulenta conjuntura política brasileira de 2016 a 2019.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Essa gente*; Chico Buarque; autoficção.

**ABSTRACT:** This article offers an analysis of the novel *Essa Gente* (2019) by Chico Buarque de Holanda and seeks to examine aspects of the narrative that show possible intersections between the author's life and the story told. The assumption is that the novel, told in the first person by the main character, stands on the threshold between autobiography and fiction, falling into the category known as autofiction, a form of narrative quite popular nowadays. The

---

<sup>1</sup> Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9294-2649>. E-mail: [mjodailma@gmail.com](mailto:mjodailma@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil. Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3831-4342>. E-mail: [lcdarin@pucsp.br](mailto:lcdarin@pucsp.br)

hybridity of this type of self-writing invites the reader to a constant questioning about what belongs to the author's life and what is fictional creation. The theoretical support for the discussion on the nature of the autofictional text will be taken from the work of Leyla Perrone-Moisés (2016), Karl Erik Schollhammer (2009), Serge Doubrovsky (2014), Luciene Azevedo (2008), Diana Klinger (2006), and Anna Faedrich (2015). The author creates an ambiguous and ironic story in which autobiographical and fictional elements intertwine, promoting a deep reflection on affective conflicts, social declines, historical scars, and on the turbulent Brazilian political situation from 2016 to 2019.

**KEYWORDS:** *Essa gente*; Chico Buarque; autofiction.

## 1 Introdução

Os recursos literários da contemporaneidade transcendem os limites convencionais das narrativas e, dentre suas diversas facetas tem-se destacado o notório emprego da autoficção, tendência que representa uma intrigante mescla de ficção e autobiografia. Conforme Schollhammer (2009), a literatura da atualidade apresenta uma tendência que se manifesta tanto como reinvenção do realismo, retratando problemas políticos, culturais e sociais de seu tempo, quanto como demonstração do intimismo e da consciência subjetiva.

No presente artigo, pretendemos refletir como esse particular tipo de “escrita de eu”, que insere o leitor em um ambiente híbrido no qual se confundem as vozes das figuras do autor, narrador e personagem, se concretiza na obra *Essa gente*, de Chico Buarque. No jogo que propõe entre intimismo e engajamento, Buarque aborda relacionamentos afetivos, questões referentes às cidades de São Paulo/Rio de Janeiro, faz críticas duras e cheias de ironias a questões políticas e sociais do Brasil de 2016 a 2019. Suas reflexões transcendem a fantasia e apresentam um país em ruínas, remetendo-nos à ponderação de Silviano Santiago (2002): “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial” (SANTIAGO, 2002, p. 52).

A despeito de ser um fenômeno frequente na literatura contemporânea, a autoficção é uma prática antiga, adotada por escritores de diferentes períodos,

países e tradições literárias. Contudo, seu estudo hoje se beneficia especialmente da pesquisa de Serge Doubrovsky, que apresentou o neologismo em 1977, em seu livro *Le Fils*, inspirado nos estudos de Philippe Lejeune (2008) sobre a autobiografia, nos quais formula o conceito de "pacto autobiográfico", para referir-se ao "compromisso de autenticidade" entre autor e leitor. Na análise que faz dos trabalhos de Lejeune, Doubrovsky observa uma lacuna relativa à possibilidade de haver homonímia entre o escritor e os personagens em um texto fictício; a partir dessa constatação, propõe o "pacto oximórico", que lança dúvidas sobre o compromisso de veracidade do autor em sua narrativa e revela o estabelecimento de um vínculo que entrelaça a intenção autobiográfica do autor a elementos ficcionais. Dessa forma, cria-se uma dubiedade que se traduz em ambiguidade para o leitor, que é convidado a participar de um jogo de incertezas entre personagem-texto-leitor (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 205).

Pesquisadora dedicadas à investigação dessa tendência literária, a crítica Perrone-Moisés (2016) enfatiza alguns dos elementos fundamentais da autoficção: a correspondência entre o nome da personagem-narrador e o do autor; a escrita voltada para a expressão imediata; a subversão da ordem cronológica; a fragmentação e as inversões temporais; a inclusão da narração de acontecimentos que revelam a verdade íntima do autor. Entretanto, esses limites foram sendo superados e autoficção passou também a ser estudada em diversos campos artísticos, como a pintura, a escultura, as composições musicais, o teatro, o cinema, além de ser objeto de indagação de algumas áreas do saber.

Um aspecto relevante sobre o recurso dessa forma híbrida de escrita – e que nos interessa examinar aqui – é levantado por Anna Faedrich (2015), que conjectura se a autoficção visa a criar uma recepção deliberadamente contraditória para envolver o leitor, fazendo-o perguntar-se sobre o que de fato, na narrativa em curso, “pertence” ao narrador, ao personagem ou ao autor. De forma semelhante, Luciene Azevedo (2008) pontua que a autoficção é “o

território do próprio engano, indiciado não apenas no próprio hibridismo formal de uma intimidade evadida, mas também na postura desnorteada do leitor que não sabe a quem ou a que confiar sua competência de leitura” (AZEVEDO, 2008, p. 46).

Ao deslocar para o centro das atenções o autor, tornando-o partícipe da construção textual, e abrir espaço para os variados atos da “comédia da vida privada”, a prática da autoficção põe em xeque a postulação de Barthes (2004) sobre a morte do autor: “o autor “nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’” (BARTHES, 2004, p.60).

A narrativa calcada na ambiguidade da figura do autor é definida por Diana Klinger (2006) como uma construção que se ergue com base em uma performance, na qual o autor, entre confissões e mentiras, assume, em alguma medida, um papel baseado em sua vida real. “O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor” (KLINGER, 2006, p. 59). “A escrita de ‘si’, é também a escrita do outro”, reflete Klinger (2006), contribuindo para a percepção de um aspecto crucial da autoficção: sendo o sujeito um produto intrinsecamente social, coletivo, ao narrar sua história, narra também a história do espaço, do tempo e da vida dos outros personagens.

Vejamos a seguir de que forma a análise da obra *Essa gente*, a partir da perspectiva da autoficção, traz ecos da trajetória pessoal e política desse grande ícone brasileiro que é o premiado e renomado poeta, músico, cantor, compositor, dramaturgo e romancista Francisco Buarque de Holanda.

Durante sua jornada, Chico Buarque<sup>3</sup> revela uma profunda inquietação frente às desigualdades sociais, utilizando a palavra como meio de explorar as complexidades ligadas a elementos políticos, econômicos e históricos. No período da ditadura militar no Brasil, continuou utilizando suas músicas como protesto e, por esse motivo, muitas de suas letras foram censuradas.

Com sutileza poética, Chico expressava nas entrelinhas muito mais do que suas canções aparentavam retratar; suas produções eram repletas de metáforas e ambiguidade e, devido ao perfil de crítico do governo do compositor, eram proibidas. Assim, para escapar da censura, Chico fabulou outros “eus”, utilizando diversos pseudônimos, sendo o mais conhecido Julinho Adelaide.

“Em setembro de 1974, Julinho da Adelaide chega mesmo a dar uma ‘entrevista’, que será estampada na Última Hora” (CYNTRÃO, 2015, p. 50). Cyntrão (2015) aponta que Chico criou toda uma história para lançar o personagem, apontando o que levou o suposto novo artista para o mundo da música. Com esse método, conseguiu publicar algumas letras como: *Acorda, amor*, que apresenta uma crítica aos mandos e desmandos do regime e os receios dos considerados subversivos.

Sua comprometida busca pela conscientização acerca de problemas da sociedade encontra eco em suas criações literárias. Em 1974, lançou *Fazenda modelo*, livro alegórico, no qual bois e vacas fazem alusão à sociedade humana, numa crítica ao Brasil da ditadura militar. Em 1991, é lançado *Estorvo*, que recebeu excelentes críticas. Posteriormente, lançou *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003); este último apresenta um protagonista-narrador que tem uma grande fixação pela palavra, remetendo-nos à figura de Chico, que busca sempre atingir a perfeição em seus escritos. *Leite derramado* é lançado em 2010, apresenta um narrador-personagem que, outrora da elite, caiu em

---

<sup>3</sup> Doravante o escritor será tratado por Chico Buarque ou apenas por Chico.

declínio social e econômico. Chico ganhou o prêmio Jabuti com os livros: *Estorvo* (1992), *Budapeste* (2004) e *Leite derramado* (2010).

Em 2014, é publicado *O Irmão Alemão*, um livro que mescla elementos autobiográficos e ficcionais. A história aponta a existência de um irmão de Chico Buarque, fruto de um relacionamento de Sérgio Buarque de Holanda durante sua estadia na Europa, antes de casar-se. O uso da autoficção mostra-se presente nesta obra, na busca pelo meio-irmão, que abre espaço para reflexões sobre a Segunda Guerra Mundial na Alemanha e a violência e o desaparecimento de corpos durante o regime ditatorial no Brasil.

Em 2019, Chico lança sua sexta obra literária, *Essa gente* – objeto de estudo deste artigo –, que o crítico Arthur Nastrovski assim descreve: “O livro chega a ser muito engraçado, uma alegria de se ler. Talvez seja o melhor romance do Chico” (NESTROVSKI, 2019, n.p).

De forma concisa, *Essa gente* tem como personagem-narrador Duarte, um escritor que está enfrentando um bloqueio intelectual, com dificuldade em escrever seu novo romance. O personagem afirma que sua dificuldade em produzir é ocasionada tanto por seus problemas íntimos, quanto pelos problemas sociais no seu entorno:

Fiquei de lhe entregar os originais até o fim de 2015, e lá se vão três anos. Como deve ser do seu conhecimento, passei ultimamente por diversas atribulações: separação, mudança, seguro-fiança para o novo apartamento, despesas com advogados, prostatite aguda, o diabo. Não bastassem os perrengues pessoais, ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país (Buarque, 2019, p. 05).

Chico sempre deixou claro seu descontentamento com a política brasileira durante o contexto de produção do romance e, assim, a voz de Duarte pode ser vista como um desabafo do próprio autor.



Além de lutar contra bloqueios criativos, o narrador-personagem enfrenta dificuldades financeiras que o colocam à beira do despejo de sua moradia a qualquer momento. Sua vida amorosa também não escapa das adversidades, resultando em dois casamentos fracassados. Primeiro, manteve uma união com a tradutora Maria Clara durante treze anos, com quem teve seu único filho. Posteriormente, viveu três anos com a arquiteta e designer Rosane, mas acabou sendo substituído por um idoso milionário.

“Em verdade, o texto vai muito além da história de Duarte”, assinala Rodriguez (2019) no desdobro do livro *Essa gente*: “enquanto Duarte nos guia pelos labirintos literários de sua vida mundana, o verdadeiramente significativo acontece à sua volta” (BUARQUE, 2019). A decadência não se limita apenas ao protagonista-narrador; ela transcende essa figura e encontra expressão no próprio ambiente, na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos 2016-19. A “escrita do eu” está inextricavelmente ligada ao lugar, uma vez que o indivíduo se encontra situado em um espaço geográfico específico. Duarte evidencia de forma crua a degradação do local e seu descontentamento:

Há manhãs em que desço as persianas para não ver a cidade, tal como outrora recusava encarar minha mãe doente. Sei que às vezes o mar acorda manchado de preto ou de um marrom espumoso, umas sombras que se alastram do pé da montanha até a praia. Sei dos meninos da favela que mergulham e se esbaldam no esgoto do canal que liga o mar à lagoa. Sei que na lagoa os peixes morrem asfixiados e seus miasmas penetram nos clubes exclusivos, nos palácios suspensos e nas narinas do prefeito. Não preciso ver para saber que pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita, que no morro a polícia atira para matar. Apesar de tudo, assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci (BUARQUE, 2019, p. 48).

O narrador, de forma contundente e dolorosa, destaca os variados problemas sociais que castigam o ambiente urbano tão intensamente que enfrentá-los se torna uma tarefa espinhosa. Essas representações simbolizam as degradações e os obstáculos que o país enfrentava. A narrativa, que expõe as

mazelas e desigualdades em todo seu desenrolar, dá visibilidade aos excluídos, destaca o racismo, a homofobia, a agressão contra a mulher e a brutalidade policial voltada aos negros e aos pobres. A história apresenta o quadro de um país à beira do colapso, onde muitos habitantes vivem em condições aviltantes, privados até das condições básicas de higiene e salubridade.

A obra emerge como uma representação da atualidade brasileira, um retrato de um país em que a intolerância e o preconceito são cada vez mais evidentes. A eleição como presidente do país de um ex-militar, adepto da nostalgia autoritária, coloca em destaque a escolha da nação por um líder que apoia a tortura e perpetua valores retrógrados. O mesmo presidente que se recusou a assinar a documentação, quando Chico foi condecorado com o Camões, maior prêmio da literatura em língua portuguesa, em 2019. O escritor afirmou que para ele a negativa de tal assinatura era outro prêmio. Em 2023, Chico recebeu o prêmio com quatro anos de atraso e, em seu discurso, salientou: “O ex-presidente teve a rara fineza de não sujar o diploma do meu prêmio Camões” e “Recebo este prêmio menos como uma honraria pessoal e mais como um desagravo a tantos autores e artistas brasileiros humilhados, ofendidos nesses últimos anos de estupidez e obscurantismo” (MAZUI; RODRIGUES, 2023, n.p). A data escolhida para receber a premiação foi no dia que antecede o 49º aniversário da Revolução dos Cravos, o evento que marcou o término de quase meio século de ditadura em Portugal.

Nada na arte de Chico Buarque é por acaso. Sua visível sofisticação vocabular, seu fino senso de humor e seu profundo conhecimento da realidade brasileira está a serviço de uma visão crítica que não mascara os desvios dos sistemas políticos e das estruturas sociais. Em *Essa Gente*, o leitor delicia-se com os desdobramentos dos atos e desejos do narrador-personagem, cuja trama está imersa em um processo que embaralha ficção e realidade. Estamos diante da performance do autor, num jogo cheio de ironias e enigmas. “É livro que vai ficar” (TAVARES, 2020, n.p).

### 3 Vestígios de autoficção em *Essa gente*

Dentre as mudanças literárias transgressoras, “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e - por extensão - entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 27). Desde o início, o romance *Essa gente* sugere a possibilidade de estarmos diante de um relato autobiográfico. Já no desdobro do livro, o leitor se depara com as palavras de Sérgio Rodrigues (2019), que afirma: “existem pontos de convergência entre Chico Buarque e o protagonista de *Essa gente*”.

O paratexto auxilia na construção dessa ambiguidade intencional para desafiar o receptor. Sérgio Rodrigues (2019), após identificar ligações entre o autor e o narrador-personagem, afirma que a busca por alusões autobiográficas durante a leitura “conduz o leitor a um beco sem saída”, gerando a impossibilidade de formar um pacto claro, ou possivelmente estabelecendo um pacto oximórico. Esse discurso pode despertar no leitor a desconfiança e o desejo de buscar conexões entre o autor e o narrador-personagem.

Em relação ao jogo de ambiguidade referencial, reflete Anna Faedrich (2015, p. 50): “A ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece”. Em *Essa gente*, o jogo sonoro entre o nome Duarte e o sobrenome Buarque é um elemento original que pode levar o leitor a aceitar um pacto ambíguo.

Explorando ainda a questão da identidade onomástica no romance, agora em relação a outros personagens, há o personagem Fúlvio Castello Branco, um advogado, falso moralista, que se gaba de ser uma pessoa preocupada com os menos favorecidos, mas agride brutalmente um mendigo que se encontra deitado na calçada. O sobrenome pode levar o leitor a fazer uma

correlação com o primeiro presidente do Brasil no período da ditadura militar, o presidente Castello Branco, um dos colaboradores para o golpe.

Jogando com as iniciais dos nomes, conforme Leite (2021, p. 71) “a primeira esposa de Duarte chama-se **Maria Clara**, enquanto, a primeira esposa de Buarque, se chama **Marieta Severo da Costa**”. O próprio Serge Doubrovsky, para evitar implicações éticas e jurídicas ao descrever seu relacionamento com a estudante **Mary Ann**, deu à sua personagem o nome de **Marion** e substituiu o nome de sua esposa **Claire** por **Claudia**. Os limites da autoficção parecem ser amplamente variáveis (FAEDRICH, 2015).

No contexto de interação entre fato e ficção, as musas de Duarte e Buarque compartilham semelhanças reconhecíveis, evidenciadas por informações epitextuais e referências externas à obra. Como enfatizado por Moya (2008), na autoficção o leitor pode "encontrar forte apoio no fator extratextual que revelaria informações sobre o autor (entrevistas, declarações, testemunhos)" (MOYA *apud* AZEVEDO, 2008, p. 41-42). Assim, buscaremos nos extratextos os meios para estabelecer determinadas ligações.

Na obra em questão, Maria Clara, primeira esposa de Duarte, é uma talentosa tradutora que auxiliava o marido na revisão e na escrita de suas obras que, após a separação, mantém um vínculo amigável com o escritor. Duarte aponta: “Maria Clara diz que ia me convocar para vê-la hoje mesmo, e como prova me exhibe na geladeira o que preparava para o jantar” (BUARQUE, 2019, p. 99).

Por sua vez, “Marieta S. Costa, primeira esposa de Buarque, é uma atriz renomada que participou da montagem de alguns espetáculos, como *Roda viva* e *Opera do Malandro*” (LEITE; DARIN, 2021, p. 93). E, apesar do término do casamento, eles mantêm uma amizade sólida, como expresso por Marieta: “Ninguém me conhece como o Chico e ninguém o conhece como eu” (SEVERO *apud* ZAPPA, 1999, p. 164).

Considerando o uso das iniciais, observa-se que Duarte dedicou um livro à sua primeira esposa, intitulado "Elegia a M.C.", uma homenagem à companheira que frequentemente era a primeira a ler e a dar sua opinião sobre seus textos. Duarte se indaga na obra: "Qual mulher vai fingir assombro e me cobrir de beijos de madrugada por eu lhe revelar peripécias inéditas da minha narrativa?" (BUARQUE, 2019, p. 158).

Chico Buarque compartilha que, ao enfrentar o desafio de avaliar seu trabalho e a necessidade de uma opinião externa durante o processo criativo, costumava compartilhar excertos de seus textos com Marieta, sua esposa na época.

Tendo um leitor que dê um palpite, é melhor. Quando estava casado mostrava para Marieta. Às vezes, um trecho ali fechado. Mas não esperava muito o juízo crítico. É um pouquinho para prender esse tempo de rejeição. 'Olha que bonitinho que eu fiz, você não acha bonitinho isso?' Quase como se mostrasse uma frestazinha do trabalho (ZAPPA, 1999, p. 151).

Um detalhe que merece menção é que o único ponto no livro *Essa Gente* que se afasta do tempo presente é o ano em que Duarte supostamente conhece Maria Clara, 1999. Esse ano, conforme registrado em diversos sites, incluindo Wikipédia, UOL, Terra e Ebiografia, é o período do término do casamento de Chico Buarque e Marieta Severo (LEITE, 2021, p. 72).

A autoficção opera com base na expectativa de representar um "eu" em constante transformação, cujas próprias fronteiras parecem indistintas (AZEVEDO, 2008). Os labirintos percorridos pelo leitor, às vezes, parecem claros e as associações com a vida do escritor são relativamente fáceis de estabelecer. Porém, ao longo do trajeto, o leitor se depara com dados que não encontram correspondentes no que se conhece sobre o autor, que não podem ser objetivamente verificáveis, o que certamente faz parte da proposta de um relato que não se quer autobiográfico. Por exemplo, em seu perfil social, a

personagem Maria Clara demonstra não se sentir que pertence à sua pátria e sua insatisfação com os fatos políticos do país e o receio de um retorno à época sombria da ditadura fazem com que abandone o Brasil.

No que diz respeito aos filhos durante o casamento, as conexões entre autor e narrador divergem no aspecto referencial, favorecendo a vocação ficcional da história. Enquanto Duarte teve um filho e demonstra ser um pai completamente ausente, Chico Buarque teve três filhas com Marieta: Silvia, Helena e Luisa, sendo pai extremamente presente (ZAPPA, 1999). Outra problemática social que é abordada na obra é o fato de o filho de Duarte sofrer *bullying* por parte dos colegas, por ser considerado filho de comunista, sinal da adoção exacerbada dos valores importados da ultradireita dos Estados Unidos. Ademais, com fina ironia, o escritor faz a namoradina do menino deixá-lo devido ao fato de que o pequeno “nunca foi à Disney” (BUARQUE, 2019, p. 164).

Em *Essa gente*, Duarte deixa esposa e filho para estar com a arquiteta e designer Rosane, mas essa relação não dura, pois Rosane troca o escritor por um idoso milionário.

Ainda durante nosso casamento, eu já os via lado a lado em fotos de revistas, a Rosane, o velho, a corna e um monte de caras conhecidas, participando de cerimônias e festas cívicas para as quais nunca fui convidado. Ainda que fosse não iria, nem sapatos dignos eu teria para ir ao Copacabana Palace, ao Country Club, ou à mansão do velho no Cosme Velho. Se eu fosse e encontrasse a Rosane, mesmo sem desejo, seria capaz de lhe tascar um beijaço na boca para o coroa e todo mundo ver (BUARQUE, 2019, p. 21-22).

O empresário, que era o namorado de Rosane, possui uma residência no bairro do Cosme Velho. Ao que tudo indica, Rosane já estava envolvida com Napoleão enquanto ainda era casada com Duarte. De maneira semelhante, ela ainda mantém encontros com o escritor. A relação entre a designer e o empresário não parece estar sujeita a muitas restrições. Segundo ela: “Napoleão é cool, tem a mente aberta” (BUARQUE, 2019, p. 115). Rosane parece

ser uma mulher liberta, cuja maior preocupação são os bens materiais e a estética. Sua relação com Duarte é bastante centrada na satisfação sexual de ambos.

Conforme Leite (2021) diferentemente de Duarte, Chico Buarque levou algum tempo para iniciar um novo relacionamento após o término de seu primeiro casamento. A primeira vez em que ele apareceu na mídia com outra mulher, a designer Celina Andrade Lima Sjostedt, a notícia ganhou grande repercussão, devido ao fato de Celina ser casada com um pianista que possuía um estúdio de música. Tanto o estúdio como a casa do casal estavam localizados em uma discreta rua do Cosme Velho. Os pontos de conexão entre a obra e esses eventos não parecem ser mera coincidência e servem de espaços-entre o real e o ficcional.

A mãe do pianista chegou a comentar na imprensa que a nora era vaidosa e interessada em cirurgias plásticas, e buscava conforto e glamour ao estar com um homem mais velho, referindo-se a Chico Buarque. Poucos dias depois, Celina fez sua própria declaração no blog do colunista de música Antônio Carlos Miguel: "Nós, Celina e Ricardo, apesar de sermos casados e morarmos sob o mesmo teto, mantemos vidas pessoais independentes" (HONOR; MONTEAGUDO, 2005, p. n).

Rosane é uma personagem apaixonada pelo presidente ex-militar, e manda fazer uma estátua em sua homenagem; mas isso não ocorre por acaso, já que obtinha vantagens por conhecer pessoas envolvidas com o governo. No romance, ela namora um vendedor de soja do Amazonas e depois com um pecuarista do Mato Grosso, chegando a citar as queimadas: "Que queimadas? Ah, nas terras dele não, graças a Deus. Nada, lá não tem mais o que queimar" (BUARQUE, 2019, p. 182-183), diz, ironizando o fato de o governo que ela apoia ter deixado desmatar e queimarem as florestas brasileiras sem dar-lhes qualquer proteção. Esses dados são confirmados em diferentes meios de



comunicação: “O desmatamento acumulado na Amazônia [...] de janeiro de 2019 a julho de 2022, atingiu 31 mil km<sup>2</sup>” (MICHEL, 2022, p.n.) e durante tal governo, Mato Grosso “afrouxa regras ambientais”, tornando-se campeão de queimadas (CARVALHO, 2022, p.n.).

Na ficção, outra musa inspiradora de Duarte é Rebekka, uma jovem holandesa ruiva e sardenta. Ela aparenta ter pouco mais de vinte anos, frequentemente canta uma canção com seu "amoreco Agenor", repetindo a mesma canção para Duarte. Chico Buarque teve um relacionamento com a cantora Thaís Gulin e chegou até a compor uma canção dedicada a ela, chamada "Essa Pequena". Em um trecho da letra, ele canta: "Meu tempo é breve, o tempo dela é amplo; meu cabelo é cinza, o dela é cor de abóbora". Leite (2021, p. 74-75) correlaciona a idade das duas mulheres: “Thaís Gulin é 36 anos mais nova que o cantor, a diferença de idade entre ela e Chico Buarque coincide com a diferença entre Duarte e Rebekka, além de ambas serem ruivas”.

Esses pontos de intersecção entre vida e narrativa literária visam criar no leitor a falsa sensação de que a ficção está entrelaçada com experiências do autor. “É uma mentira, mas é uma verdade. Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência” (AVERBUCK *apud* AZEVEDO, 2008, p. 39).

O entrecruzamento de realidade e ficção que a narrativa apresenta de forma ambígua, vaga, também se reflete nos cenários de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em um momento de reminiscência da infância durante um voo, Duarte começa a mesclar episódios que supostamente ocorreram em sua trajetória, criando uma espécie de filme de sua vida:

Diverte-me a ideia de que o piloto, como eu, não tenha vontade de deixar o Rio nem pressa de chegar a São Paulo [...] Ali estão a maternidade onde nasci, a casa dos meus pais, a igreja onde fui batizado, o colégio onde xinguei o padre, o campo de terra onde fiz um gol de calcanhar, a praia onde quase me afoguei, a rua onde apanhei na cara, os cinemas onde namorei, o prédio do curso pré-vestibular que larguei no meio, os endereços dos casamentos que larguei no meio, e perto do cemitério o avião toma novo impulso,

levanta o nariz, acelera e se intromete nas nuvens (BUARQUE, 2019, p. 15).

Há uma fusão entre os dois estados brasileiros que tiveram um impacto na vida de Chico. Esses locais realmente desempenharam um papel significativo em sua história. Sabe-se que o autor nasceu no Rio de Janeiro, no hospital de São Sebastião, no Catete (Zappa 1999). A rota entre o Rio de Janeiro e São Paulo era uma parte frequente da vida de Chico Buarque, considerando que seu pai era paulista e sua mãe carioca. Alguns de seus irmãos nasceram no Rio de Janeiro, enquanto outros nasceram em São Paulo, destacando a conexão entre esses dois lugares na narrativa do autor e do narrador-personagem.

Ao retrair sua vida, Duarte se refere a memórias de momentos distintos, sem seguir uma sequência contínua. Isso se deve ao fato de que a escrita autoficcional "se baseia em fragmentos, não requer um começo, meio e fim nem uma linearidade no discurso. O autor tem a liberdade de escrever, criar e recriar sobre um episódio ou experiência de sua vida, fazendo um recorte no tempo vivido" (FAEDRICH, 2014, p. 24).

No delicado equilíbrio entre o ficcional e o autorreferencial para capturar essa zona intermediária entre ficção e fato, Azevedo destaca o trabalho cuidadoso e consciente do escritor:

O que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um "eu", é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p. 37).

Outro elo condutor em *Essa gente* que aproxima o autor e o narrador são os gostos de Duarte, que se alinham aos de Buarque. Duarte descreve sua rotina da seguinte forma: "Ao chegar em casa, escrevo algumas poucas linhas, abro uma

garrafa de vinho, preparo um suflê e assisto a uma partida de futebol na televisão. Vou para a cama depois da meia-noite, embora esteja com sono, não consigo dormir” (BUARQUE, 2019, p. 8-9). Na biografia escrita por Zappa (1999), Chico fala sobre seu apreço pelo vinho e como, ao pedir o jantar, sempre escolhe essa bebida como acompanhamento. Além disso, Buarque e Duarte partilham o amor pelo futebol, sendo o esporte, para o compositor, uma forma de amenizar as turnês desgastantes.

Observa-se, também, que o autor empírico e o escritor ficcional têm o hábito de caminhar pelos arredores do Leblon. O narrador Duarte não deixa dúvidas: “[...] sou adepto de caminhadas peripatéticas, sobretudo nos dias em que sento para escrever e me sinto amarrado, com a vista saturada de letras” (BUARQUE, 2019, p. 6). Realizar caminhadas é um dos rituais diários de Chico Buarque. Regina Zappa ressalta: “Chico não estava brincando. Descobri, [...] que é caminhante compenetrado, de andar apressado, como quem já sabe aonde vai e já está atrasado” (ZAPPA, 1999, p. 13). Não é mera coincidência que o narrador do livro percorra os mesmos espaços do autor, ambos residentes do mesmo bairro carioca.

Como dissemos anteriormente, Duarte lida com o bloqueio criativo, fato que Chico Buarque vivenciou, a despeito de ter uma vasta produção. De acordo com Zappa, o escritor e compositor passou por um bloqueio criativo em um determinado momento de sua vida e fez análise para superá-lo. Chico explica: “A busca por terapia veio da crise criativa. Fiquei angustiado porque fiquei bloqueado e não conseguia trabalhar. Entrei em um período árido e comecei a sentir ansiedade” (ZAPPA, 1999, p. 151). Os sentimentos expressos devido às dificuldades para escrever criativamente se assemelham em ambos, criador e criatura.

Vale lembrar que desde o início da designação do gênero, a escrita autoficcional tem sido associada a um processo terapêutico. Serge Doubrovsky, por exemplo, estabeleceu uma conexão entre autoficção e psicanálise,

considerando ambas como práticas de cura, o que justifica o caráter dramático da autoficção (FAEDRICH, 2015, p. 55). A escrita do "eu", na forma de recriação e reinvenção de eventos, materializada no papel como uma colagem de memórias entrelaçadas com fantasias, pode facilitar a expressão de sentimentos reprimidos ou pouco elaborados.

Leite (2021) ressalta que a autoficção pode representar para Chico Buarque uma forma simbólica de lidar com o trauma. Se nos detivermos na biografia fictícia de Duarte, que se encontra no final da narrativa, observaremos que o narrador, "participou de movimentos de oposição à ditadura militar" em sua juventude (BUARQUE, 2019, p.192), fato igualmente presente na biografia de Chico. *Essa Gente* pode ter sido uma forma de terapia, de luto, uma resposta inventiva à nefasta realidade política do Brasil de 2019, marcada por políticos que defendem o retorno de regimes autoritários e a volta da censura. Chico Buarque pode estar usando a escrita como um meio de provocar reflexões críticas e aliviar sua revolta, transformando em palavras uma experiência traumática "para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno" (FAEDRICH, 2015, p. 55).

Em sua crítica ao romance, Fábio Altman (2019) endossa a visão de que na obra *Essa Gente*, Chico desenha o panorama do Brasil contemporâneo, retratando detalhes do cotidiano de pessoas dos dois lados do espectro social: os poderosos endinheirados e os párias sociais. Altman analisa o teor político da narrativa, aproximando o eu-militante ao eu-compositor de *Construção e Meu caro amigo*, aos quais agregamos o eu-narrador-personagem Duarte.

A conexão direta e irônica com a realidade política em *Essa Gente* transparece também na alusão a ações específicas. Por exemplo, o livro menciona o decreto presidencial Nº9.685, de 15 de janeiro de 2019, que facilita a comercialização, a posse e o registro de armas de fogo. O autor continua a explorar o tema, com Duarte sendo ovacionado por carregar uma arma e, mais

tarde, criticado por carregar um copo de uísque, evidenciando hipocrisias morais (BUARQUE, 2019, p.103). Chico Buarque, com ironia, salienta na obra: “Aos 81 passantes com quem cruzo de volta para casa, ergo brindes com o copo na mesma mão direita que outro dia empunhou um revólver. O copo de uísque parece provocar indignação” (BUARQUE, 2019, p. 110). A mão direita, aparentemente, nos remete à política direitista que tomou conta do país e, nesse caso, representa um moralismo duvidoso. Moreira (2019) salienta que nenhum escritor apresenta tão bem a ascensão da “ultradireita nacional e do pensamento que ela representa” com diálogos tão certos quanto Chico.

Devido a seu posicionamento político, Chico foi hostilizado em público por membros da ultradireita enquanto saía de um restaurante. Ele permaneceu calmo diante das provocações e a situação foi capturada em vídeos que circularam nas redes sociais. Os sentimentos do autor parecem ecoar nos do narrador Duarte, que medita constantemente e desabafa sobre as complexidades da sociedade e de sua própria vida.

é como se eu viesse de uma temporada fora, e na minha ausência o restaurante tivesse virado uma farmácia, a farmácia um banco, o banco uma lanchonete, e a população tivesse sido substituída por outra, que me torce o nariz como a um imigrante [...] (BUARQUE, 2019, p. 20).

Oferecendo ao leitor uma resposta implícita às críticas enfrentadas, Chico Buarque se vale da autoficção como um meio de expressar sua insatisfação com o Brasil, corroborando a visão de Faedrich (2014) de que a autoficção não é um relato retrospectivo como uma autobiografia pretenderia ser; pelo contrário, ela é uma forma de escrita do tempo presente, que envolve diretamente o leitor nas inquietações históricas do autor.

Dentro desse contexto, Chico Buarque lança diversas provocações; dentre elas, relata um protesto decorrente do assassinato de um personagem gari, Willian de Mendonça Santos, por uma bala perdida da polícia. O incidente

ganhou destaque em nível nacional. O gari estava trajando seu uniforme de trabalho quando fora atingido por dois tiros. Chico dá voz ao narrador Duarte para comentar esse acontecimento e Duarte observa que a manifestação estava pacífica quando, de repente, algo desencadeou uma reação violenta por parte da polícia.

22 de abril de 2019

Os moradores fecham a avenida Niemeyer e interpelam aos gritos os policiais de plantão. Não demora a aparecer o reforço, um batalhão de choque com policiais mascarados e um veículo blindado com caveiras estampadas na carroceria. Por alguns minutos, é como se fosse uma partida empatada entre manifestantes que agitam seus cartazes de papel e soldados imóveis atrás de escudos de aço. Do nada, uma pedra, um palavrão, uma senha, não sei que fagulha desencadeia o conflito [...] a tropa já lança mão de bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, tiros de balas de borracha e golpes de cassetete no combate corpo a corpo (BUARQUE, 2019, p. 118).

Dado que o autor reside no Rio de Janeiro, a descrição detalhada da cena leva o leitor a se perguntar se seria possível que Buarque tenha testemunhado uma cena parecida. Essa hipótese não pode ser descartada, pois muitas pessoas do entorno, inclusive as que passam em seus carros, podem ter presenciado um acontecimento semelhante.

Detendo-nos ainda na questão da violência policial, há uma passagem no romance que nos faz lembrar do sequestro de um ônibus ocorrido em agosto de 2019 na ponte Rio-Niterói, que se transformou em um espetáculo midiático. O homem responsável pelo sequestro do ônibus, Willian Augusto, enfrentava problemas de depressão, de acordo com a cobertura jornalística, e estava portando uma arma de brinquedo. O desfecho do sequestro resultou na morte do sequestrador, com vários disparos feitos por atiradores de elite. A ação foi acompanhada por aplausos tanto dos policiais quanto do público presente, inclusive com a participação do governador do Rio de Janeiro que chegou ao local de helicóptero e celebrou ostensivamente o desfecho.

Na construção autoficcional dessa cena em *Essa gente*, um cuidador de cães decide se entregar após sequestrar o porteiro do prédio de Maria Clara, mas é alvejado por policiais diversas vezes. O relato põe à mostra, de forma seca e direta, a brutalidade dos agentes da lei e da ordem, a fragilidade do sequestrador e a insensibilidade e falta de olhar crítico dos “espectadores”, pessoas de bem. A escolha das palavras e o ritmo em crescendo da narrativa são recursos que Chico Buarque articula com maestria:

Ali dentro há um assaltante com um refém, alguém me informa em surdina, e os cochichos à minha volta dão a impressão de estarmos num set de filmagem, ou assistindo à gravação externa de uma telenovela. No silêncio da rua, a única voz altissonante é a de um policial, que pelo megafone dá instruções ao protagonista da ação. Recomenda ao assaltante que saia tranquilo do prédio, que não maltrate o refém e confie na justiça, palavras que destoam do som metálico do megafone [...] Já agora posso ver à saída da portaria o mulato encapuzado que rende o porteiro por trás [...] O do megafone lhe ordena que se deite no chão com o refém e solte a arma [...] A dupla avança mais um passo, a polícia recua outros dois. Aí o bandido olha à direita e à esquerda, olha para o prédio que ficou para trás, e está claro que é um amador, não tinha previsto um plano de fuga [...] Aparentemente a fim de se entregar, o assaltante solta o porteiro e baixa a arma, mas de repente sacode a cabeça e cai duro no chão. Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite. Deitado de costas, se contorce inteiro ao levar mais uns tantos tiros à queima-roupa. Depois que se aquieta, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, *eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas*. Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da façanha (BUARQUE, 2019, p. 68-69-70). (nossos grifos)

Outra cena de violência perpetrada por militares -- e que encontra ecos em *Essa gente*--, é o assassinato do músico e segurança negro Evaldo dos Santos Rosa. Segundo os jornais, Evaldo foi alvejado com mais de oitenta tiros disparados por oficiais do Exército contra o seu carro, onde também se encontravam outros membros da família, todos a caminho de um chá de bebê, em Guadalupe, Zona Norte do Rio. No livro, o caso é descrito como uma notícia de jornal indigesta. A menção a esse acontecimento é breve: “[...] agora



abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro" (BUARQUE, 2019, p. 89). A alusão a esse tipo de violência na literatura indica o quanto as fronteiras entre fato e ficção são permeáveis. Afinal, é preciso denunciar, no universo híbrido da criação literária e das artes, a repressão dominante de uma sociedade que "autoriza, de forma velada e, por vezes, explícita, a violência policial contra a juventude negra dos bairros populares, solapando os direitos previstos na legislação" (ALVES, 2017, p. 7).

Como podemos atestar, Chico Buarque brinca com o cruzamento entre autobiografia e ficção, dando vida a seu alter ego, o narrador Duarte. No final do romance, introduz um dado novo que surpreende o leitor: Duarte é um homem negro e, ao morrer assassinado em seu apartamento no Leblon soma-se à estatística, tornando-se um a mais dentre as centenas de afrodescendentes que são baleados, todos os dias, no Estado do Rio de Janeiro. O romance termina deixando para o leitor uma pergunta crucial: se não era o narrador que estava registrando a história, quem a estava escrevendo? Ao inspecionar o quarto de Duarte, chama a atenção do delegado da 14ª DP que não haja quaisquer arquivos ou e-mails em seu computador, "via de regra ferramenta de trabalho de escritores" (BUARQUE, 2019, p. 190). Um fio condutor da narrativa é deixado solto, contribuindo para a fusão de impressões que a obra gera.

Assim, em *Essa gente*, Chico Buarque, como o criador, reserva o direito de dar fim à existência de seu outro eu, encerrando assim o personagem Duarte. Contudo, mesmo após a morte do personagem, Buarque aproveita a oportunidade para lançar uma crítica irônica à desvalorização da vida, especialmente quando se trata de um afrodescendente. O corpo de Duarte é levado em um saco preto, sobre uma maca de aço carregada pelos bombeiros: "Assim que eles descem pela escada, alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída" (BUARQUE, 2019, p. 189).

De forma sarcástica, Chico Buarque inicia seu texto biográfico escrito por Zappa perguntando: "Posso fingir que já morri?" (ZAPPA, 1999, p. 7).

#### *4 Considerações finais*

Explorando a construção da autoficção, pudemos constatar um jogo ambivalente, que estabelece por meio do embaralhamento entre o escritor-compositor Chico Buarque e Manuel Duarte, seu personagem-escritor. A similaridade fonética entre seus nomes incita o leitor a buscar pontos de conexão, e o lança no jogo ambíguo, complexo e incerto da autoficção. Novamente recorremos a Azevedo: "Assim, a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autoreferencial, um entre-lugar indecidível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor" (AZEVEDO, 2008, p. 38).

Isso posto, Chico Buarque, ao se "reordenar" como Duarte, explora a liberdade da fabulação para criar episódios que entrelaçam coincidências e contrastes com eventos de sua própria vida. Uma brincadeira de esconde-mostra com os leitores, que busca desestabilizar sua interpretação, conduzindo-os a trilhas que se bifurcam entre o real e o imaginário, numa trama que entretém e ao mesmo tempo não ignora as complexidades de um país com problemas estruturais.

Buarque utiliza a subjetividade e a introspecção como ferramentas para abordar temas políticos, sociais e pessoais. Ao situar seus personagens em um contexto histórico, cria uma proximidade com o tempo presente. Isso é evidenciado na narrativa por meio das datas que abrem cada um dos seus breves capítulos, indicando quando os eventos ocorreram. O fluxo temporal se desenrola principalmente entre os anos de 2016 e 2019, com exceção do capítulo que descreve o encontro de Duarte com sua primeira esposa. Além disso, o espaço é vividamente delineado no livro. Duarte reside no Rio de

Janeiro, mais precisamente no bairro do Leblon, o mesmo local onde Chico Buarque reside. Essas escolhas cuidadosamente traçadas de período temporal e cenário geográfico não casuais. Elas ajudam a enraizar a narrativa em uma realidade reconhecível, permitindo que o leitor possa se relacionar de forma mais visceral com a trama. Por detrás de uma multiplicidade significados implícitos, existe a preocupação de trazer à tona uma crítica contundente, que escancare um trauma, um luto, uma luta contra o cenário político vigente, carregado de autoritarismo e falsos moralismos.

*Essa gente* é repleto de enigmas, até em seu título, que nos incita a questionar: de quem se trata “essa gente”? Talvez os indivíduos que torcem o nariz para o escritor carioca e lhe dizem desaforos; por outro lado, é possível que sejam os menos privilegiados, que suportam as máximas aflições e crueldades – travestis, mulheres, negros e outros grupos invisibilizados, privados dos seus direitos humanos mais fundamentais. “Essa gente” pode reportar-se, ainda, a todos aqueles que, indiferentes, observam passivamente as tragédias que assolam o país.

A história de Buarque-Duarte retrata a crua violência que tem marcado o cotidiano do Brasil e sido costumeiramente naturalizada. Esta obra possibilita inúmeros estudos sobre questões literárias, sociais, históricas e psicológicas. Nela, como a rigor com toda produção literária, não existem respostas prontas nem soluções. Suas ambiguidades são um convite à reflexão e à imaginação.

## REFERÊNCIAS

ALTMAN, Fábio. Novo livro de Chico Buarque impõe reflexão em torno de um Brasil rachado. *Veja*, 13 de novembro de 2019. Disponível: <https://veja.abril.com.br/cultura/novo-livro-de-chico-buarque-impoe-reflexao-em-torno-de-um-brasil-rachado>

ALVES, Jader Santos. A atuação policial na perspectiva de jovens negros: vozes dos invisíveis. 144 f. *Dissertação* (Mestrado Profissional em Segurança Pública, Justiça e Cidadania) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.12, 2008. Disponível: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*; tradução Mario Laranjeira; revisão e tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

CARVALHO, Cleide. Campeão de queimadas, Mato Grosso pode afrouxar regras ambientais. jornal *O Globo*. 13/08/2022. Disponível: <https://umsoplaneta.globo.com/sociedade/noticia/2022/07/09/campeao-de-queimadas-mato-grosso-pode-afrouxar-regras-ambientais.ghtml>

CYNTRÃO, Sylvia (org.). *Chico Buarque, sinal aberto!* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. J. M. G. Noronha e M.I.C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários: Revista de Literatura*, v. 40, p. 45. Araraquara: Unesp 2015. Disponível: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>

HONOR, Rosangela; MONTEAGUDO Clarissa. Ricardo amava Celina, que amava Chico... *Istoé gente*, 2015. Disponível: [https://www.terra.com.br/istoegente/291/reportagens/capa\\_chico\\_01](https://www.terra.com.br/istoegente/291/reportagens/capa_chico_01)

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LEITE, Maria Jodailma. *Borrando as fronteiras entre realidade e ficção: autoficção em Essa gente, de Chico Buarque de Holanda*. 100f. *Dissertação* (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

LEITE, Maria Jodailma; Darin, Leila C. Melo. A contemporaneidade de *Essa Gente*, de Chico Buarque de Holanda. In: M.P. da Silva, D. Navas e M.M. Pereira. *Produção literária contemporânea em Portugal e no Brasil: (re) pensando a pós-modernidade na prosa de ficção atual*. Curitiba: Bagai, 2021.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

MAZUI, Guilherme; RODRIGUES, Mateus. Entrega do prêmio Camões a Chico Buarque corrige 'um dos maiores absurdos' contra a cultura brasileira, diz Lula. g1, 24/04/2023. Disponível: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/04/24/entrega-do-premio-camoes-a-chico-buarque-corrige-um-dos-maiores-absurdos-contr-a-cultura-brasileira-diz-lula.ghtml>

MICHEL, Fabio M. Inpe: Amazônia perdeu 'uma Bélgica' de floresta sob Bolsonaro. *RBA- Rede Brasil Atual*, 13/08/2022. Disponível: <https://www.redebrasilatual.com.br/ambiente/inpe-amazonia-perdeu-uma-belgica-de-floresta-sob-bolsonaro/>

MOREIRA, Carlos André. Em "Essa Gente", Chico Buarque reconstrói o Brasil como uma farsa afetada. *GZH livros*, 25 de nov de 2019. Disponível: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2019/11/em-essa-gente-chico-buarque-reconstroi-o-brasil-como-uma-farsa-afetada-ck3ew4xw400mz01o5jl8le489.html>

NESTROVSKI, Arthur. Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país. *Folha de São Paulo*, 8 de nov de 2019. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/pequeno-grande-romance-escrito-por-chico-buarque-resume-o-estado-do-pais.shtml>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHOLLHANMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 2009.

TAVARES, Rogério Faria. VIVER EM VOZ ALTA | "Essa gente", de Chico Buarque. *Diário do Comércio*. 2020. Disponível:

<https://diariodocomercio.com.br/exclusivo/viver-em-voz-alta-essa-gente-de-chico-buarque/>

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

Recebido em 31/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# DE FILHA A MÃE, DE VOLTA A FILHA: *LINEA NIGRA*, DE JAZMINA BARRERA<sup>1</sup>

DE HIJA A MADRE, DE VUELTA A HIJA: *LINEA NIGRA*, DE JAZMINA BARRERA

FROM DAUGHTER TO MOTHER, BACK TO DAUGHTER: *LINEA NIGRA*, BY JAZMINA BARRERA

Guilherme Belcastro de Almeida<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, faço uma leitura do livro *Linea Nigra*, de Jazmina Barrera (2023), na qual procuro entender como a filiação e a maternidade se entrecruzam a partir da construção da narradora/ensaísta/autora como mãe. A obra se debruça sobre a gestação da narradora e sobre os primeiros meses de cuidado do filho. Nesse processo, ela se vê obrigada a revisitar sua posição de filha e sua relação com sua mãe, em um trânsito intergeracional que reconfigura a filiação, deslocando-a da escrita clássica do filho que fala dos pais e recolocando-se em um constante caminho de ida e volta e de troca de posições. Este trabalho se baseia na leitura cerrada de alguns trechos, dos quais emergem questões como a relação da filiação com o corpo, com a abstração, com o olhar e com as imagens. Destaco, entre as referências trabalhadas aqui, a aproximação ao trabalho de Tamara Kamenszain (2021), Silvia Federici (2019), Margo Glantz (1992), Natalia Brizuela (2014), além de alguns diálogos com Isabel Zapata (2021) e Alejandro Zambra (2021).

**PALAVRAS-CHAVE:** Filiação; Maternidade; Transmissão; Corpo; Olhar

**RESUMEN:** En este artículo, realizo una lectura del libro 'Linea Nigra', de Jazmina Barrera (2023), en la que busco comprender cómo la filiación y la maternidad se entrecruzan a partir de la construcción de la narradora/ensayista/autora como madre. La obra se sumerge en el proceso de gestación de la narradora y en los primeros meses de cuidado de su hijo. En este proceso, se ve obligada a revisitar su posición como hija y su relación con su madre, en un tránsito intergeneracional que reconfigura la filiación, desplazándola de la escritura clásica del hijo que habla sobre los padres y reposicionándola en un constante vaivén. Este trabajo se basa en la lectura minuciosa de algunos fragmentos, de los cuales surgen cuestiones como la relación entre la filiación y el cuerpo, la abstracción, la mirada y las imágenes. Destaco, entre las referencias abordadas aquí, la aproximación al trabajo de Tamara Kamenszain (2021), Silvia

<sup>1</sup> Algumas das reflexões deste artigo fazem parte da minha tese de doutorado intitulada *Ir e vir da filiação na escrita latino-americana contemporânea* (ALMEIDA, 2022).

<sup>2</sup> Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professor Adjunto da Universidade de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9020-2874>. E-mail: [guilherme.belcastro@upe.br](mailto:guilherme.belcastro@upe.br)

Federici (2019), Margo Glantz (1992), Natalia Brizuela (2014), además de algunos diálogos con Isabel Zapata (2021) y Alejandro Zambra (2021).

**PALABRAS CLAVE:** Filiación; Maternidad; Transmisión; Cuerpo; Mirada.

**ABSTRACT:** In this article, I conduct an analysis of the book 'Linea Nigra' by Jazmina Barrera (2023), in which I seek to understand how affiliation and motherhood intersect through the construction of the narrator/essayist/author as a mother. The work delves into the narrator's pregnancy and the initial months of caring for her child. In this process, she finds herself compelled to revisit her position as a daughter and her relationship with her mother, in an intergenerational exchange that reconfigures affiliation, shifting it from the traditional narrative of the child speaking about their parents. Instead, it positions itself on a constant journey of back-and-forth and role reversals. This study is founded on a close reading of select passages, from which emerge questions about the relationship of affiliation with the body, with abstraction, with gaze, and with imagery. Among the references explored here, I highlight the connection to the works of Tamara Kamenszain (2021), Silvia Federici (2019), Margo Glantz (1992), Natalia Brizuela (2014), as well as certain dialogues with Isabel Zapata (2021) and Alejandro Zambra (2021).

**KEYWORDS:** Affiliation; Motherhood; Transmission; Body; Gaze

## 1 Introdução

Nos últimos anos, uma série de autoras e obras, impulsionadas e impulsionadoras das diferentes correntes feministas que vêm ganhando força recentemente, têm se dedicado a questões que sofreram apagamentos ao longo da história da literatura, dentre as quais aparecem com algum destaque aquelas em torno da maternidade, da maternagem, do trabalho de cuidado e da gestação. Obras como o livro coletivo *Maneras de escribir y ser/no ser madre* (BARRERA *et al.*, 2021), que traz 14 ensaios de mulheres com posições bastante diferentes sobre ser ou não ser mãe e suas implicações para a escrita, são um indício dessas visões singulares sobre tais questões e demonstram a importância uma construção que comporta a diferença de saberes sem buscar reduzir o assunto a nenhuma totalidade.

Acredito que esse recente aumento na publicação de obras sobre a maternidade também coloque em questão a filiação de maneira bastante peculiar. Jazmina Barrera, autora em que se centra este artigo, aborda este ponto a partir de uma citação à escritora americana Adrienne Rich:



Adrienne Rich diz que ninguém fala sobre a crise psicológica de ter um primeiro filho, da emoção, dos sentimentos ocultos em relação à própria mãe, do sentimento confuso de poder e impotência, dessa nova sensibilidade que pode ser vivificante, desconcertante e exaustiva. (BARRERA, 2023, p.60).

Assim, a filiação, marcada no trecho pelos sentimentos escondidos sobre a própria mãe, é, para as autoras, uma questão central nessa “crise psicológica de ter um primeiro filho”. Funcionaria ela, então, como uma espécie de outro lado da moeda da maternidade? Da mesma forma que Jazmina comenta que a gravidez é uma história de Doppelgänger (BARRERA, 2023, p.12), a maternidade seria um duplo da filiação?

Como defendi em minha tese (ALMEIDA, 2022), a filiação a partir de uma perspectiva do filho que interpreta a influência paterna regeu boa parte do cânone literário do século XX, enquanto mais recentemente algumas obras, como as da escritora argentina Tamara Kamenszain, começam a pensar o trânsito de influência intergeracional já não somente numa perspectiva hierárquica e vertical da filiação, mas também sob uma lógica comunitária, horizontal e de mão dupla, mais próxima a uma ideia de linhagem. Acredito que algumas obras que mencionaremos neste artigo, mas principalmente aquela na qual nos centraremos – *Linea nigra*, de Jazmina Barrera (2023) – também colocam tanto a filiação, quanto a maternidade, sob essa dupla posição diante da transmissão intergeracional.

O livro de Jazmina traz à luz o processo de tornar-se mãe, através da gestação e dos primeiros meses de cuidado do filho<sup>3</sup>. A narradora/ensaísta, em meio às transformações corporais e psicológicas desse processo, se vê levada por uma série de fatores à reinterpretção da própria filiação, de modo que o

---

<sup>3</sup> Muitas vezes ao longo deste artigo vamos nos referir especificamente à forma de maternidade narrada na obra, o que quer dizer que por vezes ficarão de fora da análise experiências de maternidade sem gestação, como a adoção, por exemplo. Isso se dá justamente porque não tenho nenhum interesse em construir nada do que poderia ser entendido de forma totalizante como “a experiência da maternidade”.

sentido e a temporalidade da influência estão frequentemente suspensos ou invertidos. A suspensão também se manifesta na estrutura fragmentária dessa obra, escrita em pequenos trechos, ou capítulos, que por vezes se costumam muito claramente entre si, mas que por outras provocam um deslocamento na leitura típico dos fragmentos, que, como veremos, também têm relação com o trânsito entre gêneros que se constrói nesse livro. Assim, a definição de um gênero específico para ela – seja ensaio, seja narrativa ou qualquer outra categorização formal – não parece ser um caminho de leitura interessante, pois deixa de lado justamente essa característica muito marcadamente híbrida desse texto mutante. É um livro que trata de transformações corporais muito intensas e que as leva também à própria carne do texto.

Outra característica da obra que será fundamental para pensar as formas da filiação nela é a sua estrutura de citações. *Linea Nigra* tem a citação como principal recurso de escrita e de construção gradual das noções de filiação e maternidade. Está povoada de citações de todos os tipos: a livros que tratam de assuntos similares, quadros, filmes e séries de televisão, mas também à experiência de amigas, mães, avós e uma infinidade de outras mulheres. Cria-se uma teia de saberes que se articulam de maneira bastante interessante, já que não se pretendem entender como saberes científicos, acadêmicos ou quaisquer outras noções patriarcais do conhecimento. Pelo contrário, vemos no texto de Jazmina uma série de imagens, que estão e não estão presentes, que nos levam frequentemente para fora do livro, para buscar outras maneiras de tecer nossas próprias linhas. Como o próprio texto de Jazmina nos lembra, é “impossível ser original escrevendo sobre maternidade. Somos tantas e tantas, e nossas experiências têm tanto em comum, muitas diferenças e, ao mesmo tempo, tudo em comum” (BARRERA, 2023, p. 74). Nesse mesmo sentido, a autora tece uma rede de mulheres que escreveram, pintaram e viveram a maternidade e a gravidez de maneiras distintas e semelhantes ao mesmo tempo. É uma

comunidade que se aproxima também da ideia de filiação que se constrói na escrita desse livro, já que coloca em debate também a transmissão.

Assim, algumas das principais perguntas que nos guiam através desse texto são: Quais relações se estabelecem entre as formas da escrita dessas obras e as reinterpretações da filiação a partir da maternidade? Como se constrói essa “transição entre ser filha e ser mãe” (BARRERA, 2023, p.26)? A maternidade funciona como a outra face da filiação, nessas obras? Qual é o papel, nesse livro, da reinterpretação da filiação na construção da própria imagem dessas mulheres como mães? Que formas assume a filiação vista a partir da posição materna dessa autora?

Nesse sentido, é importante reafirmar que o foco da leitura levada a cabo aqui será a filiação e sua relação com a maternidade, e que nenhuma destas duas será pensada como uma ideia pré-estabelecida ou fixa. Também não espero chegar, ao final deste debate, a um modelo reproduzível ou a um padrão que se observaria em um determinado grupo de obras. Não me interessa aqui fazer esse tipo de conceitualização ou agrupamento. O que busco, por outro lado, é pensar como essa obra transita em um caminho ambíguo de formação de comunidades com outras autoras e obras que, em sua maioria, tratam de temas afins, sem que haja o apagamento das singularidades de cada uma delas.

Outra preocupação frequente neste artigo será a posição de leitura que assumo diante desses textos escritos por mulheres sobre essa experiência tão particular e muitas vezes alheia aos homens. Sobre o lugar do homem diante desse processo, *Linea Nigra* diz: “Sei que há homens que invejam a gravidez das mulheres, mas eu invejo nos homens que eles possam ser parte disso sem ter de engravidar, ser participantes e testemunhos sem se transformar em mutantes.” (BARRERA, 2023, p.43). Por sua vez, *In vitro*, de Isabel Zapata (2021), livro também dedicado à maternidade e à gestação, coloca a questão da seguinte forma: “Escribo estas páginas sin saber si alguna vez pasarán por otros

ojos. La única persona con la que las he compartido hasta ahora -un hombre- me dijo que leerlas lo hizo sentir como un intruso. ¿A qué clase de intruso me dirijo?”<sup>4</sup> (ZAPATA, 2021, p.8).

Assim vejo minha posição crítica diante da obra de Jazmina. Me coloco como um interlocutor intruso, partícipe e testemunha, sem poder ser arrastado para dentro por completo. É um dentro-fora que me parece interessante, porque resalta uma característica que entendo como fundamental de qualquer crítica: não existe leitura total nem existe leitura *neutra*. Quero dizer que, enquanto leitor homem, parte da obra me escapará. E algo escapa sempre. O crítico constrói seu texto puxando fios que lhe saltam à vista e deixando de puxar outros, que talvez não o levassem a lugar nenhum, mas a partir dos quais outras leituras poderiam tecer grandes interpretações, como as que desenvolve Margo Glantz sobre *Linea Nigra*<sup>5</sup>, em que a experiência com a própria maternidade dialoga com aquela narrada no livro lido e mantém com ele um intercâmbio que torna incertas as fronteiras entre a obra e a crítica que se tece sobre ela.

## 2 A transmissão pelo corpo

A transmissão é uma questão que permeia as obras que se dedicam à filiação. É comum, na arte, que ela apareça vinculada ao filho, que se pergunta pelo que herdou de seus pais. Desde Sófocles até Jazmina Barrera – e obviamente uma infinidade de autores no caminho – a literatura da filiação se coloca nessa posição interrogante daquilo que recebemos de nossos pais. No entanto, acredito que em *Linea Nigra*, como um livro que se dedica a pensar a

---

<sup>4</sup> Tradução minha: “Escrevo estas páginas sem saber se alguma vez passarão por outros olhos. A única pessoa com quem as compartilhei até agora – um homem – me disse que as ler o fez sentir-se como um intruso. A que tipo de intruso me dirijo?”.

<sup>5</sup> Margo Glantz participou da apresentação da obra de Jazmina Barrera, no canal de *Youtube* da editora Almadía (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qn-IFuKoA2o>

maternidade e a gestação, a pergunta sobre a transmissão se inverte, indicando que ela pode se dar em diferentes sentidos nessa relação. A narradora/ensaísta, ainda no começo da obra, se questiona: “quero saber também o que ele vai herdar de mim, o que de mim pode se tornar (ou já é) masculino, e como” (BARRERA, 2023, p.21), buscando esse traço que será transmitido a seu filho, seja físico, de personalidade ou essa transmissão inefável que muitas vezes se dá entre as gerações. Pouco depois, um fragmento dedicado aos autorretratos que sua mãe pintou ao longo da própria gravidez pode ser lido como uma antecipação da transmissão materna, mas também como uma necessidade de marcar na pintura as mudanças no corpo da mãe:

Minha mãe fez vários autorretratos durante a gravidez. Quase todos eram exercícios em que pintava o rosto com diferentes técnicas. Seu rosto muda quando você está grávida, ela me conta, e me mostra as duas únicas pinturas que guardou, embora fizesse um retrato quase diariamente. (BARRERA, 2023, p.22).

Qual traço desse rosto será transmitido? Será o formato da boca, do nariz, dos olhos? Qual técnica melhor daria conta de colocá-lo na pintura? Será que esse traço já está presente no momento do autorretrato, ou ainda aparecerá no dia seguinte? Os quadros da mãe parecem ser essa transfiguração do físico, corporal, concreto, à linguagem – nesse caso a linguagem das artes visuais – e suas abstrações. Além disso, a frequência dos autorretratos indica a mudança também quase diária do corpo materno na gestação, uma mudança que é a marca corporal de outro sentido da filiação e da maternidade, que já não se dá somente na transmissão da mãe para a criança, mas também na influência da presença do corpo da criança no corpo da mãe.

No caso do fragmento citado, a mãe examina o próprio rosto buscando nele os indícios da presença da filha. O autorretrato de mulheres grávidas, a propósito, é uma variação desse gênero que, segundo Jazmina Barrera, teve seu primeiro exemplar somente no começo do século XX, pintado pela alemã Paula Modersohn-Becker. Esse quadro, nas palavras de Jazmina, “desvaneceu-se, da

mesma forma que setenta outras pinturas suas que os nazistas destruíram por considerá-las arte depravada. Mulheres nuas, mulheres amamentando, autorretratos de mulheres como ninguém as pintara antes” (BARRERA, 2023, p.51). Embora as pinturas de nus femininos povoem as artes visuais europeias desde os seus primeiros passos, as imagens do corpo exposto de mulheres grávidas ou em exercício da maternagem, como na amamentação, muitas vezes foram – e continuam sendo – consideradas tabu, escandalosas, que devem ser encobertas, quando não diretamente destruídas.

Este é, de maneira um tanto paradoxal, um lado escuro da filiação. Mesmo que todos tenhamos sido gerados em um útero e que quase todos tenhamos sido amamentados, além de ser uma experiência pela qual boa parte das mulheres passa ao longo de suas vidas, a corporificação da imagem da maternidade – não só na arte, como nos lembra a própria Jazmina ao comentar o incômodo que se gera ao amamentar em público (BARRERA, 2023, p.23) – costuma causar uma rejeição dos homens e até de parte considerável das mulheres, no que me parece ser uma forma de apagar a dimensão corporal da filiação, de esconder esses contatos entre o corpo do filho e o corpo da mãe em que se coloca em ato a transmissão muito mais do que do alimento.

*Linea Nigra* é, assim, um livro que coloca em destaque tal dimensão física da filiação, através de uma dedicação profunda ao corpo materno. Ainda pensando a transmissão pelo leite, por exemplo, Jazmina chama a atenção para o fato de que a amamentação é um ato de dupla transferência, em que a transmissão não é só do alimento da mãe para o filho, mas que o próprio corpo poroso da mãe recebe informações da criança: “Li que quando o bebê está mamando, por um efeito de vazio, o mamilo absorve um pouco de sua saliva. O corpo da mãe analisa isso que absorve, detecta doenças e pode adaptar o leite, preenchê-lo com anticorpos” (BARRERA, 2023, p.69). Outro exemplo dessa permeabilidade corporal mútua, que ressalta ainda mais o duplo sentido da

filiação, aparece nas citações ao fenômeno do microquimerismo. Trago uma delas:

Chama-se microquimerismo o intercâmbio de células fetais e células da mãe no ventre materno. Microquimerismo vem de Quimera, o monstro grego que é feito com partes de diferentes animais. As células fetais podem entrar pela corrente sanguínea no corpo da mãe, mas também as células da mãe podem penetrar no feto através da placenta. E, embora mais difícil, as células de uma avó podem penetrar no corpo do neto também. Como as células fetais são flexíveis, podem se adaptar ao tecido da mãe; como estrangeiras que aprenderam a língua, podem ser inseridas e tornar-se parte do corpo da mãe em muitos órgãos diferentes. Somos feitos de outros. Este é um livro microquimérico. (BARRERA, 2023, p.123).

É bonita a imagem criada aqui. A alusão do conceito científico à quimera faz da mãe, do filho e do livro, em certa medida, esse ser híbrido cujo corpo é formado por várias cabeças de animais distintos. Um ser que pode ser monstruoso e incompreensível – talvez o caráter patriarcal da ciência ajude a explicar o nome *microquimerismo* –, mas que a narradora transpõe para si e para o livro, nessa imagem de transmissão intergeracional de mãe para filho, de avó para filho, mas também de filho para mãe, numa lógica pouco tradicional de influência e intercâmbio.

Essa sequência de construções da filiação a partir do corpo me parece ter relação com a posição materna que a narradora/ensaísta vai assumindo, uma construção que se dá frequentemente através do corpo, do toque, da transmissão corporal de alimento e de cuidado. Enquanto a criança suga seu alimento do corpo materno e demora meses até se entender como um ser separado da mãe, como nos lembra Isabel Zapata (2021, p.21), o pai costuma ser visto como tendo um papel menos corporal. Sob a lógica dominante da sociedade patriarcal, a relação menos física com o pai costuma se concretizar em uma maior distância não só física, de maneira que mesmo relações mais afetivas entre os pais e as crianças costumam ser menos corporais que as entre as mães e as crianças. Não é preciso ir muito longe para considerar também as



altíssimas taxas de abandono paterno como um desdobramento extremo dessa relação pouco corporal. Numa lógica absurda e torcida – e ainda assim bastante vigente – se o corpo do pai não é necessário, ele poderia abandonar suas responsabilidades e deixar a criança a cargo da mãe, essa sim essencial.

Em *Linea Nigra*, a filiação menos corporal dos homens se nota pelo papel coadjuvante que assumem os personagens masculinos. Antes de tudo, são poucos os homens mencionados, não muitos mais que o companheiro da narradora, seu pai, um ou outro amigo e alguns médicos. Estes últimos, em especial, ocupam um lugar bastante fincado na lógica patriarcal, agindo de maneira violenta e opressiva, mesmo quando se escondem por trás de um discurso progressista. Os demais – principalmente o pai da criança, que acompanha a gestação e os primeiros meses da narradora de um lugar bastante próximo – não ocupam esse lugar machista, mas ainda assim têm sua atuação resumida a algumas intervenções, normalmente indiretamente, através da voz da narradora. Uma das poucas intervenções que aparecem em discurso direto é de Alejandro<sup>6</sup>, companheiro de Jazmina, e marca justamente a corporalidade menor do seu lugar de pai que acompanha uma gestação: “Esse conselho de dizer ‘estamos grávidos’, no plural. Eu entendo o ponto, mas é uma estupidez. Eu não estou grávido, infelizmente. E você sim. Você está muito grávida” (BARRERA, 2023, p.20). Não quero, de forma alguma, dizer com isso que *Linea Nigra* diminui a importância da relação corporal entre o pai e a criança, mas sim que a dimensão corporal da filiação aparece muito mais vinculada à experiência materna. Ainda assim, o texto de Jazmina tem o cuidado de não supervalorizar a amamentação – para citar um exemplo de corporalidade da maternidade muitas vezes idealizada – configurada em muitas cenas como um processo doloroso, difícil:

---

<sup>6</sup> O personagem de Alejandro no livro, além de companheiro de Jazmina Barrera, é Alejandro Zambra, escritor chileno de bastante relevância no cenário da literatura contemporânea e que escreveu recentemente sobre ter se tornado pai, em *Literatura infantil* (ZAMBRA, 2023).

Se eu desmamasse Silvestre, iríamos nos amar da mesma forma, acho. Encontraríamos outras maneiras de nos amar. É uma bobagem julgar as mulheres que decidem não amamentar, por qualquer motivo. (BARRERA, 2023, p.86).

A filiação paterna, mais distante dessa dimensão corporal, vai sendo construída aos poucos, com outros elementos. Alejandro, por exemplo, “memorizou os nomes das plantas para poder ensiná-los ao bebê quando ele nascer” (BARRERA, 2023, p.40). Esta menção, aliás, é um ponto de contato interessante entre *Linea Nigra* e *Poeta chileno* (ZAMBRA, 2021), livro do próprio Alejandro Zambra. Na obra, Gonzalo e Carla recomeçam uma relação depois terem namorado na adolescência. Nesse recomeço, Carla já tinha um filho, Vicente, com o qual Gonzalo vai aos poucos estabelecendo um laço. A relação com o fragmento de *Linea Nigra* que acabo de mencionar se dá assim:

Gonzalo nomeava as árvores, como se as cumprimentasse: quilaia, bordo japonês, faia-europeia, liquidâmbar, extremosa, abeto azul.

- Não sabia que você era especialista em árvores – disse Carla, verdadeiramente surpresa.

- Não sou nenhum especialista. Uma vez, no parque Intercomunal, o Vicente me perguntou o nome de uma árvore e eu não soube dizer qual era. Fiquei com vergonha e comecei a estudá-las.

- Eu sei muito poucos – Disse Carla. (ZAMBRA, 2021, p.158).

Essa cena – pouco depois de outra que narra o aborto espontâneo de Carla, antes grávida de Gonzalo – coloca a paternidade para além da corporalidade ou da genética. Apesar do sofrimento de terem perdido aquele que seria o filho biológico do casal, a esta altura do livro Gonzalo vai ocupando cada vez mais um lugar paterno diante de Vicente e é justamente na atribuição dos nomes que esse lugar se materializa. O pai, aqui, é aquele que detém os significantes e que os transmite para o filho. É uma forma mais abstrata de filiação, que toma o concreto e o nomeia, leva-o para o campo da linguagem.

Essa mesma aproximação entre a posição do pai e a abstração da linguagem aparece no fragmento de *Linea Nigra* que narra o nascimento de

Silvestre. Enquanto Jazmina está envolvida demais corporalmente para dar conta do que estava acontecendo, Alejandro é aquele que pode, de alguma maneira, costurar os eventos numa narrativa. Do ponto de vista de Jazmina, as imagens são bastante desconexas:

Lembro-me de chegar ao hospital e sair do carro, e abraçar minha tia enquanto passava por uma contração. Uma cadeira de rodas. O quarto branco, luminoso. Ficar sentada em uma cadeira branca esperando o médico chegar. Uma dor insuportável quando a mão do ginecologista fez o toque, e então alívio quando ele disse que eu estava com nove centímetros de dilatação. (...) Depois disso, tudo fica mais confuso. entrei numa banheira com água muito quente. Alejandro me abraçava por trás e me fazia carinho. Eu estava morrendo de sono. Dormia entre as contrações. (BARRERA, 2023, p.57).

A sequência de orações coordenadas, alguns períodos simples, além da escassez de verbos, fazem do relato uma sequência de imagens soltas e pouco conectadas. Conforme a cena vai ficando mais confusa vão restando imagens duras de um corpo levado ao limite:

Então ele me falou que estava perto, que com o fórceps ele poderia tirá-lo. Eu não queria usar o fórceps, mas havia outro instrumento, uma espécie de desentupidor. Ele me perguntou se eu queria que ele o usasse e eu disse que sim, o que fosse. E ele o usou. Senti como se estivesse me rasgando ao meio. (BARRERA, 2023, p.59).

É uma cena muito dura em que a dor e a violência do que estava acontecendo não permitem mais do que rápidas imagens. A dificuldade da narração do parto ainda aparece em mais um fragmento:

Meu parto já passou, mas tenho de imaginá-lo. Meu parto? O de meu filho? De quem é o parto, de quem nasce ou da parturiente? Nosso parto. Eu o vivi, mas não o observei. De minha perspectiva, era impossível vê-lo. Eu o vivi, mas não o vi, e é por isso que parece um mito, algo que eu tenho de imaginar. (...) Em meu campo de visão estava apenas o médico. Eu tive de perguntar, já saiu? E o vi quando o puseram em meu peito. Também gostaria de presenciar um parto e agora acredito que, se eu nascesse de novo, gostaria de ser parteira. (BARRERA, 2023, p. 60).

Apesar de tê-lo vivido, ou mesmo por tê-lo vivido, a narração não flui. As perguntas sobre de quem é o parto, da mãe ou da criança, terminam com a sugestão de um “nosso parto” que abarca não só as duas, mas também o pai, que o vê e, por isso, pode narrá-lo, em oposição à proximidade extrema e corporal que impede a narração. Essa possibilidade, no entanto, não faz de Alejandro um narrador que detém o controle da cena. Ele também lida com elementos faltantes:

Alejandro o viu, e ele me conta como a cabeça apareceu rodeada de pelos pubianos e como o médico o fez pegar a metade do corpo quando toda a cabeça já estava fora para terminar de tirá-lo. “Como aqueles pais que deixam seus filhos entrarem no carro”, diz ele. (BARRERA, 2023, p. 60).

O que passa do relato de Alejandro para o de Jazmina é, como discurso direto, somente essa imagem, um pouco confusa. Quem é o pai que deixaria o filho entrar no carro? Ele mesmo, que puxa o filho para fora do corpo da mãe? O médico que deixa o pai guiar a operação, como se deixasse uma criança conduzir um veículo? O ato de trazer o filho ao mundo com as próprias mãos marca, em Alejandro, a passagem justamente de filho para pai, esse momento chave da filiação, que se concretiza na imagem da criança que é posta para dirigir o carro pela primeira vez. No entanto, embora construam a filiação materna sob a marca da corporalidade, esses livros também não deixam de atribuir à mãe uma importante ligação com os filhos e as filhas através da abstração.

### *3 Lições para ver na escuridão*

Procurando pensar melhor essa abstração que também é atribuída ao papel materno, no livro de Jazmina, nos deparamos com a capa de *Linea Nigra*, em sua primeira edição pela editora Almadía, que parece ser um bom exemplo de uma imagem que transita entre a concretude e a abstração:

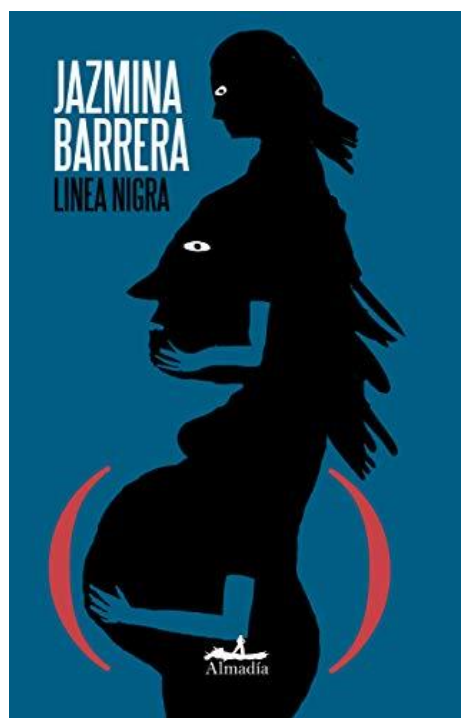


Figura 1 – Capa de *Linea Nigra*, em sua primeira edição (BARRERA, 2020)

Não por acaso, essa é concretamente a única imagem impressa no livro. Nela a gravidez se apresenta através da transmissão da maternidade entre mãe e filha, da imagem da mãe que gera outra mãe, como uma espécie de boneca-russa. A duplicação dos corpos, no entanto, se abre em dois parênteses vermelhos, que envolvem na linguagem o filho que ainda não nasceu, na possibilidade da abstração que se constrói também no livro de Jazmina. Outro elemento que chama a atenção na capa é o olhar. Os olhos se destacam sobre as imagens pretas e o plano de fundo azul marinho e a mãe mais acima projeta o olhar sobre sua filha, a mãe de baixo, que, por sua vez, olha para frente, para o vazio.

O olhar, aliás, é um elemento que ganha força ao longo da obra como uma forma de sublimação da filiação, através de uma série de jogos de olhares e imagens, como se vê, por exemplo, no seguinte fragmento:

Ao longo dos anos, em visitas a museus e exposições, minha mãe me explicou como era preciso ver certos quadros; por exemplo, os pretos sobre preto de Rothko. Ela me ensinou a paciência, a contemplação que se requer para acostumar o olhar e ver o preto dentro do preto: os pretos opacos, os pretos brilhantes, os pretos vermelhos, roxos e quase cinza. Muitos anos depois da série preta de minha mãe, quando na adolescência tive aulas de pintura, entendi a habilidade que é preciso ter para distinguir, mesclar e igualar os tons de preto, a dificuldade de pintá-los como ela fazia, sem que se notasse o traço do pincel, para conseguir esses matizes de preto absorventes, o preto do vazio. Quando penso como será que se vê o mundo de dentro do útero, lembro-me desses quadros de minha mãe, de suas lições para ver na escuridão. (BARRERA, 2023, p. 8).

Nesse trecho, a pintora guia o olhar da filha e a ensina a ver essas obras que não se abrem tão facilmente a olhos não treinados. As pinturas de Mark Rothko e da própria mãe da narradora, que a princípio se apresentam como quadros que têm como centro a concretude da cor e do traço, aos poucos, com a paciência do olhar, vão se revelando também imagens do cuidado, da paciência, da contemplação, da abstração. O fragmento segue o mesmo caminho, partindo da concretude das cenas diante dos quadros, para passar à imaginação sobre como se vê o mundo de dentro do útero, a primeira lição para ver na escuridão que ela recebeu de sua mãe e que agora dá ao filho.

Mais uma lição sobre ver na escuridão aparece algumas páginas adiante. No fragmento a seguir, a narradora conta sobre uma visita que fez com sua mãe e sua tia ao museu Dia:Beacon, em Nova Iorque, onde viram os espelhos cinzas de Gerhard Richter:

Estávamos na sala dos Richter, umas pinturas enormes, monocromáticas e reflexivas, de um azul quase acinzentado, da cor do Hudson congelado. Nós três nos sentamos em um banco para observá-las e minha mãe fotografou nosso reflexo na pintura. Meses depois resolveu pintar a fotografia, reproduzir aquele reflexo nebuloso, fantasmagórico. Era a primeira vez que me retratava. Fazíamos videochamadas para que ela pudesse estudar meu olhar, porque não lhe saía, ela não conseguia captá-lo. Era estranho, era como ver alguém olhando através de você, como ser transparente. Aquela pintura, que minha mãe fez depois da morte do colecionista, se salvou do terremoto porque ela a usou para pagar seus impostos. (BARRERA, 2023, p.77).

A sobreposição de olhares na cena chama a atenção. Há as mulheres sentadas em um banco no centro de uma sala observando seis pinturas cinzas, que por sua vez as refletem. Essa cena é fotografada pela mãe de Jazmina, que direciona sua câmera para uma das pinturas e nela capta o olhar de sua filha. A essa sobreposição de olhares e imagens, a fotógrafa – que também é pintora – decide somar mais uma camada ao pintar a fotografia. Por sua vez, Jazmina, que não é fotógrafa nem pintora, mas é escritora, a descreve em seu livro que agora lemos.

A escrita de Jazmina traz ao centro da questão novamente o olhar, ao comentar a dificuldade que sua mãe teve para pintar não exatamente os seus olhos, mas o que eles têm de inefável. É como se, dessa vez, ela ensinasse a própria mãe a ver na escuridão, a escuridão do quadro cinza que reflete seu olhar. Assim, nós também, ao longo de *Linea Nigra*, vamos sendo guiados pela narradora e somos ensinados a ver, a ler e a imaginar algumas imagens. Este é um livro que nos põe diante de uma série de quadros, pinturas, esculturas, alguns famosos, outros desconhecidos, mas sem nunca trazer as imagens concretas das obras de arte, que são sempre apresentadas através da voz da narradora, que nos ensina a ver tal qual sua mãe tinha feito com ela durante sua infância e adolescência:

Vi pela primeira vez *A origem do mundo*, de Courbet, aos catorze anos, em visita ao Musée d'Orsay. Estava com a minha mãe e me lembro de que ela me explicou a importância do quadro, embora não me recorde de suas palavras exatas. Só disto: que era uma pintura fundamental, a primeira vez que um pintor ousou retratar a vulva de uma mulher dessa maneira. (BARRERA, 2023, p.24).

A citação à famosa pintura de Courbet – que causou e segue causando polêmica por ter colocado em primeiro plano pela primeira vez a vulva de uma mulher – me parece interessante para pensar o jogo das imagens no livro de Jazmina Barrera. Muitas vezes censurado por expor a imagem daquilo que não



podia ser representado diretamente na arte, por pudor ou moralismo, o quadro do pintor francês não é mantido fora de *Linea Nigra* por esses motivos. Na realidade, pouco importam os motivos concretos que mantêm as figuras fora da obra. Importam mais os possíveis efeitos que isso pode causar à leitura.

Antes de seguir a tais efeitos, no entanto, vale a pena que nos dediquemos um momento mais a outro quadro que está e não está no livro, e que nos leva novamente a pensar a fantasmagoria das imagens. Me refiro à pintura *Maria Antonieta com seus filhos*, de Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Sobre ela, Jazmina comenta:

Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun pintou em 1787 um famoso retrato exposto em Versalhes que se intitula *Maria Antonieta com seus filhos*. A rainha, de vestido vermelho e peruca empoadada, carrega um bebê nos braços e tem em um dos lados, segurando-a pelo cotovelo, sua filha mais velha. Do outro lado, há um garotinho apontando para um berço vazio. Ali deveria estar a bebê mais nova, que morreu no parto. (BARRERA, 2023, p. 38)

O que rouba a cena nesta pintura é justamente aquilo que não está. A ausência do bebê atrai mais os olhares que toda a opulência da rainha e das pequenas princesas e príncipe. Da mesma forma, a escrita de Jazmina faz como o menino do quadro e, com essas citações e descrições, aponta para o vazio e nos leva até ele.

Enquanto leitores, a partir das indicações da narradora, somos lançados para fora do livro, seja à nossa própria memória ou imaginação – quando já conhecemos as obras ou simplesmente nos contentamos com as descrições delas; seja à internet – onde podemos buscar as mais famosas pinturas, esculturas e fotografias citadas. Reforça-se, nesse sentido, o caráter ativo inerente à leitura, já que precisamos ingressar nos buracos que a narrativa propositalmente deixa para o leitor. Assim, nós também, de alguma forma, somos ensinados – por Jazmina Barrera e por outras autoras – a ler esses livros pequenos, que não se encaixam nos gêneros preestabelecidos pela crítica, que

deslizam entre imagens e que não parecem ter a intenção de ser autônomos, autossuficientes nem universos fechados em si mesmos. São obras que ao mesmo tempo expõem e escondem o objeto que trazem ao centro, atribuindo ao leitor a necessidade de agir diante do vazio.

Outro livro recente que se estrutura de forma parecida é *O nervo óptico* de María Gainza (2021). Nele, constroem-se narrativas ensaísticas impossíveis de serem categorizadas de maneira precisa e fechada, em que obras de arte visuais expostas em museus de Buenos Aires vão se entrecruzando com histórias íntimas, familiares. Nas palavras de Tamara Kamenszain,

María Gainza, crítica de arte que se tornou escritora (“tardamente”, segundo ela, que se desculpa brandindo uma artimanha de fraqueza), não desenha, mas se desloca confortavelmente em seu romancinho, *O nervo óptico*, entre a crítica apenas, a crônica de caderno em mãos e a narração biográfica e também autobiográfica. Quase como uma façanha que atribui à impunidade de quem vem de outra área, passeia entre gêneros amarrando, com uma costura invisível, o que vai de um ao outro. (KAMENSZAIN, 2021, p.66-67).

A descrição que Tamara faz do livro de María Gainza, como um romancinho<sup>7</sup> que desliza entre a crítica, a crônica, a narração autobiográfica e biográfica, poderia funcionar para tratar de *Linea Nigra*, ainda que *O nervo óptico* seja bastante diferente em outros aspectos. Além disso, Jazmina também lança mão dessa artimanha de fraqueza ao atribuir a si mesma outros lugares que não o de romancista para escrever seu *romancinho*, já que vai cada vez mais mesclando o romance ao ensaio, tornando-se uma espécie diferente de romancista. Contando sobre uma bolsa de pesquisa que tinha recebido para iniciar um projeto de escrita, pedida antes do nascimento de seu filho, mas recebida só depois, ela comenta:

Para o projeto original, eu teria de conferir teses de doutorado e copiar certificados e ver exposições. São tantas as dificuldades para

<sup>7</sup> Na lógica dos *Livros pequenos*, de Tamara Kamenszain, esse diminutivo não é, de forma alguma, depreciativo.

sair (além de Silvestre passar mal no carro, ainda quer mamar o tempo todo, e em muitos lugares não há espaço para amamentar ou é muito desconfortável, é difícil carregá-lo e ao carrinho ao mesmo tempo etc.), tenho tão pouco tempo para escrever, que é melhor inventar. Não tenho mais opção. Imagino através de fotos e anotações antigas que percorro os espaços, como se tivesse todo o tempo do mundo para andar e também pudesse fazê-lo sozinha. Meu filho está me transformando no que eu nunca quis ser: romancista. (BARRERA, 2023, p. 80).

O filho a transforma em romancista, mas o que permite que ela o faça são as fotografias e suas aberturas à ficção. Com relação a isso, Natalia Brizuela, em *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014), chama a atenção justamente para a ficção que podem gerar as fotografias, enquanto “índices de opacidade”:

Os índices não revelam, eles escondem, opacam. Em face deles, não se pode saber nada, a não ser através da ficção. Só a ficção tem a força de saber algo, com certeza. A certeza não é a certeza propiciada por uma iluminação, por uma explicação detalhada. É a certeza que sabe que não se pode saber. (BRIZUELA, 2014, local 156).

Assim, podemos dizer que, mesmo que estivessem presentes, as fotografias, quadros ou esculturas citadas em *Linea Nigra* não revelariam nada além da própria opacidade e da potência de ficção. E isso não se dá somente com relação às obras visuais citadas no livro de Jazmina, mas também com relação às imagens de outros livros, de outras leituras e de outras experiências.

Natalia Brizuela afirma que há basicamente duas formas de aparição da fotografia na literatura: “os livros com fotografias e os livros onde a fotografia, apesar de não estar presente, é percebida através de alterações na sintaxe” (BRIZUELA, 2014, loc.199). Acredito que obras como a de Jazmina Barrera e María Gainza apresentam ainda outra forma possível do trabalho com a fotografia e com as imagens em geral, na literatura. São obras que tem a citação como uma das principais – senão a principal – forma de levar adiante a escrita. Cita-se livros clássicos, pinturas famosas, fotografias artísticas, mas também

relatos íntimos, séries de televisão, pinturas desconhecidas, fotografias familiares.

Essa paixão da citação, que tece o próprio material do livro de Jazmina de maneira que não existe forma de concebê-lo sem elas, demonstra o caráter de imagem de todos esses elementos. Os fragmentos de outros livros ou as histórias íntimas contadas não são menos imagens que as fotografias e quadros descritos. Se “a fotografia ‘cita’ aquilo que mostra” como sugere Natalia Brizuela (2014, local 1121), podemos inverter essa afirmação e dizer que a citação transforma em imagem tudo aquilo que traz ao texto. Imagens que podemos entender junto a Walter Benjamin a partir daquilo que ele chama de *imagem dialética*. Sobre isso, Natalia Brizuela comenta:

A diferença para Benjamin estaria entre o documento e a imagem. O documento está desde sempre inscrito numa complexa rede de poder cujo fim é perpetuar sua própria ordem. Por isso, o documento fecha, encerra, assegurando uma nova instância na marcha infinita para o progresso e a acumulação. A imagem liberta, abre, não pode capturar-se. Sua condição efêmera é sua promessa antiacumulativa. O conhecimento ocorre através de imagens, o progresso através de documentos. (BRIZUELA, 2014, local 1111)

Em *Linea Nigra*, as citações, em todas as formas que aparecem, são também imagens, no sentido de que nenhuma delas busca ser documento, ou seja, não buscam comprovar nada, nem assegurar nenhuma espécie de progresso ou acumulação sobre a maternidade e a filiação. Por outro lado, se seguimos essa leitura de Benjamin que faz Natalia Brizuela, podemos dizer que as citações do livro de Jazmina Barrera geram um conhecimento que é não mais do que a imagem de um relâmpago, efêmera e antiacumulativa, mas essencial na reconstrução da imagem de si mesma como mãe e como filha, que a gravidez impõe à narradora.

Um bom exemplo de uma citação textual em que se nota esse caráter de imagem vemos na primeira das menções feitas na obra à *Frankenstein*, o clássico livro de Mary Shelley:

Uma amiga me contou sobre Mary Shelley, que estava grávida enquanto escrevia *Frankenstein*. Era evidente, e, no entanto, todas as vezes que li o romance, não tinha visto: *Frankenstein* é uma história sobre a criação da vida, sobre um homem que, mais do que brincar de deus, brinca de ser mulher. A feminista Mary Wollstonecraft morreu quando estava dando à luz Mary Shelley. Mary Shelley teve quatro filhos e três deles morreram, e também Clara, a menina que estava esperando enquanto escrevia o romance. É razoável que a maternidade fosse, para ela, ao menos em parte, uma história de terror. Penso na passagem em *Frankenstein* em que o monstro cobra vida e tenta matar seu criador, aquele fragmento aterrorizante que é como um pesadelo de pós-parto. (BARRERA, 2023, p.15).

Este pequeno fragmento concentra uma série de formas de citação que me parecem interessantes para comentar as estratégias de escrita de Jazmina Barrera. Vale ressaltar a princípio que nenhuma dessas formas de citação é direta – Jazmina cita sem usar aspas, diria Benjamin –, o que ressalta o caráter de imagem do fragmento, muito mais que de documento ou comprovação. Por isso, a *precisão* da citação, tão cara ao mundo acadêmico e às ciências, muitas vezes não importa tanto nesses textos, que citam como se se lembrassem de repente de um dado interessante, de uma história que lhe contaram.

Nesse sentido, lemos no trecho a menção a uma famosa cena de *Frankenstein*, em que o monstro ganha vida e tenta matar seu criador. Além disso, a ensaísta-narradora, diferentemente do que a crítica tradicional costuma considerar como o mais recomendado, a lê a partir de chaves pessoais da vida de Mary Shelley: uma série de eventos que a teriam levado a um olhar trágico sobre a maternidade. No entanto, à diferença das leituras psicologistas que buscam resolver as questões da literatura lida através de explicações psicológicas, aqui a entrada da vida pessoal não diminui a potência significativa da literatura, nem encerra qualquer questão. Pelo contrário, a revelação íntima de que Mary Shelley estava grávida ao escrever *Frankenstein* – o que a própria Jazmina indica ser óbvio, ainda que não o tivesse notado até então – é uma das formas com que o livro de Jazmina abre uma fissura numa ideia romantizada de maternidade e permite o ingresso nesse campo através de uma chave trágica.

Por último, me chama bastante atenção o começo do fragmento, que se abre com uma frase que encena uma corrente de conhecimento entre mulheres: “Uma amiga me contou...”. Essa abertura ressalta o caráter coletivo e transitivo do conhecimento, que muito frequentemente é apagado dos textos, principalmente daqueles que se propõem mais científicos. Nesses casos, pouco parecem importar os trânsitos afetivos por trás das páginas, quem indicou qual leitura, quem participou mais ativamente de que parte do trabalho. Tudo isso se apaga e em seu lugar aparece o autor solitário, dialogando com suas citações sem intermediações, numa esterilidade falsa e enganadora<sup>8</sup>. Este é o conhecimento do documento, da comprovação, que se quer imune ao contágio e à contaminação pelo outro, que nada tem a ver com o que constrói Jazmina em seu livro. Como vemos a partir da encenação da amiga que conta sobre o caso de Mary Shelley – e que poderíamos ver em inúmeras outras aparições similares no seu livro – interessa a ela a manutenção da teia que se cria entre as amigas, do compartilhamento dessas informações menores, aparentemente irrelevantes, excluídas muitas vezes pela crítica acadêmica patriarcal, que quase parecem uma *fofoca*.

Uso esse termo pensando na relação que estabelece com a palavra inglesa *gossip*, recuperada etimologicamente por Silvia Federici, em *A história oculta da fofoca* (2019). A autora chama a atenção para que esta palavra, no século XV inglês, podia fazer referência a *god parent* – madrinha ou padrinho – ou ainda às companhias da mulher no momento do parto (FEDERICI, 2019, p.3-4). Como uma extensão desses significados, a palavra passou a referir-se também às amigas que saíam para divertir-se e beber nas tavernas. Segundo Federici, na Inglaterra do século XV, as mulheres “cooperavam umas com as outras em todos os aspectos. Costuravam, lavavam roupas e davam à luz

---

<sup>8</sup> Aproveito para dizer que cheguei a *Linea Nigra* através dessa grande teia de citações que podem ser as redes sociais. Conheci Jazmina Barrera antes como *tuiteira* que como escritora de livros publicados.

cercadas por outras mulheres – nesta última situação, os homens eram rigorosamente excluídos dos aposentos da parturiente” (FEDERICI, 2019, p.7). Este foi um período de crescente misoginia e organização dos homens em guildas que excluía as mulheres e buscavam fortalecer seu poder na sociedade medieval tardia. De acordo com a autora, as mulheres, nesse período, começaram a perder força na sociedade e a se verem cada vez mais restritas aos ambientes domésticos, onde a posição do homem estava sendo fortalecida.

Esse processo se apoiou na caça às bruxas, uma forma que os homens encontraram para exercer sua dominância diante das mulheres fortes, que se organizavam e se apoiavam entre elas. Diz Silvia Federici que “as amigas femininas foram um dos alvos da caça às bruxas, na medida em que, no desenrolar dos julgamentos, as mulheres acusadas foram forçadas, sob tortura, a denunciar umas às outras, amigas entregando amigas, filhas entregando mães” (FEDERICI, 2019, p.10). Essa denúncia sob tortura teria, então, dado origem à concepção moderna do termo *gossip*, traduzido ao português como *fofoca*, como esse falar da vida alheia, carregado de uma pesada carga negativa.

O trabalho de análise etimológica do termo feito por Federici, embora não possa ser transportado diretamente ao contexto do vocábulo brasileiro, traz à luz a origem machista e misógina da palavra em inglês, que sem dúvidas encontra semelhanças no nosso contexto ou no da autora que estudamos aqui, afinal de contas, tanto no Brasil quanto no México, acredito ser seguro dizer, a *fofoca* – ou o *chisme* – é atribuída socialmente às mulheres de forma depreciativa. No México, como sugere Margo Glantz (1992), a figura da Malinche, a mítica mãe mexicana, se constrói sobre o signo da traição. Uma traição que se constitui, podemos dizer, de contar mais do que deveria sobre as fragilidades do seu próprio povo e de seus governantes ao inimigo. O trabalho de Margo Glantz – também etimológico quando se opõe ao “nós” masculino, branco e elitista de Octavio Paz – mostra como as obras que lê deslocam esse



significante “traição” e assim podem, de alguma forma, ter a traição absolvida (GLANTZ, 1992, p.177).

Assim, o que faz Federici, além da denúncia ao machismo e à misoginia, é também a recuperação do caráter comunitário e familiar referente às *gossips*, essas mulheres, amigas, comadres, que se fazem constituem-se justamente através dessa comunidade:

Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória – aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante os conhecimentos adquiridos e os saberes – relativos às curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento dos homens. (FEDERICI, 2019, p.12-13).

Se voltamos agora ao livro de Jazmina Barrera, podemos dizer que tais redes de mulheres, tecelãs da memória, vão se construindo justamente através das citações à mãe, à avó e às amigas, bastante recorrentes ao longo da obra, seja com relação às leituras que vêm delas ou às experiências de maternidade e gravidez que elas compartilham.

As imagens criadas em muitos desses últimos trechos lidos aqui são interessantes e se vinculam a alguns lugares comuns designados às mulheres ao longo dos séculos, mas que são aqui reinterpretados e recolocados: a costura<sup>9</sup>, a casa, a família. Esses lugares comuns trazem consigo uma rede de saberes que muitas vezes não fazem parte do mundo masculino, patriarcal, que se estruturam de outra forma e buscando outras finalidades. *Linea Nigra* traz ao longo de suas páginas uma série de instruções sobre a maternidade que podem ser lidas como saberes ou como superstições, como o fato de que uma mulher grávida não deve olhar diretamente um eclipse (BARRERA, 2023, p. 27,

---

<sup>9</sup> Vale mencionar aqui o livro que Jazmina Barrera publica logo depois de *Linea Nigra*, *Punto de cruz* (2021), que tem a costura como elemento central.

31) ou que não devem comer *tamales* que fiquem presos nas paredes das panelas (BARRERA, 2023, p.21).

Assim, podemos perceber a recriação ou a recuperação de um saber não patriarcal através dos vínculos familiares e dos laços de amizade, como sugerido por Silvia Federici na sua recuperação da palavra *gossip*, que fazia referência às comadres, às “aparentadas”, ou seja, essas que se fazem parentes tecendo os laços entre elas. Sua força e seus saberes paralelos taxados pelos homens de bruxarias eram construídos em conjunto. Nesse mesmo sentido, acredito que a filiação em *Linea Nigra*, mais do que simplesmente um vínculo sanguíneo, se constrói em uma conexão que se aprofunda entre mães e filhas, como uma linha que liga as gerações da mesma maneira que liga as amigas que se fazem família, em uma reivindicação da figura da comadre, que Silvia Federici menciona brevemente, essa amiga com quem se compartilha a maternidade e a filiação.

Assim, de fragmento em fragmento, de citação em citação, o livro de Jazmina Barrera vai sendo construído, nas palavras de Margo Glantz sobre ele no canal do *Youtube* da editora Almadía (2020), como um Frankenstein às avessas. Enquanto o monstro e o livro de Mary Shelley são costurados a partir de pedaços de mortos, o livro de Jazmina costura pedaços de vida.

#### 4 *Recolhendo os restos*

Ao longo deste artigo, procurei ler em *Linea Nigra* (Barrera, 2023) os pontos em que a maternidade e a filiação se entrecruzam, gerando atritos, fricções e reconfigurações de ambas. Em outras palavras, tentei pensar, a partir da leitura dessas obras, as maneiras com que, por um lado, a maternidade da narradora a leva a reinterpretar a própria filiação, e, por outro, a releitura da filiação faz com que ela se construa como mãe. Como vimos, esses movimentos parecem se dar simultaneamente e de maneira interligada, sem que possamos

pensá-los desconectados. Assim, a maternidade e a filiação se configuram, nesse livro, como dois lados da mesma moeda, duas formas de dar conta das relações entre pais e filhos que não se desvinculam.

Por fim, acredito ser importante ressaltar mais uma vez que, com esta leitura de *Linea Nigra*, não pretendi em nenhum momento estabelecer verdades finais e totalizantes sobre a obra, sobre a maternidade, nem sobre a filiação. Resta ainda, obviamente, uma série de leituras possíveis e interessantes sobre esse texto tão recente e tão pujante. Em *Linea Nigra*, por exemplo, podem ser aprofundadas as análises em torno da tradução, que aparece em uma série de fragmentos ao longo do livro, além de leituras que certamente virão aproximando este livro daquele publicado pelo marido de Jazmina, Alejandro Zambra, *Literatura infantil* (2023) também motivado pelo nascimento do filho. Cito essas duas linhas que poderiam ser puxadas do livro só para, paradoxalmente, incluir o que deixo de fora e exemplificar a abertura e a vivacidade que emerge dele.

Acredito, dito isso, que infinitas outras leituras que não se preocupam diretamente com a filiação podem ser tecidas e tenho certeza que assim será nos próximos anos. *Linea Nigra* faz parte da moda das obras sobre a maternidade sobre a qual Jazmina comenta, em uma citação que vai nos levando o final da nossa leitura:

Adoro essa moda, e quero que seja muito mais do que uma moda. Que sejamos mais. Muitas. Acho que nunca seremos suficientes. Penso nos diários, nas listas, nas cartas nos herbários, nos livros didáticos: todas essas formas de escrita às vezes são, ou podem ser, literatura. O mesmo acontece com os diários de gravidez, com os diários de bebês. Quero que haja muitos livros, que haja bons e maus livros. Quero um cânone, uma tradição. E também uma ruptura, livros contra o cânone. Novos gêneros literários. (BARRERA, 2023, p.116).

Que isso seja verdade também quanto às leituras críticas sobre esses livros. Com este artigo, espero ter contribuído mesmo que da posição que me cabe para que ecoe ainda mais a voz de Jazmina Barrera.

### REFERÊNCIAS

- ALMADÍA. *Jazmina Barrera, Margo Glantz y Jorge Comensal charlan sobre #LineaNegra*. Youtube, 30/07/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qn-JFuKoA2o>>. Acesso em 25/08/2023.
- BARRERA, Ave, et al. *Maneras de escribir y ser/no ser madre*. Guadalajara: Paraíso perdido, 2021.
- BARRERA, Jazmina. *Linea nigra*. México D.F.: Almadía, 2020.
- BARRERA, Jazmina. *Punto de cruz*. México D.F.: Almadía, 2021.
- BARRERA, Jazmina. *Linea Nigra*. [2020]. Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2023.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FEDERICI, Silvia. *A história oculta da fofoca: mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- GAINZA, Maria. *O nervo óptico*. [2014] Trad. Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2021.
- GLANTZ, Margo. “Las hijas de la Malinche”. In.: *Debate feminista*, v.6, Setembro de 1992, p. 161-179.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Livros pequenos*. [2020] Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.
- ZAMBRA, Alejandro. *Poeta chileno* [2020] Trad. Miguel Del Castillo. São Paulo: Companhia Das Letras. 2021.
- ZAMBRA, Alejandro. *Literatura Infantil*. Barcelona: Anagrama, 2023.
- ZAPATA, Isabel. *In vitro*. México D.F.: Almadía, 2021.

Recebido em 30/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E TESTEMUNHO: APONTAMENTOS A RESPEITO DE *OLUALÊ KOSSULA*, DE ZORA N. HURSTON, E *PERDER A MÃE*, DE SAIDIYA HARTMAN

EXPERIENCE, NARRATIVE AND TESTIMONIAL: NOTES ON *BARRACOON*, BY ZORA N. HURSTON, AND *LOSE YOUR MOTHER*, BY SAIDIYA HARTMAN

Vitor Soster<sup>1</sup>

**RESUMO:** Considerando *Olualê Kossula: as palavras do último homem negro escravizado*, de Zora N. Hurston (2018 [1931]), e *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, de Saidiya V. Hartman (2007), discuto a relação entre experiência, narrativa e testemunho – conceitos presentes não apenas nos estudos literários, mas também naqueles voltados para o saber histórico. Como hipótese, defendo que essas obras atestam impasses de dois momentos da virada testemunhal do saber histórico entre os séculos XX e XXI no contexto da problematização da distinção entre ficção e não-ficção e do questionamento da noção de “história universal”. Enquanto, em Hurston, há um tensionamento entre a constituição de uma voz dissonante à tradição ocidental e a busca por inclusão nesta mesma tradição excludente, em Hartman, seu ponto de partida é o não-pertencimento e a crença em sua incapacidade de compreender o (seu) mundo. Como referenciais teóricos, destaco o trabalho de Seligmann-Silva sobre o testemunho (2005) e o conceito de história, segundo Benjamin (2020). Concluo enfatizando a perspectiva testemunhal feminina na constituição de um novo espaço de imagens que, por sua vez, solicita do leitor uma postura ativa tanto na prática de leitura quanto na agência política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Experiência; Narrativa; Testemunho; Ficção; História

**ABSTRACT:** Considering *Barracoon – the story of the last black cargo*, by Zora N. Hurston (2018 [1931]), and *Lose your mother – a journey along the Atlantic slave route*, by Saidiya V. Hartman, I discuss the relationship between experience, narrative and testimonial – concepts present in

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Bolsista FAPESP. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6000-8061>. E-mail: [sosterv@gmail.com](mailto:sosterv@gmail.com)

the Literary Studies and in the ones focused on the historical knowledge. As a hypothesis, I argue that those works testify an impasse of two moments of the testimonial turn in the historical knowledge between the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> centuries in the context of the debate on the distinction of what is fictional and what is non-fictional and the questioning of the validity of a “universal history”. While, in Hurston, there is a tensioning between the constitution of a non-Western voice and the search for an inclusion in that exclusionary Western tradition, in Hartman, the starting point is the non-belonging and the narrator’s belief in her incapacity of understanding the world (of hers). As theoretical references, I highlight Seligmann-Silva’s work on the testimonials (2005) and the concept of history according to Benjamin (2020). I conclude stressing the female testimonial perspective in the constitution of a new space of images that, in its turn, asks the reader an active attitude both in the reading practice and in the political agency.

**KEYWORDS:** Experience; Narrative; Testimonial; Fiction; History

### *1 Introdução*

Ao desenvolver considerações “sobre alguns temas em Baudelaire”, em 1939, Walter Benjamin (1995) associa a formação da experiência a “dados acumulados e, com frequência, inconscientes” (p. 105), isto é, ele percebe que a constituição da experiência se dá não só a partir do indivíduo, mas, sim, a partir do que há de coletivo nele. Entre um domínio e o outro, estão as narrativas, que dão forma à experiência. Entretanto, pela tradição ocidental, elas não formam um grupo único. Poderiam ser distinguidos comumente, ao menos, dois grandes grupos de narrativas: as ficcionais e as não-ficcionais. Dentre as do primeiro grupo, teriam destaque as narrativas literárias; enquanto, no segundo grupo, sobressairiam aquelas pertencentes ao campo do saber histórico. Ainda por essa tradição, ao primeiro grupo, seriam atribuídas características como: imaginário, alegórico, subjetivo; enquanto, o segundo grupo, poderiam ser aplicados atributos como: factual, literal, objetivo.

No entanto, acontecimentos históricos da primeira metade do século XX puseram em xeque a capacidade da cultura hegemônica (em suas diferentes manifestações, incluídas nelas as narrativas) em representar e explicar o mundo. Não parece ser coincidência que, no mesmo período, Freud percebesse a resistência do real em relação à linguagem (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85). A percepção dessa disjunção, como é de esperar, é acompanhada de uma crise

da experiência e da cultura europeia como um todo. O escritor Julián Fuks (2017) chega a comparar a “ruína do território europeu” à “ruína do romance” (p. 73) tal como era concebido no século XIX. Enquanto vanguardas literárias passaram a buscar, por meio da palavra, uma nova conjunção, dada, então, pela exploração da opacidade da linguagem que levaria a literatura a se imiscuir com o não-ficcional, a narrativa linear de uma “história universal” passou a ceder espaço para abordagens que valorizavam o fragmentário, o lacunar e o individual a ponto de ser passível de questionamento se o ficcional já não ocuparia espaço nesses relatos.

É nesse entrelugar que se encontram os testemunhos a desafiar um sistema discursivo que constitui tanto a literatura quanto a história ocidental. De toda maneira, esse discurso institucionalizado – portanto, com um fundo político – não deve ser entendido como refletido passivamente pela cultura em sua manifestação transparente, como nos alerta Edward Said (1978, p. 12), ao discutir o Orientalismo. Mais uma vez, Benjamin, nos fornece pistas para a compreensão dessa constituição da literatura e da história pelo ponto de vista “dos vencedores”. Numa nota de rodapé, inserida por Seligmann-Silva no manuscrito, recebido por Hannah Arendt, sobre o conceito de História, de Benjamin, lemos uma anotação do filósofo alemão, publicada em *Rua de mão única*, a respeito da relação da língua com o passado:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o *medium*. É o *medium* onde se deu a vivência, assim como o solo é o *medium* no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava (BENJAMIN apud. BENJAMIN, 2020, p. 53).

Quer dizer, para se conhecer o passado, não se deve olhar para a direção apontada pela língua, mas olhar para a própria língua num movimento de “escavação”. De forma semelhante, por um lado, obras literárias se transformam em testemunhos da história ao passo que voltamos nosso olhar para a sua



constituição interna. Por outro lado, no campo do saber histórico, a reflexão sobre o passado é, antes de tudo, uma reflexão sobre o “tempo-agora” (BENJAMIN, 2020, p. 139). A temporalidade historicista vazia e homogênea se torna, nesse novo movimento, fragmentária a produzir novas narrativas e imagens que alteram nossa relação com o que aí está.

Se Benjamin já tinha chegado a essa compreensão em meio ao horror da Segunda Guerra Mundial, em termos de produções literárias e de conhecimento em ciências humanas, percepções semelhantes parecem ter se sedimentado gradativamente em outros autores. Para pensar esse processo, seleciono duas obras de caráter testemunhal. A primeira delas, do início do século XX, é *Barracoon – the story of the last black cargo*, apresentada para publicação por Zora Neale Hurston em 1931, mas publicada apenas em 2018 e, em português, no Brasil, em 2021, sob o título *Olualê Kossola: as palavras do último homem negro escravizado*; e a segunda obra a ser discutida, do início do século XXI, é *Lose your mother – a journey along the Atlantic slave route*, publicada por Saidiya Valerie Hartman em 2007 e publicada em português, no Brasil, também em 2021 sob o título: *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*.

Ambas as obras oferecem aos leitores a oportunidade para, como diria Benjamin, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2020, p. 74) não apenas pelo conteúdo explícito dos relatos testemunhais apresentados, mas, acima de tudo, pela forma como constroem, por meio de palavras, a experiência de Olualê Kossula, sobrevivente escravizado do último navio negreiro a chegar aos Estados Unidos – no caso da obra de Hurston – e da própria autora, no caso de Hartman, em sua busca por vestígios da história dos escravizados que se transforma, ao fim, numa jornada de compreensão de si mesma como mulher afro-americana. Nos dois casos, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ [...], no qual estamos vivendo, é a regra” (BENJAMIN, 2020, p. 37-38). Quer dizer, as experiências traumáticas que levaram a cultura europeia a rever seus pressupostos ao longo do século XX já se apresentavam

como problemáticos para todos aqueles postos às margens por essa mesma cultura ao longo de séculos. Como afirma Hartman: “a escravidão fazia do passado um mistério desconhecido e indizível” (2021, p. 21). É justamente desse conflito com o *status quo*, portanto, que emergem narrativas que buscam novas imagens que deem conta da experiência, de fato, vivida, desferindo um “golpe contra a ideia de história universal” (BENJAMIN, 2020, p. 145) e abrindo espaço para uma história que “não tem como tarefa apenas apoderar-se da tradição dos oprimidos, mas também, fundá-la” (BENJAMIN, 2020, p. 182).

Pensando nessa tradição, que se funda e se constitui por meio das próprias narrativas, busco salientar um aspecto da obra de Hurston (tensão entre a pretendida objetividade do testemunho histórico e o inevitável atravessamento da matéria narrada pelo sujeito) na tentativa de aprofundar a leitura da obra de Hartman, considerada aqui como produzida num registro muito semelhante à da literatura contemporânea em que “o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina”, como diria Fuks (2017, p. 69-70). Dessa maneira, busca-se avaliar a relação que pode ser estabelecida com o passado:

cada geração confronta a tarefa de escolher o seu passado. Heranças são escolhidas assim como são passadas adiante. O passado depende ‘menos do que aconteceu em outra época’ do que dos desejos e descontentamentos do presente (HARTMAN, 2021, p. 125).

Mais do que os fatos, são as reminiscências (BENJAMIN, 2020, p. 49-50) que darão elementos sobre a constituição dos dois testemunhos não como experiências individuais, mas como experiências individuais-coletivas de dois momentos históricos (que resistem aos desejos individuais).

## *2 Barracoon – The story of the last black cargo, por Zora N. Hurston*

O testemunho de Olualê Kossula, sobrevivente escravizado do último navio negreiro norte-americano, foi coletado em 1927 por Zora Neale Hurston, antropóloga e escritora negra, que, apesar de ter obtido algum sucesso inicial em sua carreira na década de 1920, foi logo esquecida, tendo, inclusive, a publicação de *Barracoon* negada em 1931, já que, após a Grande Depressão de 1929, o mercado editorial não se interessava mais em publicar “material Negro” (cf. prólogo de Deborah G. Plant em HURSTON, 2021, p. 27) – a obra teria que esperar por oitenta e sete anos até que fosse publicada com a retomada e fortalecimento do movimento negro nos anos de 2010.

De acordo com Plant, em seu epílogo à obra, descobrimos que o texto está envolto por algumas imprecisões quanto às fontes consultadas (cf. epílogo de Deborah G. Plant em HURSTON, 2021, p. 200). Ainda que se trate de um testemunho, a transcrição do relato de Kossula por Hurston foi influenciada por publicações de outros autores – fato este que se torna relevante ao refletirmos sobre a natureza do testemunho e sobre como entender sua fidelidade, sendo que, como a autora do prólogo e do epílogo argumenta, essa consulta a fontes, para além do entrevistado, não diminui em nada a veracidade do relato. A própria autora do livro afirma, em seu prefácio, que sua produção “não pretende ser um documento científico” (2021, p. 55) – o que sua obra buscaria é “estabelecer a verdade essencial dos fatos, não detalhes factuais” (2021, p. 55). Reverberando as palavras de Kossula que, reiteradamente, diz em sua variante da língua inglesa (recurso, este, empregado pela antropóloga para ser “fiel aos fatos”, mas que também pode ser lido como um recurso literário para conferir verossimilhança a um personagem): “Eu conta pra você a verdade como ela foi” (HURSTON, 2021, p. 137). Entretanto, o que seria “a verdade essencial” ou “a verdade como ela foi”?

Seligmann-Silva (2005) observa que é inerente ao testemunho estar entre a criação e a verdade dos fatos (p. 77), porém Hurston não assume explicitamente esse entrelugar. Enquanto, num primeiro momento, a autora afirma não querer “fazer esta [obra] parecer uma biografia minuciosamente documentada, mas [...] enfatizar a impressionante memória dele [de Kossula]” (HURSTON, 2021, p. 55) – o que se mostra como uma escolha disruptiva para a época; num trecho um pouco mais adiante, ela destaca a veracidade das palavras do testemunho, pois endossam a história contada pelos documentos históricos (HURSTON, 2021, p. 59). Por outro lado, esses documentos tenderiam a ser revistos pelos testemunhos e não reafirmados como a própria autora reconhece ao se referir aos tradicionais relatos sobre a escravidão: “todas essas palavras do vendedor, mas nenhuma do vendido” (HURSTON, 2021, p. 58). O que se observa, portanto, é uma voz atravessada pela tradição ocidental, que a exclui. Não obstante, essa mesma voz se esforça para alçar um lugar nessa mesma tradição. Nesse sentido, chama a atenção a dedicatória feita por Hurston a Charlotte Mason, financiadora dos estudos e projetos de Hurston. É dito: “Para Charlotte Mason, Minha Madrinha, e a mãe única de todos os primitivos, que com os Deuses no Espaço, preocupa-se com os corações dos sem instrução”. O primeiro dado que surge, especialmente considerando a obra de Hartman, é a presença da figura maternal na dedicatória. Enquanto, em Hurston, a mãe se marca como presente, em Hartman, a mesma figura se mostra como ausente (como já atestado pelo próprio título: *Lose your mother* ou *Perder a mãe*, assim como consta na tradução brasileira). No entanto, aquilo que pode parecer uma distinção num primeiro momento, é uma semelhança, posto que a ausência indicada por Hartman é a da “mãe África” ou a das “origens” (HARTMAN, 2021, p. 123); e, quando nos voltamos para Hurston, essa referência também se encontra ausente – a mãe a quem a autora dedica o testemunho é a de uma figura feminina que, apesar de todo o apoio prestado, pertence justamente à tradição responsável pela privação dessa “mãe

primeira”. Em segundo lugar, também parece ser bem significativo o uso dos termos “primitivos” e “os sem instrução” para se referir aos excluídos da sociedade, em sua maioria, negros. Seria um equívoco, entretanto, acreditar que a autora despreze aqueles. É muito possível que esses termos fossem as correntes na época – o que acaba por ser mais um dado do atravessamento ocidental em vozes marginalizadas.

A mesma tensão pode ser vista na figura do entrevistado a começar pelo seu próprio nome: Olualê Kossula. Segundo ele, ao chegar aos EUA como escravo, seu dono achou muito longo o nome de sua propriedade. Eis, então que Kossula indaga: “Bem, eu sua propriedade? Ele diz: ‘Sim’. Então eu digo: ‘Você me chama Cudjo. Isso tá bom.’” (HURSTON, 2021, p. 76). Ele mesmo se renomeia de forma a agradar o senhor de escravos, atitude que, mesmo recorrendo a um nome próprio tomado de uma língua minoritária, pode intrigar o leitor. Anteriormente, Kossula havia explicado que seu nome original indicava seu pertencimento a uma linhagem tanto por parte de mãe, quanto por parte de pai. Do lado materno, Kossula, que significa “não perco mais meus frutos”, deixa a indicação de que sua mãe era devota de um Orixá, segundo nos informa Hurston na introdução do livro (2021, p. 18). Do lado paterno, Olualê traz a significação de que Kossula descende de uma linhagem próxima aos reis e chefes Yorubá (HURSTON, 2021, p. 19). Não obstante, ao contar para Hurston sobre seu novo nome, Cudjo, talvez por supor conhecimento compartilhado sobre o seu sentido, nada é dito sobre seu significado – tal como em uma obra literária cujos personagens podem ter nomes motivados, a ausência de explicitação do significado de Cudjo pode abrir possibilidades para hipóteses explicativas.

Ao buscar pelo significado etimológico do nome, descobre-se, primeiramente, que o nome é comum não entre os Yorubá, mas, sim, entre os Fon e Ewe, povos que ocupavam o território onde hoje é Gana (DIOUF, 2009) – justamente o local onde se deu um dos tráficos mais intensos de escravos, como irá nos revelar Hartman, e para onde Kossula foi encaminhado após ter se

tornado prisioneiro dos guerreiros de Daomé (teria Kossula ouvido esse nome ao ter sido comercializado nos portos da região atual de Gana? Mesmo assim, por que teria ele escolhido esse nome?). Ainda nessa primeira pesquisa, pode-se aprender que o significado de Cudjo é “aquele que é nascido na segunda-feira” (tradução minha, DIOUF, 2009), o que também não parece nos ajudar muito em compreender a razão da escolha do nome. Numa segunda pesquisa, todavia, pode-se encontrar elementos de interesse. Mesmo que o testemunho de Kossula não forneça elementos conclusivos, abre-se uma possibilidade sugestiva – abertura recorrente nos testemunhos nos termos aqui apresentados. Ao consultar *The Historical Encyclopedia of World Slavery* (RODRIGUEZ, 2007), lemos que Cudjo, para além de um nome recorrente na região atual de Gana, foi o nome do filho de um príncipe da região, Naquam, que foi capturado pelos espanhóis no século XVII e enviado para a Jamaica. Na colônia, Naquam teria liderado uma revolta e fundado um quilombo. Anos mais tarde, com a morte do pai, Cudjo teria assumido a posição de liderança e se tornado muito poderoso, atraindo muitos escravizados fugidos para o seu quilombo e muitos ataques, por parte dos europeus, que visavam destruir o quilombo. Num dado momento, pelo que consta, Cudjo teria entrado num acordo com os europeus: eles não atacariam mais o quilombo, mas, em troca, Cudjo devolveria novos fugitivos aos seus respectivos proprietários, além de receber recompensas. Foi assim que Cudjo se tornou “conhecido por muitos anos como ‘o rei dos pretos’ pelos escravizados e por comunidades de negros livres” (tradução minha, KRISE, 1997, p. 203), além de simbolizar, com seus súditos quilombolas, “tanto a colaboração com quanto a resistência contra a escravidão” (tradução minha, KRISE, 1997, p. 203). Ainda a enciclopédia nos informa que, no epitáfio do rei Cudjo, foi inscrito: “um quilombola livre para sempre” (tradução minha, KRISE, 1997, p. 203). Eis uma hipótese, portanto, de significado do novo nome de Kossula e uma possível explicação para que ele

tenha se renomeado tão prontamente perante seu dono: não como um ato de mera submissão, mas de resistência.

Esse meio-fio por onde transita Kossula apresenta desdobramentos variados. Como exemplos: pode ser citada a fotografia que ele permite que Hurston tire dele – apesar de se arrumar com roupas sociais, faz questão de ser fotografado descalço tal como vivia em seu vilarejo antes do rapto (HURSTON, 2021, p. 158); ou ainda, o episódio em que Kossula conta sobre seu desespero com a doença de um dos filhos – apesar das orações cristãs feitas, o filho não resiste, mas, em vez de questionar o cristianismo, Kossula questiona se ele teria sabido rezar corretamente (HURSTON, 2021, p. 143); e, ainda a respeito dos filhos e retornando também à questão dos nomes, podem ser citados os nomes compostos deles – Kossula explica que fez questão que todos recebessem um primeiro nome norte-americano e um segundo nome que os remetesse à origem dos pais (HURSTON, 2021, p. 139). Quanto a esse último exemplo, é significativa a virada encontrada em Hartman. Segundo nos conta, como um gesto questionador dessas vozes colonizadoras que a atravessavam, decide se renomear, mas com um nome que a remetesse a origens africanas míticas, passando o nome ocidental para a segunda posição (HARTMAN, 2021, p. 15) – o que também, como será discutido adiante, não resulta em uma solução. Esse cenário, inerente aos escravizados (e aos seus descendentes, como defende Hartman), é bem sintetizado por Hurston ao dizer que “Kossula estava paralisado entre dois mundos, e não pertencia totalmente a nenhum deles” (2021, p. 23). O relato contado por ele se torna, assim, uma tentativa frágil de emendar o que não sela e satisfazer seu único desejo que era o de retornar à terra natal – como ele mesmo diz, se ele não via possibilidades de voltar, ao menos, sua história, suas palavras poderiam (HURSTON, 2021, p. 17-18).

É, assim, portanto, que Hurston apresenta a história de Kossula como uma forma de contar uma história que vai das guerras predatórias em território africano, passando pelo comércio de escravizados, pelo transporte desses



homens e mulheres até o continente americano, pela exploração do trabalho no campo até chegar à Guerra Civil e à consequente abolição da escravatura e aos anos de liberdade acompanhados de muita discriminação. O gesto de Hurston é de conhecer o percurso de Kossola como representativo de todo um coletivo e, por extensão, é também o percurso de seus ascendentes e de si mesma. No entanto, a voz narrativa, em nenhum momento, deixa transparecer essa fusão entre sujeito e objeto de pesquisa. Como ela mesma diz a Kossula: “quero saber quem você é” (2021, p. 16). A divisão entre “eu” e “você” representa um momento do saber de caráter testemunhal, distinto daquele encontrado em Hartman a qual se fosse dada a tarefa de se exprimir com a fórmula de Hurston, poderia dizer algo como “quero saber quem sou eu, e assim, saber quem foram eles”, de olho no “tempo-agora” de Benjamin a condensar em si o passado de dominação e injustiça que também é explicitado por Hurston que, no final de seu livro, diz para concluir: “Tenho certeza de que ele [Kossula] não teme a morte. Apesar de cristão há bastante tempo, ele é pagão demais para temer a morte. Mas ele é dominado por uma temerosa reverência diante do altar do passado” (2021, p. 162) – imagem esta que tem sua semelhança com o anjo da história de Benjamin que, apesar de estar sempre voltado para o passado que só aumenta e não cessa em empilhar catástrofes, é continuamente empurrado para o futuro pelo progresso (BENJAMIN, 2021, p. 39-40). É dessa impotência e desse impossível retorno que a verdade do testemunho se constitui.

### *3 Lose your mother – a journey along the Atlantic slave route, por Saidiya V. Hartman*

Postos esses primeiros apontamentos sobre a obra de Hurston, que já indicam algumas tendências da produção literária contemporânea, volto-me, mais atentamente, à obra de Hartman que apresenta uma forma de maior interesse para o estudo da contemporaneidade, visto que sua narrativa parte de

uma característica básica de nossos tempos, assim como aponta Fuks (2017, p. 76): a da confiabilidade do ponto de vista, fundamentada na própria desconfiança do autor a respeito de sua capacidade de compreender aquilo que se passa com ele.

Apesar do testemunho de Hartman abordar o mesmo tema e ter sido escrito quase um século depois daquele escrito por Hurston, seu texto não traz nenhuma indicação de que se referenciou ou teve qualquer notícia do testemunho de Kossula que, de fato, ainda não tinha sido publicado e que talvez respondesse a muitas das indagações de Hartman – o que é, por si só, o centro do problema apontado pela autora de *Lose your mother* e professora na Universidade de Colúmbia, quer dizer, o que está em jogo na discussão da autora é o apagamento sistemático da história dos escravizados. Diferentemente de Hurston que podia falar com alguém que viveu a escravidão, Hartman se vê às voltas com fragmentos quase inexistentes dessa mesma história. Sua maior referência se torna sua própria vida nos Estados Unidos confrontada com a realidade africana ou, mais especificamente, de Gana – país para onde foi em busca dos “irmãos de cor”, mas onde só encontrou indiferença e um senso de despertecimento.

É essa expectativa frustrada que a faz refletir e elaborar seu próprio testemunho. Como ela diz: “diferentemente de meus avós, pensei que o passado era um país para o qual eu poderia retornar. Recusei as lições de suas vidas, as quais, em minha arrogância, equivocadamente entendi como derrotas” (2021, p. 24). A confrontação com o outro, que se mostra como sendo o outro e não como um prolongamento de si, faz com que Hartman compreenda sua falha ao tomar o ver como sinônimo de entender. Se para Hurston, o contato com Kossula parece não ter sido capaz de gerar uma crise em sua própria percepção, no caso de Hartman, o contato com os ganenses a leva a se considerar uma “testemunha fracassada” (HARTMAN, 2021, p. 31-32; 163) – o que lhe impõe uma reflexão mais profunda num processo de escavação de si que faz com que,

a partir do não-lugar onde se situa, ela compreenda a temporalidade constitutiva de sua identidade, pois, como a narradora conclui: “eu também vivo no tempo da escravidão, o que significa que estou vivendo no futuro criado por ela” (2021, p. 168). Essa condição, segundo Hartman, pode ser resumida pela primeira palavra que lhe foi dirigida quando ela chegou na cidade de Elmina, em Gana: “ao desembarcar do ônibus em Elmina, ouvi algo. Era cortante e claro, pois repercutiu no ar e ecoou em meus ouvidos, fazendo-me recuar. *Obruni*. Uma estranha<sup>2</sup>” (HARTMAN, 2021, p. 9). Ser nomeada como *obruni* por crianças faz Hartman entender que, de fato, ela não estava diante de iguais – como ela julgava ao ir para Gana. Ela estava diante de um outro que, ao nomeá-la como “a estranha”, sintetizava, ao mesmo tempo, a experiência de Hartman em sua viagem a Gana e, a partir dessa viagem, sintetizava também a história pessoal da autora nos Estados Unidos e a história coletiva dos africanos escravizados nas Américas. Como ela mesma diz: “*Obruni* forçou-me a reconhecer que eu não pertencia a lugar algum” (2021, p. 10), quer dizer, o lugar oferecido para a narradora, neste livro, é, na verdade, um lugar indefinido. Ela prossegue dizendo mais adiante: “Eu nascera em outro país [nos Estados Unidos], onde eu também me sentia uma alienígena, o que, em parte, determinara minha ida para Gana” (2021, p. 10).

Outro aspecto relacionado à nomeação, que também se relaciona com a constituição do testemunho e que também já aparece no prólogo, é o do limiar entre o fictício e o não-fictício que reside num nome, assim como já havia sido esboçado em minha menção, na obra de Hurston, ao nome escolhido por

---

<sup>2</sup> A respeito desse nome recebido, “a estranha”, uma observação a respeito do que notei na tradução para o português se faz necessária. Apesar do termo recorrente em inglês ser “*stranger*”, o termo recorrente na publicação brasileira é “estrangeira” que, inicialmente, para mim, seria traduzido por “*foreigner*”. Esse estranhamento me fez consultar o dicionário *Merriam-Webster*. Em “*stranger*”, pela primeira entrada, de fato, um sinônimo possível poderia ser “*foreigner*”. No entanto, o acúmulo de termos com denotação negativa acaba por reforçar justamente a ideia de não pertencimento que é constantemente reiterada por Hartman e que se opõe às definições dicionarizadas de “*foreigner*” e “estrangeiro”, que estão ligadas ao pertencimento a um outro lugar.

Kossula para ser chamado pelos brancos. Como exemplo em *Lose your mother*, cito a passagem em que a narradora se lembra de quando era adolescente e, ao se irritar com os pais, dizia para si mesma que seu verdadeiro pai era o cantor Johnny Hartman. Saidiya afirma: “Se eu não pensasse muito no motivo de ele ter me abandonado [já que obviamente Johnny não tinha qualquer relação com ela], podia encontrar socorro nessa minha ficção de origens. A dor de *obruni*, como uma ferroada, não permitia tal ficção” (2021, p. 11). Isto é, por um lado, ao se aparentar a Johnny Hartman, o nome autoatribuído encontraria lastro na realidade apenas indiretamente como realização de um desejo impossível; por outro lado, o nome atribuído pelo outro, como foi o caso ao chegar a Elmina, coloca a narradora em contato com o núcleo de sua própria identidade.

Mais adiante, ela diz: “a definição mais universal da escrava é estrangeira” (2021, p. 11), isto é, *a stranger* em inglês, ecoando o termo *obruni*. Mais uma vez, a palavra usada para nomear a condição, que é objeto de reflexão de Hartman, importa. Como o tradutor ressalta nas duas primeiras notas do prólogo (2021, p. 9;11), a palavra usada é “escravo”, e não “escravizado”, que atenuaria a exploração e a violência em vez de destacar o absurdo que a palavra “escravo” traz à tona e que tão comumente é encontrada nos arquivos relacionados à escravidão. Além disso, há a questão de gênero. O tradutor também destaca que, apesar do termo “*slave*” não trazer em si a marca de qualquer gênero, o texto de Hartman indica constantemente o caráter feminino da palavra que, inclusive, encontrará a primeira justificativa para seu uso nas origens do comércio de escravos quando a preferência, em Benin, era pela captura de mulheres para exploração sexual e serviços domésticos – havendo restrição para a captura de homens e meninos (2021, p. 81).

Parece, dessa maneira, não um acaso a importância das palavras em um testemunho que se volta para si mesmo, pois a experiência, no fim das contas, mais do que residir no conteúdo, pulsa nelas mesmas. Um bom exemplo é o que se observa no texto de *Lose your mother*, em sua versão em inglês: Hartman vai

gradativamente assumindo para si a condição de escrava que tem reflexo em sua escolha lexical para além de *obruni*. No início do capítulo dois (2021, p. 65), quando a cena que abre o prólogo se repete, em vez de desembarcar do ônibus (como aparece inicialmente), é o ônibus que a “deposita” na rodoviária: “As I disembarked from the bus [...]” (2007, p. 3), no prólogo, para “When the bus deposited me [...]” (2007, p. 49) no segundo capítulo. Ora, assim como em português, o verbo “*deposit*” está muito mais ligado a objetos e coisas de valor do que a pessoas. Além disso, há também a voz verbal: da ativa, passa-se para a passiva.

Voltando, então, ao termo *obruni* e sua relação com a condição de escrava, Hartman explora os sentidos etimológicos da palavra em línguas europeias – “escravo” derivaria de “eslavo”, os escravos da era medieval. Os ibéricos são aqueles que vão restringir a servidão a africanos e “foi apenas a partir dos séculos XVI e XVII que a fronteira entre escravos e livres separou africanos e europeus e solidificou uma linha de cor” (HARTMAN, 2021, p. 12). Adiantando, brevemente, para o capítulo 4, encontramos um trecho pertinente para esta reflexão quando Hartman nos conta sobre o sentido etimológico da palavra “*odonkor*”, “escravo” na língua Akan, da região de Gana. Nesse trecho em que ela fala sobre “*odonkor*”, a autora começa por descrever um hábito antigo das mães chamarem seus filhos de “*odonkor*”, “escravos”, para afastarem espíritos que poderiam matá-los: “Mães, repudiando seu amor [por amor ao filho], chamaram os filhos de *donkor* (escravo) para salvá-los, enquanto [ironicamente] proprietários de escravos chamavam sua propriedade de “criança amada”, a fim de proteger a própria riqueza” (HARTMAN, 2021, p. 109). Em ambos os casos, o nome é empregado numa tentativa de controlar o outro: no caso das mães (reprimindo o amor), para que os espíritos esqueçam seus filhos; no caso dos senhores (simulando o amor), para que os escravos esqueçam a terra natal. Ainda sobre “*odonkor*”, a autora continua:

Na língua akan, a palavra usada para nomear um ‘escravo’, no sentido que o Ocidente lhe atribui, é *odonkor*, que se refere a alguém que pode ser comprado e vendido no mercado, uma mercadoria. De todos os termos que descrevem a servidão involuntária [...] *odonkor* é o único depreciativo e estigmatizante. É o que caracteriza desonra e vergonha. Entretanto, a etimologia de *odonkor* não pode ser encontrada em palavras como “idiota”, “estúpido”, “imbecil”, “palhaço”, “pateta” ou “bárbaro”. As origens da palavra *odonkor* estão nas palavras “amor” (*odo*) e “não vá” (*nti nka*). *Odo nti nka*: porque amo você, não vá (HARTMAN, 2021, p. 109-110).

É assim que Hartman estabelece um paralelo entre os atos diametralmente opostos de nomear feito pela mãe para seus filhos e do senhor para a sua propriedade. Entretanto, como a autora observa, a própria condição de “escravo” escapa ao que o enunciador da palavra tenta conseguir com o nome. Hartman diz: “ ‘Não vá’. ‘Fique imóvel’. Estas são as ordens do senhor. [...] Mas permanecer é contrário à definição de escrava: pessoa vendida e comprada que vai e vem por meio de transações do mercado. A escrava é sempre a estrangeira” (2021, p. 110).

O que vai se delineando no ato de nomear é a distinção entre um ato motivado por uma situação imediata, pautada por um desejo particular, e sentidos que emergem de uma história coletiva. Nesse sentido, ainda no prólogo, encontramos o episódio – já aludido anteriormente – em que a autora nos conta como trocou Valerie, seu nome de batismo, para Saidiya. Se o primeiro nome se filiava ao desejo da mãe em alçar a filha a um patamar igualitário a moças brancas que se miravam no imaginário dos contos de fada europeus e de suas princesas, Saidiya surgiu, inicialmente, como um nome afirmativo de uma identidade de classe e cor. Entretanto, “naquele tempo, eu não percebia que a minha tentativa de reescrever o passado seria tão frustrada como a de minha mãe. Saidiya era também uma ficção de alguém que eu jamais seria – uma garota sem mácula da escravidão e a decepção como herança” (HARTMAN, 2021, p. 16) – sem mencionar que, posteriormente, a autora descobre que o nome escolhido para si vinha da língua suaíli, umas das principais usadas para o comércio de

africanos. Essa questão da nomeação motivada por um desejo pragmático, volta no capítulo um, quando Hartman comenta os nomes das ruas e praças na capital de Gana. Em sua maioria, fazem alusão às aspirações de liberdade e revolução, tão comuns nos tempos da Proclamação da Independência de Gana no final dos anos 1950 e completamente esquecidos já nos anos de 1990 quando a autora viaja a Gana.

É também neste primeiro capítulo que a autora vai discutir um outro nome comumente usado para se referir à sua identidade. Faço menção aqui ao termo “afro-americano” e a indagação de Hartman quanto ao que significaria o radical “afro” na palavra. Para Walter Rodney: “[dentre os africanos] havia uma contradição fundamental de classe entre a nobreza dominante e os plebeus; e as classes dominantes se juntaram aos europeus na exploração das massas africanas – uma situação familiar no continente africano em nossos dias” (HARTMAN, 2021, p. 41). “Essas palavras [comenta Hartman] me fizeram pensar intensamente sobre a África na “Afro-América”. É ela a África das realezas e dos estados poderosos ou a África dos plebeus descartáveis? Que África era essa que reivindicávamos? Não havia uma única África” (2021, p. 41). E, de fato, enquanto o passado estava em disputa, o presente era tão frustrante quanto as projeções para o futuro. Se, por um lado, os nomes públicos em Akra remetiam a uma Utopia revolucionária que não tinha mais qualquer lastro na vida material dos ganenses dos anos de 1990; por outro, a autora dá seu testemunho de como era ilusória a preferência dos afro-americanos, imigrados para Gana, em herdar a tradição da nobreza africana dos tempos da colonização. Ao contrário, ao propor sua “Afrotopia” – nome que dá título ao primeiro capítulo –, Hartman volta à Utopia de Thomas More, do século dezesseis, onde, como ela nos lembra, “havia escravos trabalhando acorrentados. A eles, eram destinados trabalhos imundos e degradantes, adequados àqueles desprovidos de dignidade e compaixão dos homens livres” (2021, p. 61). A escravidão está atrelada à Utopia e, para a autora, é impossível pensar num futuro que



desconsidere o passado e suas injustiças continuamente repostas no presente. Em uma de suas caminhadas por Akra, Saidiya se depara com um esgoto a céu aberto. Diante de tamanha precariedade e pobreza, ela afirma: “a utopia não podia ser separada dessa podridão, pois o sonho de um país negro nasceu em mercados de escravos, entrepostos e calabouços” (2021, p. 62). Somente assim, Hartman, ao pôr passado e presente em curto-circuito – como diria Seligmann-Silva em nota de rodapé nos manuscritos de Benjamin (2020, p. 163) – é capaz de produzir uma imagem de afro-americana com a qual se identifique.

Vale destacar, ainda, uma reflexão sobre a atribuição de nomes que aparece no segundo capítulo e é também de interesse para se pensar o testemunho. Dentre várias anedotas, uma se destaca neste capítulo: a do velho que a para na rua e pergunta: “é negra ou preta?” (HARTMAN, 2021, p. 73). Em inglês, “*is it negro or nigra?*” (HARTMAN, 2007, p. 56) - pergunta que talvez fosse legítima, não dizendo respeito a uma provocação barata, mas a uma dúvida que diz respeito a variedades linguísticas geracionais. Independentemente da diferença, apesar de a autora reagir inicialmente com raiva, ela tenta compreendê-lo e chega à seguinte conclusão: “Quando me acalmei, dei-me conta de que ele queria apenas me identificar [em inglês: “*he was only trying to name me*” (2007, p. 57)], saber exatamente quem eu era; mostrar que ele era inteligente o suficiente para saber que eu não era alguma coisa que ele podia achar óbvia” (2021, p. 74). Como se observa, mais uma vez, a diferença de perspectivas esbarra na linguagem e no uso das palavras que adquirem sentidos diversos a depender da região discursiva que ocupam. Como Hartman distingue: “na minha avaliação, eu era a lesada; para outros, eu era a estadunidense privilegiada [...]. Para meu grisalho inquisidor, eu era uma esquisitice. ‘Quem é você?’ era o que o velho queria saber” (2021, p. 73).

Por fim, gostaria de destacar uma última passagem, desta vez, vinda do terceiro capítulo que dirá respeito a um dado que também aparece em *Barracoon*: o do peso da memória dos senhores de escravo que habitam os

sobrenomes dos negros em países colonizados por europeus e, simultaneamente, o caráter elusivo dos nomes – assim como já tínhamos visto no possível ato de resistência de Kossula e no desejo de Saidiya e Akra em se reinventarem, das mães de língua Akan em chamarem seus filhos de “escravos” e dos senhores em chamarem os escravos de “criança amada”. Refiro-me aqui, inicialmente, ao trecho:

Se esses pais brancos mortos pudessem falar, por certo seriam pressionados a admitir a passagem das palavras ‘filho’ ou ‘filha’ pelos seus lábios. Ainda, esses patriarcas fantasmagóricos exigiriam mais atenção do que ninguém em nossa linhagem maltratada, se pudessem ser nomeados” (HARTMAN, 2021, p. 98).

Registra-se, portanto, no sobrenome, a presença da ordem pretérita desses patriarcas que, simultaneamente, apaga a existência das pessoas que, de fato, viviam/vivem com esses nomes. Eis uma forma de observar o apagamento da existência dos escravizados em seu processo de pseudo-integração social após a abolição da escravatura. Salienta-se o caso de Kossula que, em vez de assumir o nome de seu proprietário após a Guerra Civil, opta por se chamar Lewis, Cudjo Lewis – no entanto, ele não fornece nenhuma justificativa para esse sobrenome. De todo modo, se os nomes do pai e da mãe marcavam uma continuidade no tempo na era anterior à escravidão, com ela, para além dos nomes:

a marca da mercadoria assombra a linhagem materna e se transfere de geração em geração. [...] A marca da mãe, não o nome do pai, determinava o seu destino. [...] O patronímico era uma categoria vazia, ‘uma paródia inexpressiva’, uma ficção [...]; era também o substituto dos pais negros banidos (HARTMAN, 2021, p. 102).

Como mencionado anteriormente, essa determinação nominal também traz seu lado elusivo. Ainda no prólogo do livro, Saidiya cita o episódio em que tinha topado com o nome e o testemunho de uma tataravó nos registros norte-americanos da escravidão. Anos mais tarde, porém, ao consultar os mesmos arquivos, não foi capaz de encontrar o mesmo nome, o que a fez questionar-se

se, de fato, ela tinha visto o nome da tataravó ou se tinha misturado nomes e fantasiado com o próprio nome. Outro episódio, que reverbera sentidos semelhantes é aquele que fecha o capítulo três. Para o pai de Saidiya, “o sobrenome Hartman [...] era a [...] âncora no mundo” (2021, p. 103). Entretanto, ao buscar informações sobre essa “âncora”, a autora descobre que, na certidão de nascimento de seu avô paterno, o sobrenome Hartman não aparecia. Só surge em seu passaporte, feito quando já era adulto. O hiato entre a certidão e o passaporte permanece um mistério para a autora. Ela se indaga: “Quem, afinal, era o Hartman que reivindicávamos?” (2021, p. 105) – lembrando, em muito, a indeterminação do sobrenome Lewis no relato de Kossula. É com esse questionamento que o terceiro capítulo de *Lose your mother* se encerra, produzindo uma sensação de não-pertencimento, tal como *obruni* tinha já aludido desde as primeiras linhas da obra.

Em suma, o ato de nomear, seja por meio de um nome próprio, seja por meio de um nome comum, como fica sugerido, parece dizer respeito à atribuição de um lugar ao outro, expressando uma tentativa seja de controle, seja de concretização de desejos particulares, seja de compreensão ou, ainda, de manter uma memória. No entanto, algo parece sempre escapar e é, por meio desses deslizes e contradições de linguagem do testemunho, que Saidiya Hartman busca se encontrar.

#### 4 Considerações finais

Eis, portanto, um aspecto salientado da obra de Hurston (tensionamento entre a busca por um relato testemunhal que busca marcar uma verdade objetiva sobre o mundo e o inevitável atravessamento da matéria narrada pelo sujeito, borrando os limites entre o ficcional e o não-ficcional). A partir desse tensionamento, busquei apresentar uma breve análise da obra de Hartman em que a desconfiança quanto à capacidade de compreensão da própria

experiência é assumida como ponto de partida para o relato. A despeito das diferenças entre as duas posições, em ambos os casos, as obras tornam possível uma reflexão acerca da constituição dos testemunhos, quando tomados como relatos que desafiam a “história universal”. Desse modo, pode-se dizer que assim como o testemunho impõe limites para essa história, a perspectiva feminina (de questionamento do patriarcado) confronta a perspectiva masculina desse discurso histórico. Em ambas as narrativas discutidas, encontramos diferentes combinações dos tipos de testemunho identificados por Seligmann-Silva (2005). Refiro-me ao *testis* (testemunha de quem viu) e ao *superstes* (testemunha de quem sobreviveu). Em *Barracoon*, Hurston relata seu testemunho do contato com um sobrevivente da escravidão – por meio de uma separação aparentemente transparente entre sujeito e objeto, e que, em parte, se fundamenta na distinção entre não-ficção e ficção (embora esta última permaneça sempre em latência na obra) –, Hurston apresenta dados e episódios numa ação de afirmação da presença negra nos Estados Unidos, a despeito dos esforços que essa mesma sociedade estadunidense aplica para apagar a existência dos negros e a despeito dessa mesma força que, inevitavelmente, atravessa a narradora. Nesse sentido, o fato de que seu livro só foi publicado quase cem anos depois de ter sido escrito é também o testemunho de uma sobrevivência. Quanto à *Lose your mother*, a ausência de sobreviventes escravizados como fonte direta para uma história e a falha da historiadora Hartman em encontrar resposta pronta para o que busca em sua investigação são dois fatores que levam à afirmação final de uma identidade afro-americana: aquela obtida sem ingenuidade, num jogo complexo em que o sujeito e o objeto da busca se confundem num processo em que Hartman, enquanto narradora, se mostra ciente de seus atravessamentos e de seu percurso híbrido entre a não-ficção e a ficção. Como conclui Seligmann-Silva, “apenas através de uma apropriação criativa de nossas histórias e narrativas da violência poderemos imaginar e moldar novos futuros” (2019b, p. 30). Trata-se da criação, usando

termos benjaminianos, de um novo *Bildraum* (espaço de imagens) que convoca o leitor a uma postura ativa não só diante dos textos, mas também diante do mundo.

### REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia [1929]. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras Escolhidas*, vol. 3, São Paulo: Brasileira, 1995 [1939], p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. MÜLLER, Adalberto; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org. e Trad.). São Paulo: Alameda, 2020.

DIOUF, Sylviane A. Cudjo Lewis. *Encyclopedia of Alabama*. 2009. Disponível em: <<http://encyclopediaofalabama.org/article/h-1403>>. Acessado em: 21/06/2022.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Cristian (Org.). *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 67-86.

HARTMAN, Saidiya. *Lose your mother: a journey along the Atlantic slave route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HURSTON, Zora Neale. *Barracoon: the story of the last black cargo*. Harper Collins, 2018.

HURSTON, Zora Neale. *Olualê Kossola: as palavras do último negro escravizado*. Trad. Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Record, 2021.

KRISE, Thomas W. Cudjo. *The historical encyclopedia of world slavery: Volume I* – A-K. RODRIGUEZ, Junius P. (Org.). Santa Barbara: ABC-CLIO, 1997, p. 203.

MERRIAM-WEBSTER. *Merriam-Webster's Unabridged Dictionary*. Disponível em: <[www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)>. Acessado em: 28/03/2022.

SAID, Edward. Introduction. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978, p. 1-30.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da técnica: arte como conquista de um novo campo de ação lúdico (Spielraum) em Benjamin e Flusser. *Artefilosofia*. nº 26, julho de 2019a, p. 52-85. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1909>>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, Des-Outrizaç o: imaginando uma política p s-nacional e instituidora de novas subjetividades. *21<sup>a</sup> Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_VideoBrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. São Paulo, Sesc: Associa o Cultural VideoBrasil, 2019b, p. 20-44. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-2a-parte/>>.

Recebido em 17/04/2023. Aceito em 25/04/2024.

# LOS FINALES DEL YO: LA POESÍA DE ALFONSINA STORNI Y LA EDUCACIÓN LITERARIA A TRAVÉS DE LAS FIGURAS DEL SUICIDIO

THE ENDINGS OF THE SELF: THE POETRY OF ALFONSINA STORNI AND LITERARY EDUCATION THROUGH THE FIGURES OF SUICIDE

Elia Saneleuterio<sup>1</sup>

Emilie L. Bergmann<sup>2</sup>

**RESUMEN:** La poeta argentina Alfonsina Storni acaba con su vida en 1938. Este gesto logró hendirse sutilmente en el centro de su obra: paradójicamente le dio más vitalidad, y le aportó una pátina de misterio o sospecha sobre la que releer sus poemas. Este artículo se interesa por lo que este dato pueda enriquecer la experiencia literaria de los lectores que se acercan a la escritura storniana, dejando evidente que sus significaciones no se agotan. En concreto, se utiliza la metodología del avance mediante nudos temáticos, que otorga resultados siempre interesantes en educación literaria. Los núcleos seleccionados para organizar los contenidos literarios son el viaje, el sufrimiento, el amor como muerte y el deseo de la muerte, así como el mar y la muerte como bálsamo. El estudio concluye que, a pesar de que su actitud suicida no es abordada en primera persona abiertamente en su obra, estos halos temáticos permiten acercar la vida de Alfonsina Storni a su obra, y esta a su vida, a través de la interpretación de símbolos y metáforas.

**PALABRAS CLAVE:** poesía argentina; feminismo; formación literaria; símbolos suicidas; muerte.

**ABSTRACT:** The Argentine poet Alfonsina Storni killed herself in 1938. This fact managed to subtly penetrate the center of her work: paradoxically her suicide gave it more life, and also a patina of mystery or suspicion on which to reread her poems. This article is interested in how this data can enrich the literary experience of readers who approach

---

<sup>1</sup> Doutora em Filologia Espanhola pela Universitat de València – Espanha. Professora Associada da Universitat de València – Espanha. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4060-9518>. E-mail: [elia.saneleuterio@uv.es](mailto:elia.saneleuterio@uv.es)

<sup>2</sup> Doutora em Romance Languages pela Johns Hopkins University – Estados Unidos. Professora Emérita da University of California – Estados Unidos. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-2869-5578>. E-mail: [elb@berkeley.edu](mailto:elb@berkeley.edu)



Stornian writing, making it evident that its meanings are not exhausted. Specifically, the methodology of advancement through thematic nodes is used, with always interesting results in literary education. The nuclei selected to organize the literary content are travel, suffering, love as death and the desire for death, as well as the sea and death as balm. The study concludes that, although her suicidal attitude is not addressed in her work openly in first person, these thematic halos allow Alfonsina Storni's life to be brought closer to her work, and this to her life, through the interpretation of symbols and metaphors.

**KEYWORDS:** Argentine poetry; feminism; literary training; suicidal symbols; death.

### *1 Alfonsina Storni: una vida truncada y una obra hendida*

Alfonsina Storni fue una escritora argentina nacida en Suiza en 1892, país de origen de sus padres, quienes, en realidad, ya habían establecido su domicilio familiar en el continente americano, pero habían regresado por esas fechas. En Rosario, con diez años, comenzó a trabajar en el “Café Suizo” de sus padres. Pronto se cansó de la rutina establecida por los otros y decidió cambiar de quehaceres: su alma parecía demandarle alguna dedicación más arriesgada, que le aportara más emoción a su vida. Seguramente por eso, tras probar otras ocupaciones, se unió a la compañía teatral de Manuel Cordero en 1907, comenzando una etapa de actriz que la tuvo un año de gira. Posteriormente, y por influencia de su madre, se hizo maestra, estudiando y trabajando en varios colegios, y dedicándose al mismo tiempo a la escritura.

Sus libros se consideraron en la época bastante atrevidos para ser escritos por una mujer (TITIEV, 2001), juicios que incluso la tildaron a ella misma de inmoral, además de por su *modus vivendi* y su joven maternidad (Rosenbaum, 1945; Sierra, 2011; Calle y Vasallo, 2016). Y es que esta joven escritora estaba intentando buscar su sitio y no tenía miedo de cuestionar las reglas no dichas: las problematizaba, las verbalizaba para ello, y una vez explícitas podía jugar a transgredirlas. Por ejemplo, la posibilidad del sexo sin compromiso —“Pude amar esta noche con piedad infinita, / Pude amar al primero que acertara a llegar”— o por qué una mujer no puede fantasear o,

mejor dicho, reconocer que fantasea con un desconocido. Escribe de “uno” con quien coincide en el tren estos versos, como conclusión del poema que precisamente se titula “Uno”:

¿Me siente acaso? ¿Sabe que está sobre  
su tenso cuello este deseo mío  
de deslizar la mano suavemente  
por el hombro potente? (1964, p. 323-324).

Fijémonos en que la verdadera revolución no es sentirlo, sino que esta entra en el terreno del lenguaje: el atrevimiento es no solo renunciar a avergonzarse de ello, sino además escribirlo y publicarlo. Según Francine Masiello (1997), la autora “redefines female subjectivity through an exploration of language” (p. 188). Y continúa:

It is here, in a halfway house between theoretical speculation and avant-garde practice, that Storni promotes a feminist understanding of language, revealing the overarching tension between symbol and experience between the text and its interpretive possibilities, and between the markers of difference and sameness. (MASIELLO, 1997, p. 188).

La posición yo-otros queda muy marcada en la obra de Storni; “Mira cómo se ríen y cómo me señalan” (1964, p. 53) y “Oveja descarriada, dijeron por ahí” (1964, p. 119) son dos ejemplos de versos que lo problematizan. Esta liberación, para Arcea Fabiola Zapata de Aston (2002, p. 204), se construye poéticamente a través del erotismo, seguramente porque es su cara más llamativa e incendiaria viniendo de pluma de mujer. Pero lo verdaderamente importante, como señala Milena Rodríguez Gutiérrez (2007, p. 91), es su dibujo de una subjetividad femenina que se libera de esas convenciones asumiendo que caerá sobre ella el “peso ancestral”, que según Beth Miller (1983, p. 358) se refiere a la tradición literaria hispánica. No por casualidad la transgresión de obstáculos implícitos se completó con su integración en ámbitos masculinos

fuertemente masculinizados en la época (DELEUZE Y GUATTARI, 1977), como lo eran las tertulias literarias bonaerenses, donde los escritores habían cerrado ciertos círculos, pero sí supieron apreciar la calidad de la poesía de Alfonsina, llegando a considerarla una más del grupo. Rachel Philips comenta que en este aspecto influyó su viaje a Europa, que la elevó “from poetess to poet” (PHILIPS, 1975).

Otra de las decisiones sorprendentes que marcaron la biografía de Alfonsina Storni, al poco de trasladarse a Buenos Aires, fue su maternidad a los 19 años, sin haber contraído matrimonio, algo que reivindicará como feminista (JONES, 1979; SKLEDAR, 2016):

Although Storni was not the first feminist in Argentina, she might have been the first to understand the real meaning of feminism. She knew that if women were to achieve their full spiritual and intellectual potential, they would have to give up using their so-called feminine wiles in their efforts to get ahead in a world created by men for men. (JONES, 1979, p. 37).

Alfonsina Storni tuvo una actividad literaria intensa, se relacionó con escritores coetáneos argentinos y extranjeros, incluso mantuvo correspondencia con literatos europeos, fruto de sus viajes. Su carrera como poeta iba avanzando, si bien como dramaturga no llegó a ser demasiado reconocida en vida, algo que la crítica también ha achacado al machismo de la sociedad de la época (GARZÓN-ARRABAL, 2008).

El deseo de libertad impregna su vida y trasluce en sus poemas, pero se trata de una libertad contradictoria. Para Pérez Blanco (1975, p. 260-262), las ansias liberadoras de Alfonsina Storni se parapetan con algo que ella llevará con frecuencia a sus versos: la vivencia del amor erótico como una esclavitud y, finalmente, la enfermedad y el deseo de la muerte.

En el año 1938, Alfonsina Storni se suicida; al no poder o querer soportar el duro cáncer que sufría decidió ahogarse en la playa La Perla, en Mar del Plata, saltando desde la escollera del Club Argentino de Mujeres. Ella misma truncó su

vida a los 46 años, pero este gesto, que en realidad tiene lugar necesariamente en el extremo final de la misma, logró hendirse sutilmente en el centro de su obra. Y lo hizo en varios sentidos. Por un lado, porque la volvió más viva, raramente apetecible para la lectura: el morbo de la sangre roja, apenas imaginada, atraía a lectoras y lectores; a los de siempre, a los de nunca, a los buscones de emociones radicales a través de lo literario. Sin embargo, no hay esa emoción radical de la conciencia suicida en la obra de Storni, pero sí se extiende sobre ella como sospecha. Permite leer desde un punto de vista sentenciador algunos de los símbolos utilizados por la poeta muchos años antes acaso de que la idea del suicidio le pasara por la mente.

En todo caso, lo que importa es lo que este dato pueda enriquecer la experiencia literaria de quienes no se han ido, cómo su escritura no se agota con una sola significación y cómo, desde la apertura de los textos, quien lee puede aprender a sospechar que no todo está dicho. Y, también, que es más interesante que así sea.

Así pues, pretendemos con este estudio relacionar el hecho biográfico del suicidio de Alfonsina Storni con los nudos temáticos de su poesía que, como escritura “del yo” y a través de la imagen racional o irracional (BOUSOÑO, 1977), connoten la predisposición de su autora a resolver los conflictos azorados con azoradas decisiones.

No es su caso el de un Cesare Pavese o de una Silvia Platz, cuya actitud suicida era parte evidente de su vida y de su escritura, pero entendemos que sí hay ciertos halos temáticos que pueden estudiarse a lo largo de la trayectoria poética de Storni, y que, desde el símbolo, la metáfora, etc., permiten acercar la vida a la obra, y la obra a la vida.

En educación literaria, y no muy lejano del procedimiento genealógico (HENRÍQUEZ, STORNI Y CASTILLA, 2012), precisamente la organización temática y tópica de los contenidos es un marco metodológico legítimo

(Ballester e Ibarra, 2009) que está teniendo cada vez mayor acogida, desde la constatación de su fuerza motivadora como estímulo de la curiosidad literaria, premisa muchas veces para anclar el hábito de la lectura de una parte considerable de los lectores en formación. Como se aprecia, el objetivo es contribuir con este tipo de acercamiento a la formación de la competencia lectora y literaria (MENDOZA, 2004), y hacerlo mediante la presentación de la literatura como reto puede ser enormemente útil para ello.

La lectura contemporánea está lejos de seguir rindiendo homenaje a los exégetas: ya no se esperan unas directrices de autoridad para asumir una u otra interpretación de la obra literaria. Más allá de eso, se nos abre un universo de posibles significaciones, aunque sea solo por la creciente intertextualidad que habita los textos y que no siempre se hace explícita (CASSANY, 2006; MENDOZA, 1994). En este contexto adquiere sentido la insistencia en la necesidad de una educación literaria que aporte herramientas de interpretación y entrene a cada estudiante en su habilidad para obtener haces de sentidos de manera cada vez más autónoma. Se trata de la educación en competencias que le hagan avanzar hacia la lectura crítica, redunden en su crecimiento cultural y, lo que es más interesante, en su propia retroalimentación a través de la motivación que el propio proceso puede producir (BORDONS Y DÍAZ PLAJA, 2004).

Como recoge Gemma Bordons (2009), la poesía de la época contemporánea es una buena manera de empezar, además de que, con este planteamiento, abordamos también otras esferas de la educación literaria que trascienden lo estético, como son el aspecto lingüístico, cultural e incluso ético (Ballester, 2007). Este tipo de recorridos de lo literario, que tantas ventajas formativas pueden atesorar, en realidad cuentan ya con un antecedente de aplicación en la poesía storniana con la propuesta de Eleonora Sensidoni (2011).

Así pues, relacionados con la temática del suicidio, dato biográfico de la autora que nos ocupa, podemos establecer una serie de motivos temáticos que nos ayuden a organizar los haces de ideas que acuden a la mente de quien lee cuando se acerca al mundo construido por un autor o autora a través de la palabra.

## 2 El alma viajera de la poeta

El primer núcleo temático que proponemos versa sobre el ama viajera que parece escapar entre los versos de Alfonsina Storni. Se ha dicho que el motivo del viaje es frecuente en su poesía (SANELEUTERIO), hasta el punto de que podemos decir que toda ella está impregnada de la concepción de la vida y de las experiencias como viajes. Ella misma reconoce en “Palabras a mi madre” que su alma es *fantástica* y *viajera*: “Porque mi alma es toda fantástica, viajera, / Y la envuelve una nube de locura ligera / Cuando la luna nueva sube al cielo azulino” (OCRE, 1925). Es interesante la relación de estas concepciones con cierto carácter nómada de su vida:

Alfonsina Storni tuvo una alma viajera, seguramente heredada de su familia: sus padres, suizos emigrados a Argentina, pusieron todas sus esperanzas en la travesía colombina que les abriría nuevos horizontes. El viaje marcó la vida de Alfonsina desde el principio, y no es casualidad que se diga de ella que nació estando sus padres de viaje, de visita a su Suiza natal. Con sólo quince años se fue de gira durante un año con una compañía de teatro, fascinada por el encanto de la vida nómada. (2008)

La alusión a la fantasía en los versos citados arriba relaciona intrínsecamente el motivo del viaje con la idea simbólica de este como forma de interpretar la realidad, de vivir en el mundo fuera de sus leyes naturales, incluso desafiando la causalidad. En efecto, las relaciones causales se tiñen de misterio, se desvinculan del orden lógico de las cosas al vincular esa fantasía con los movimientos astrales. Fijémonos en el gran poder de la imagen como ausencia:

la “luna nueva”, ausente, por tanto, “sube al cielo”. Esta luna transparente es un símbolo irracional de las fuerzas invisibles que mueven los actos de las personas, o al menos los del sujeto lírico.

Finalmente, todo lo dicho se confirma por la alusión, explícita y denotativa en este caso, de la palabra “locura”. El viaje es un modo de locura; afecta por tanto a la mente, es una manera de “irse”. La locura y el deseo de abandono son, por cierto, dos rasgos relacionados con las tendencias suicidas, si bien no tan estrechamente como la afectividad negativa (YEN *et al.*, 2015). En este caso se trata de una “nube de locura ligera”, y el término “nube”, nuevamente, nos abre un haz de significaciones que podría relacionarse con la ofuscación o la falta de claridad para vislumbrar las posibles soluciones a los problemas, evasión que, en cierta manera, produce placer en la medida en que resguarda al sujeto y lo protege de la angustia que pueda producir la crudeza de una realidad contemplada sin tapujos.

El carácter azaroso o caprichoso de este viaje simbólico que es la vida, la falta de control sobre la misma es un rasgo que algunos poemas destacan. Es especialmente significativa la poca capacidad del sujeto para tomar decisiones sobre el propio viaje, sobre las condiciones arbitrarias en que nos toca vivir, y sobre el destino incierto a pesar de nuestros esfuerzos por orientar el viaje hacia nuestras metas: “Tú como yo, viajero, en un día cualquiera / Llegamos al camino sin elegir acera” (*El dulce daño*, 1918). Son los primeros versos de un poema titulado “Si la muerte quisiera”. La vida y la muerte son concebidos como viajes, si bien con diferentes implicaciones. Es curioso relacionar ese carácter caprichoso de la vida y la muerte con la toma de decisiones, la elección de “acera”. A la vida nos vemos abocados sin pedirlo el día en que nuestros padres biológicos nos conciben, y aunque también la muerte suele atropellarnos sin pedirnos permiso, siempre queda un camino donde controlarla, donde producirla deliberadamente. Sería el viaje deseado.



### 3 El subtema del sufrimiento y la metonimia de la lágrima

En ocasiones, la poesía de Storni parece mostrarnos que la vida es un continuo sufrimiento del que intentamos olvidarnos; y, cuando este crece desmesuradamente, la única salida que se encuentra es la muerte, sin advertir que acaso ella también sea fuente de sufrimiento, para quien la sufre y para quienes se quedan.

Uno de los aspectos vitales que presenta con mayor claridad esta contradicción, y que más frecuentemente se recoge en la poesía storniana, es el amor. Deseado y por eso dulce, pero causa de profundas heridas que lo amargan. El título de su libro *El dulce daño* se refiere a esta doble cara del amor, cuyo sufrimiento a menudo es representado mediante la metonimia de la lágrima o el lloro: “Las mujeres lloramos sin saber, porque sí: / Es esto de los llantos pasaje baladí” (*El dulce daño*, 1918). Es muy relevante la distinción de género en este pareado porque, desde un punto de vista feminista, y apoyado por las propias ideas feministas de la autora, la concepción del sufrimiento y su expresión se aceptan como diferentes entre hombres y mujeres, diferencia que se explicita e incluso se reivindica, y que será el tema principal de *Poemas de amor* (1926) (GARCÍA ORAMAS, 2013).

Los versos pertenecen a un poema llamado irónicamente “Capricho”, dado que ese “porque sí” o el adjetivo “baladí” obviamente representan el reproche masculino a la representación del dolor cuando no se sabe expresar conscientemente la causa del mismo (“sin saber”). Si penetramos en el sentido de la lágrima femenina, no por emborronarse la causa del sufrimiento deja este de ser menos importante, o deja de doler menos. Precisamente la confusión puede llegar a ser un fuerte agravante de un momento crítico, debido a que no se está en condiciones de analizar objetivamente los factores que podrían abordarse para su mitigación.

La pregunta, entonces, es ¿de verdad llora una mujer porque sí?; ¿se suicida una mujer porque sí?

#### 4 El destiempo

En algunos poemas de Alfonsina Storni parece percibirse una vida a destiempo —“Gajes del oficio es vivir una muerte a destiempo” (STORNI, 1932, p. 252)—. La felicidad nunca llega cuando prevemos, el amor viene cuando ya no se lo espera; y la propia muerte le pillará no al final, sino en el medio de su vida.

Oh, tú que me subyugas. ¿Por qué has llegado tarde?  
¿Por qué has venido ahora cuando el alma no arde,  
Cuando rosas no tengo para hacerte con ellas  
Una alegre guirnalda salpicada de estrellas? (*El dulce daño*, 1918).

En *Mundo de siete pozos* (1934), encontramos estos versos: “Sobre la cruz del tiempo / clavada estoy”. El sujeto lírico está clavado al devenir temporal porque ha sido madre a destiempo: la maternidad es una atadura para buscar el amor —recordemos que tuvo a su hijo Alejandro con solo diecinueve años—. De todas formas, aunque la mujer encuentre el amor siendo libre, acompañar los tiempos del hombre y la mujer en el matrimonio también es algo complicado, imposible en la sociedad de principios del siglo xx, realidad que deja a la mujer en una situación de clara desventaja. A ello se refiere Josefina Delgado (1990):

El hombre pasa por el amor sin asumir ninguna continuidad. Si no hay hijos, la mujer también está en condiciones de vivir esta manera irresponsable y lúdica de vínculo amoroso; si los hay, en cambio, es la que acepta la atadura y se resigna a seguir adelante con paso menos ligero. (p. 114).

El amor para Alfonsina Storni es una “danza irregular”, como dice su poema homónimo. Consciente de ello, y de los peligros que entraña para su

propia integridad emocional, no renuncia al amor: “Bravo león, mi corazón / Tiene apetitos, no razón”, dirá en “Frase”: “No hay solución a este conflicto en la poesía de Alfonsina, de ahí que la impresión que dejan sus versos es que, aunque el yo vaya continuamente en pos del hombre, sabe que este nada puede ofrecerle, salvo un placer efímero” (2008).

La autora, frente a las convenciones de su tiempo, toma la iniciativa y rechaza las actitudes pasivas. Ya lo hace como creadora (Swanson, 2012), si bien en el amor parece actuar siempre a destiempo. “Tú y yo” de *El dulce daño* es uno de los poemas que representan la asunción por parte de la mujer de la osadía en los intercambios amorosos. Es capaz de tomar la iniciativa en el juego del amor, de acercarse, interpelar e incluso intentar asediar el alma del hombre, su cuerpo problematizado. Una mujer que desea y que no espera a que el otro se atreva a dar el primer paso, entre otras razones porque sabe que no va a suceder —y que, si pasa, será ya tarde—. Por eso se dice en este poema:

Cuidando tu casa en silencio  
Me encuentra despierta la aurora,  
Cuidando en silencio tus plantas,  
Podando tus rosas.

Igual a tus patios mis patios  
Que surcan iguales palomas,  
Y nunca has mirado mi casa,  
Cortado mis rosas. (*El dulce daño*, 1918).

Ahora el yo se siente con derecho de reprochar al amado: no es una letanía de la que espera silenciosa y paciente, con la duda carcomiendo el corazón.

La repetición del adjetivo “igual” en versos consecutivos supone toda una declaración de intenciones: la relación amorosa es un juego de dar y recibir.

Ella da el primer paso, y evidencia su entrega gratuita y generosa (“en silencio”) y sacrificada: ha pasado la noche en vela en la entrega, la “aurora” la sorprende. Sin embargo, aunque “amar” al otro implique esencialmente “darse” a él, la falta de correspondencia es un motivo para interrumpir lo que nunca fue un trueque satisfactorio. Porque ninguno de los dos tiene más derecho que el otro, cuando menos por razón de sexo. Los “patios” son idénticos, y las “palomas” que los surcan también son iguales. Pero advirtamos que la elección léxica no es gratuita —“toda elección siempre se define en función de lo que excluye” (DELEUZE, 1977, p. 11)—: podría haber dicho “las mismas palomas”, evitando con ello la redundancia, más le interesaba dejar implícito que el hecho de que las aves sean “iguales” no implica que sean las mismas. Compartir patio sería signo del amor verdadero, realizado; y compartir las mismas palomas que los visiten podría ser un primer paso para ello. Sin embargo, las palomas de uno y otro, siendo iguales y mereciendo los mismos cuidados y atenciones, no conocen los patios respectivos.

El sacrificio por amor se somatiza en otros versos, llegando a simbolizarse con la imagen de una “Transfusión” (es el título del poema al que pertenecen): “Sangre que es mía en tus pupilas arde”. El amor la lleva a abandonarse en el amado, a hacerse suya, pero no sin consecuencias para su propia integridad: “Me exprimo toda en ti como una fruta / Y entre tus manos se me va la vida”. Toda entrega tiene un coste, y ella está dispuesta a pagarlo con su vida, lo que no es precisamente un final feliz.

Como vemos, el amor no corresponde únicamente a la cara dulce de la vida, simbolizada por la “rosa”, el “néctar” o la “mariposa” que aparecen en diversos poemas, sino que también tiene una faceta amarga e incluso violenta. Esa agresividad, establecida la igualdad de la que hablábamos, es mutua. Ella misma se figurativiza como “leona” o como “loba”: “La loba” “El hijo de la loba” y “La muerte de la loba”, pertenecientes a *La inquietud del rosal*, de 1916, serían algunos de los poemas más explícitamente relacionados con ello. Para Celia

Garzón-Arrabal (2008, p. 25), estamos ante el perfil de la mujer activa e independiente, con el que se identifica.

Por su parte, Lucrecio Pérez Blanco (1975) ya consideraba que esta mujer animalizada “se enfrenta al hombre, echándole en cara su olvido y defendiendo su debilidad amorosa con el reproche al hombre de sus debilidades, aún mayores que la debilidad de ella” (p. 87-88). Este empoderamiento de la mujer no se impone únicamente en el comienzo de la relación amorosa, sino que también se hace valer como motivo de su fin: “Dejo mi amor... El tren / Se mueve lentamente”, dice en un poema no recogido en libro, titulado precisamente “Tren”. Como consecuencia de una ruptura, se suceden varios encuentros. La “caricia perdida”, que coincide con el título de un poema de *Languidez*, consiste en que el amante cada vez es una persona diferente, resintiéndose la continuidad del amor; se llama “viajero” al amante, porque siempre muda, viene y va. La insatisfacción amorosa, la sensación de estar amando a destiempo, viene simbolizada por estos viajes de ida y venida —que no de ida y vuelta—, tanto del amado como del yo amante.

Entonces cobra sentido uno de los poemas más conocidos de Alfonsina Storni, “Tú me quieres blanca”, en el que reclama abiertamente esa igualdad de exigencias y expectativa, “an exchange under new terms, between equals and in broad daylight” (Morello-Frosch, 1992, p. 102), hasta el punto de borrar las diferencias sociales entre los géneros (MORELLO-FROSCH, 1995, p. 148). Transcribimos algunas estrofas:

Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,  
Me quieres de nácar.  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.

Corola cerrada

Ni un rayo de luna  
Filtrado me haya.

...

Tú que hubiste todas  
Las copas a mano,  
De frutos y mieles  
Los labios morados.  
Tú que en el banquete  
Cubierto de pámpanos  
Dejaste las carnes  
Festejando a Baco.

...

Huye hacia los bosques,  
Vete a la montaña;  
Límpiate la boca;  
Vive en las cabañas;  
Toca con las manos  
La tierra mojada;  
Alimenta el cuerpo  
Con raíz amarga;  
Bebe de las rocas;  
Duerme sobre escarcha;  
Renueva tejidos  
Con salitre y agua;  
Habla con los pájaros  
Y lévate al alba.  
Y cuando las carnes  
Te sean tornadas,  
Y cuando hayas puesto

En ellas el alma  
 Que por las alcobas  
 Se quedó enredada,  
 Entonces, buen hombre,  
 Preténdeme blanca,  
 Preténdeme nívea,  
 Preténdeme casta.

### 5 *Del cielo a la tierra. De la tierra al cielo*

En *Languidez* el amor y el placer que los hombres le aportan son buscados y recibidos como regalos divinos, el propio varón es considerado un dios: “Ahora quiero amar algo lejano... / Algún hombre divino / [...] Y quiero amarlo ahora”.

Sin embargo, en el poemario publicado el año anterior, se incluye un poema titulado “Hombre pequeñito”, despreciado como compañero porque “Digo pequeñito porque no me entiendes / Ni me entenderás”, aunque ella reconoce que la incomprensión es mutua: “Tampoco te entiendo, pero mientras tanto / Ábreme la jaula que quiero escapar”.

El respeto que le merecen los hombres está, pues, salpicado de altibajos, como confirman muchos otros poemas, si los leemos en orden cronográfico. En *Mundo de siete pozos*, publicado quince años después, vuelve a insistir en la humanidad de todos los que se meten en su alcoba:

Unos besan las sienes, otros besan las manos,  
 otros besan los ojos, otros besan la boca.  
 pero de aquél a éste la diferencia es poca.  
 No son dioses, ¿qué quieres?, son apenas humanos.

Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo (2002) destacan el aspecto erótico de la poesía storniana, así como su fijación por el cuerpo masculino:



[No existe texto de Alfonsina en el que se admire la inteligencia del hombre, sí los poemas en los que seducen manos, bocas, torsos, pieles. Convencida de su superioridad intelectual, sólo se deslumbra ante la belleza física. Si bien al principio, parece perseguir un amor completo, en el cual la relación erótica y espiritual se den juntas, con el correr del tiempo hay una tácita verdad que se desprende de sus poemas y muchas de sus confesiones: el amor ideal es un imposible. La atracción física, la pasión “inconveniente” son, en cambio, la médula de su curiosidad, el eje de gran parte de sus poemas y narraciones. (GALÁN Y GLIEMMO, 2002, p. 279).

Así, consciente de que por su condición de mujer tiene mucho más que perder que el varón en el juego del amor, para este mismo libro compondrá su “Canción de la mujer astuta”, esa que, como los hombres que llegan a su vida, no entrega por completo sus cartas.

Sin embargo, algo en su poesía no acaba de acompañarse con esta decisión. La polarización extrema de sus sentimientos hacia el sexo masculino evidencia su frustración en el terreno amoroso, solo provocada en la medida en que ella ha puesto mucha carne en el asador, incapaz de mantener su corazón a raya. Se ha guardado un as en la manga, sí, pero se siente desdichada porque en cada partida ha deseado el momento de sacarlo y vencer al destino, de encontrar al hombre perfecto, o al menos al “cosechador” perfilado en el poema “Divertidas estancias de Don Juan”.

Al mismo tiempo, ese sentimiento de frustración muestra lo que la imposibilidad del amor verdadero afecta a su bienestar emocional, acaso a su salud, siendo muy representativos los estados de euforia divina y de pequeñez rastrera. Estamos ante síntomas característicos de trastornos bipolares, dolencia, por cierto y por desgracia, muy relacionada con el suicidio de quienes la padecen (URTIAGA PRIETO, 2014).

No estaría desencaminada esta interpretación si tenemos en cuenta de que Alfonsina Storni pudo haber sido diagnosticada de manía persecutoria: como dato, resulta significativo que uno de los viajes más importantes que

emprendió en su vida, y que la llevó a Europa, vino motivado por su obsesión de sentirse observada y perseguida.

Finalmente, la identificación del bálsamo del sueño y la vuelta a la tierra en completa soledad la encontramos en “Voy a dormir”, poema final de su libro póstumo, *Mascarilla y trébol* (1938), escrito el 25 de octubre de 1938, el mismo día de su suicidio:

Dientes de flores, cofia de rocío,  
manos de hierbas, tú, nodriza fina,  
tenme prestas las sábanas terrosas  
y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera;  
una constelación, la que te guste;  
todas son buenas, bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...  
te acuna un pie celeste desde arriba  
y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias... Ah, un encargo:  
si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido.

Estos versos finales dejan la puerta abierta a que el deseo de ese cielo-tierra donde descansar fuera de la realidad esté causado por un sufrimiento amoroso (PLEITEZ, 2003; UNRUH, 2006).

Suele decirse que una relación comienza con un beso; el contacto íntimo con los labios del amado nos revela información que difícilmente podemos adivinar a partir de las palabras de una persona, o incluso de sus gestos. Sin embargo, precisamente por su capacidad reveladora, el beso también puede ser emblemático como el fin de la relación. Este dato no es baladí, pues parece ser que Alfonsina Storni era dada a conocer a los hombres, y juzgar la bondad de su alma, a través del beso (DELGADO, 1990, p. 111).

La ambigüedad del significado del beso para Alfonsina nos permite mantener la doblez del beso como principio y saludo o como adiós, que si era rotundo en el poema citado, en el caso del beso de la muerte será definitivo.

En la poesía de Alfonsina Storni se aborda el tema de la muerte en varias ocasiones (DARRICADES, 2010; SKLEDAR, 2004). Y no siempre se problematiza como algo rechazable, sino que se presenta también como algo positivo, como una posibilidad no descartada. Un punto final que puede ser el comienzo de algo mejor... Quizás, cansada de besar a los hombres, Alfonsina se planteó besar a la muerte para saberlo. Lo malo es que en este caso no hay posibilidad de vuelta atrás. Cómo saber si Alfonsina erró o no su beso. Puede que el resultado sea un claustrofóbico estatismo, como imagina en “Epitafio para mi tumba”, de *Ocre*, pasividad que desde bien pronto identificó Gabriele von Munk Benton (1950), junto con la decepción, como uno de los temas de su poesía.

Sin embargo, en *El dulce daño* la perspectiva es bien diversa: “Oh, viajero, viajero, conversa con la Muerte / Y dile que no impida mi camino”. Este poema, titulado “Si la muerte quisiera”, concibe la muerte como comienzo del “nuevo sendero”. Y en el mismo sentido, en “Partida”, intenta describir en un vuelo imaginativo el “camino hasta el confín” iniciado en el mismo momento de la expiración.

Esta misma consideración de la muerte como el inicio de un viaje es la que pone punto final al último verso que escribió en su vida: “he salido”, dijo,

queriendo significar “he muerto”, pero, al mismo tiempo, “he sobrevivido”, “he conseguido escapar de mi callejón sin salida” (2008), un entramado de calles urbanas que le produce un terror similar al de la muerte (SALOMONE, 2006; KOMAI, 2021), aunque esta acaba siendo la salida a ese mencionado terror:

Se trata del viaje voluntario que emprenden los suicidas, que se contraponen al sueño, entendido como viaje involuntario, pues desciende sobre uno mientras duerme, según las imágenes que aparecen en el poema “El sueño”. Por eso la muerte voluntaria de Alfonsina no podía ser identificada con el hecho involuntario del sueño, sino con el acto voluntario de irse a dormir. (2008).

El poema que comentamos se titula “Voy a dormir” (STORNI, 1964, p. 440), escrito cuando la idea del suicidio nublaban ya su mente y, de hecho, perpetró a continuación: “si el acto voluntario de dormir provoca el viaje involuntario de los sueños, el acto voluntario del suicidio provoca el viaje obligatorio de la muerte” (2008). Si con el sueño nos evadimos del sufrimiento temporalmente, con la muerte la evasión se siente, en consecuencia, definitiva.

Quizás porque deseaba un sueño eterno, una evasión eterna, se abalanzó a los brazos de la muerte; la muerte se diferencia del sueño precisamente en que no tiene límites, no permite despertar. Esta infinitud que a muchos produce vértigo es precisamente la característica que en los versos de Alfonsina Storni se muestra como deseable. Solo la muerte puede otorgarla y, por eso, como vio Pérez Blanco (1975, p. 208), la autora buscó voluntariamente su regazo en la vida real, ya fuera de metáforas, para hundirse en el olvido perpetuo, donde no pudiera sufrir más. E insiste en esta idea: “el suicidio se debió a un convencimiento de que la muerte le reportaba la vida... como una solución que ofrecía vida cuando la vida se recarga de muerte” (PÉREZ BLANCO, 1975, p. 217).

En este contexto se comprende la comprensión de Alfonsina Storni hacia los casos de escritores de su entorno más o menos próximo que decidieron quitarse la vida, como demuestran los escritos en la prensa con motivo de la

muerte de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga o su hija (GALÁN Y GLIEMMO, 2002). Incluso lo aprueba y lo desea, como expresa en el poema dedicado a Quiroga:

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,  
Y así como en tus cuentos, no está mal;  
Un rayo a tiempo y se acabó la feria...

Allá dirán.  
Más pudre el miedo, Horacio, que la muerte  
Que a las espaldas va.  
Bebiste bien, que luego sonreías...  
Allá dirán.

Muchos de los estudiosos de la vida y obra de la poeta argentina lo apuntan, como Garzón-Arrabal (2008): “Storni admiraba a las personas que al confrontar situaciones inherentemente trágicas decidían quitarse la vida porque contemplaba este hecho como una acción heroica, el supremo acto de voluntad que puede llevar a cabo una persona” (p. 133).

Muy iluminadora de la concepción de la muerte como salida o alivio es el desenlace de *Polixena y la cocinerita*, una de las obras dramáticas de Alfonsina Storni. Por boca de la protagonista, la pequeña cocinera que acaba suicidándose, salen frases inequívocas como estas: “Cuando la vida te resulte una piltrafa, suprímela. Un corazón generoso ama tanto la vida como sabe aceptar la muerte” (1964, p. 252). La tesis de Celia Garzón-Arrabal (2008) es que la solución suicida de este personaje responde a una motivación causada por un “mundo machista”. La estudiosa analiza la obra, al igual que Unruh (2006), como deconstrucción del mito de Polixena, quien se resigna a morir ante las adversidades, considerando que la cocinerita muestra mayor valentía al ser ella misma quien se quita la vida “en un acto en el que demuestra su decisión de

convertirse en un sujeto activo que toma las riendas de su vida”, en palabras de Garzón-Arrabal (2008, p. 132). Y continúa:

Cabría preguntarse si se puede percibir que la muerte como la única solución posible para ambas, y la elección de tal final, demuestra una actitud pesimista de la dramaturga ante la situación de la mujer en un sistema patriarcal. (GARZÓN-ARRABAL, 2008, p. 132).

La causa que llevará a Alfonsina Storni al borde de la muerte, y que la hará saltar sin vuelta atrás, será un sufrimiento no relacionado con las angustias vitales o los desamores —aunque Pleitez (2003, p. 277) y Unruh (2006, p. 50), entre otras, lo cuestionan, por el final del comentado “Voy a dormir”—, sino con la parte más material de su persona: su cuerpo, la enfermedad, el dolor de verse aquejada de un cáncer de mama. Pero ella ya estaba preparada para tomar esta decisión. Y por eso no se arrojará al vacío, sino al abrazo del mar. Según Chevalier y Gheerbrant (2007), el mar es el símbolo de las posibilidades, “un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia” (CHEVALIER Y GHEERBRANT, 2007, p. 689). Frente al mar se abren infinidad de soluciones, y es responsabilidad del sujeto optar por una decisión conveniente o una equivocada. Si volvemos a la idea de destiempo, vemos como se acompasa con la simbología del mar como negación del transcurso del tiempo; el mar es ritmo, es tiempo cíclico, eterno. La determinación de lanzarse a él como manera de morir tiene una explicación subconsciente que Gaston Bachelard (1978) explica como deseo de retornar al regazo materno; si bien sabe que es extraño, es una manera de iniciación a una nueva forma de vida simbolizada por el “salto en lo desconocido” (Bachelard, 1978, pp. 248-249). Por eso, para Mutsuko Komai, el mar poetizado por Storni no solo es un objeto de anhelo para el yo poético, sino también un verdadero refugio, al que lanzarse para hallar el descanso.

En conclusión, aunque la tendencia suicida de Alfonsina Storni no es abordada siempre de manera abierta en su obra, los halos temáticos estudiados

permiten acercar la vida a la obra, y la obra a la vida, a través del análisis de distintos procedimientos imaginativos, entre los que llaman la atención por su frecuencia símbolos, metáforas y símiles que se refieren a la consideración del suicidio o a las causas que provocaron su deseo o la legitimación de este.

### REFERÈNCIAS

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 [1.ª ed. en francés: 1942].

BALLESTER, Josep, y Noelia IBARRA. “La enseñanza de la literatura y el pluralismo metodológico”, *Revista OCNOS*, 5, 25-36, 2009.

BALLESTER, Josep. *L'educació literària*, València, PUV, 1999. 2a edició 2007.

BORDONS, Gemma (coord.). *La poesia contemporània. Una eina per canviar actituds en els futurs mestres i per millorar la llengua*, Barcelona, Graó, 2009.

BORDONS, Gemma, y Ana DÍAZ PLAJA. (coords.). *Ensenyar literatura a secundària: formant lectors crítics, motivats i cultes*, Barcelona, Graó, 2004.

BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.

CALLE, Leandro, y Jaqueline VASSALLO. *Alfonsina Storni. Literatura y feminismo en la Argentina de los años 20*. Editorial Universitaria Villa María, 2016.

CASSANY, Daniel. *Rere les línies, sobre la lectura contemporània*, Barcelona, Empúries, 2006.

CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

DARRICADES, George-Michel. La muerte en tres visiones poéticas. Razón y fe: *Revista hispanoamericana de cultura*, Tomo 261, Nº 1336, 2010, 151-154.



DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo y subjetividad. Las bases filosóficas del anti-Edipo*, Barcelona, Granica, 1977.

DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1990.

GALÁN, Ana Silvia, y Graciela GLIEMMO. *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar, 2002.

GARCÍA ORAMAS, María José. “Alfonsina Storni y el (a)mar loco de las mujeres”. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 12, 2013, 99-106.  
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6276>

GARZÓN-ARRABAL, Celia. *El teatro de Alfonsina Storni: feminismo e innovación / Alfonsina Storni's theater: feminism and innovation*. Chapel Hill, University of North Carolina, 2008. Disponible en <https://doi.org/10.17615/6vjd-d176>

HENRÍQUEZ, María Griselda, Silvia STORNI y María Josefina CASTILLA. Las genealogías. Una herramienta para el análisis sociohistórico. *RevIISE: Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Vol. 4, Nº. 4, 2012, 67-77

JONES, Sonia. *Alfonsina Storni*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

KOMAI, Mutsuko. “La evolución de la representación de la ciudad en las poesías de Alfonsina Storni”. Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río (eds.), *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2021, págs. 23-35  
<https://doi.org/10.14201/0AQ0318>

MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Trans. Martha Eguía. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1997.

MASIELLO, Francine. Refusing Ventriloquies: the Poetics of Alfonsina Storni. *Between civilization & barbarism: women, nation, and literary culture in modern Argentina*. University of Nebraska Press, 1992, 187-200.

MENDOZA, Antonio. *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga, Aljibe, 2004.

MENDOZA, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla 1994.

MILLER, Beth Kurti. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.

MORELLO-FROSCH, Marta. "Alfonsina Storni: The Tradition of the Feminine Subject." Bergmann et al. *Women, Culture, and Politics in Latin America*. University of California Press, 1992. 90-104.

MORELLO-FROSCH, Marta. "Autorrepresentaciones de lo femenino en tres escritoras de la literatura latinoamericana." *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: Ensayos críticos*. Juana A. Arancibia y Yolanda Rosas, eds. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 143-154.

PÉREZ BLANCO, Lucrecio, *La poesía de Alfonsina Storni*, Villena, Madrid, 1975.

PHILLIPS, Rachel. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books, 1975.

PLEITEZ, Tania. "Introducción", a Alfonsina Storni, *Mi casa es el mar*, Madrid, Espasa, 2003.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena. *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

ROSENBAUM, Sidonia Carmen. "Alfonsina Storni". *Modern Women Poets of Spanish America*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1945. 205-227.

SALOMONE, Alicia N. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

SANELEUTERIO, Elia. "En la carne desnuda la escarcha". Modalización lírica y construcción simbólica en la poesía de José Hierro. Tesis. Universitat de València (España) en 2011. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/81531/saneleuterio.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SANELEUTERIO, Elia. "Los viajes de 'La Storni' ". El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino, coord. por Sonia Mattalía, María Pilar Celma Valero, Pilar Alonso Palomar, Iberoamericana, 2008, p. 921-929.

SENSIDONI, Eleonora. Percorsi parabolici della poetica di Alfonsina Storni: l'iniziazione letteraria. *Donne in movimento* / coord. por Eliana Guagliano, 2011, 71-82.

SIERRA, Marta. "Scripts for Modern Mothers: Representations of Motherhood in Delfina Bunge and Alfonsina Storni", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 45, N.º 1, 2011, 89-106.

SKLEDAR, Ana. El motivo de la muerte en la poesía de Alfonsina Storni. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 12, 2004, 33-42.

SKLEDAR, Ana. Feminismo y transgresión en las obras de Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. *Cuadernos de Aleph*, 8, 2016, 108-127.

STORNI, Alfonsina. *Antología mayor*, Madrid, Hiperión, 1994.

STORNI, Alfonsina. *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1961.

STORNI, Alfonsina. *El dulce daño*, 1918. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Irremediabilmente*, 1919. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *La inquietud del rosal*, 1916. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Languidez*, 1920. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Mascarilla y trébol*, 1938. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Mundo de siete pozos*, 1934. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Ocre*, 1925. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Poemas de amor*, 1926. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

STORNI, Alfonsina. *Polixena y la cocinerita*, Buenos Aires, 1932.

SWANSON, Rosario M. de. "Triunfe el óvulo": ansiedad autorial y maternidad literaria en la poesía de Delmira Agustini y Alfonsina Storni. *Hispanic journal*, Vol. 33, Nº. 1, 2012, 23-36.

TITIEV, Janice G. "Alfonsina Storni: In and out of the canon." *Poetry Criticism*, 33, edited by Elisabeth Gellert and Ellen McGeagh, vol. 33, Gale, 2001. Gale Literature Resource Center, [link.gale.com/apps/doc/H1420036293/LitRC?u=anon~a3063a14&sid=googleScholar&xid=468b16f4](http://link.gale.com/apps/doc/H1420036293/LitRC?u=anon~a3063a14&sid=googleScholar&xid=468b16f4). Originally published in *Monographic Review*, vol. 13, 1997, pp. 310-318.

UNRUH, Vicky. "Alfonsina Storni's Misfits: A Critical Refashioning of Poetisa Aesthetics", en *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin*

*America* (pp. 30-51) University of Texas Press, 2006.

<https://www.jstor.org/stable/10.7560/709454.6>

URTIAGA PRIETO, Francisco. Líneas de investigación del suicido. *Ciencia policial: revista del Instituto de Estudios de Policía*, 125 (Julio/Agosto), 2014, 63-78.

VON MUNK BENTON, Gabriele. "Recurring Themes in Alfonsina Storni's Poetry." *Hispania* 33.2 (1950): 151-153.

YEN, Shirley, M. Tracie SHEA, Charles A. SANISLOW, Andrew E. SKODOL y Carlos M. GRILO. Rasgos de la personalidad como predictores prospectivos de intentos de suicidio. *RET: Revista de Toxicomanías*, 74, 2015, 3-12.

ZAPATA DE ASTON, Arcea Fabiola. *Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Diss. University of Iowa, 2002.

Recebido em 07/10/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# MINI(AUTO)BIOGRAFIAS: BREVES RELATOS DE VIDAS INSURGENTES

MINI(AUTO)BIOGRAPHIES: BRIEF ACCOUNTS OF INSURGENT LIVES

Fabício Brandão Amorim Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Na contemporaneidade, as fronteiras do espaço biográfico mostram-se cada vez mais expandidas. Dentro desse panorama, as escritas do “eu” assumem um papel de relevância na medida em que a sua exposição não somente abrange a revelação das intimidades e pormenores do cotidiano, mas também remete a temas que acabam por nortear a própria construção identitária dos sujeitos. Assim, falar de si ganha, sobretudo na esfera midiática, contornos de engajamento e resistência por parte de segmentos minoritários, todos eles norteados por pautas que intentam a proteção de direitos e a afirmação de suas existências. Na tentativa de combater as marcas longevas da invisibilidade, diferentes autores protagonizam o compartilhar de suas histórias pessoais, evocando memórias dolorosas, denunciando violências sofridas, mas sobretudo enaltecendo a potência libertadora e criativa de suas produções literárias e artísticas. Com suas atenções voltadas para as chamadas mini(auto)biografias, que são pequenos textos elaborados pelos autores com o objetivo de apresentarem um resumo sobre suas trajetórias em espaços dedicados à divulgação literária, o presente artigo promove um recorte analítico das narrativas cujos conteúdos se opõem frontalmente aos apagamentos vividos por sujeitos minoritários. Tendo por base relatos publicados na revista digital Ruído Manifesto, os quais acompanham poemas, contos e crônicas desses escritores, procuramos discutir o quanto as expressões ali perfiladas se constituem como instrumentos de sobrevivência de indivíduos e suas respectivas comunidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia; escritas do eu; identidade; ativismo; minorias.

**ABSTRACT:** In contemporary times, the boundaries of the biographical space are becoming increasingly expanded. Within this panorama, the writings of the "self" assume a relevant role insofar as its exposure not only encompasses the revelation of intimacies and details of daily life, but also refer to themes that end up guiding the very construction of the subject's identity. In this way, talking about oneself takes on, especially in the media sphere, the contours of engagement and resistance on the part of minority segments, all of them guided by agendas that seek to protect their rights and affirm their existence. In an attempt to combat the long-lasting marks of invisibility, different authors disseminate their personal stories, evoking painful memories, denouncing the violence they have suffered, but above all extolling the liberating and creative power of their literary and artistic productions. With its attention focused on so-called mini(auto)biographies, which are short texts written by authors with the aim of presenting a

---

<sup>1</sup>Mestre Letras: Linguagens e Representações na Universidade Estadual de Santa Cruz – Brasil. Doutorando em Letras: Linguagens e Representações na Universidade Estadual de Santa Cruz - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5741-2204>. E-mail: [diversosafins@gmail.com](mailto:diversosafins@gmail.com)

summary of their trajectories in spaces dedicated to literary dissemination, this article takes an analytical approach to samples of the narratives whose content is directly opposed to the erasures experienced by minority subjects. Based on stories published in the digital magazine *Ruído Manifesto*, which accompany poems, short stories and chronicles by these writers, we seek to discuss the extent to which the expressions profiled there are instruments for the survival of individuals and their respective communities.

**KEYWORDS:** Autobiography; writings of the self; identity; activism; minorities.

### *1 Caminhos Iniciais*

Tomando por base que estar nas bandas digitais significa para muitos sujeitos e grupos levarem a cabo um desígnio de militância, é possível notar que uma maior quantidade de indivíduos integrando o polo emissor de conteúdos também está alinhada a uma espécie de ativismo. É então que falamos em midiativismo para abordar justamente os diferentes modos de atuação de produtores cujas pautas estão atravessadas por questões políticas, econômicas e sociais, dentre outras vertentes. Tudo isso a transitar pela esfera pública digital, o ânimo para tais empenhos vem associado a um desejo transformador da realidade. Da passividade à ação, pessoas e coletivos sentem que podem se organizar e moldar assim suas formas de participação no debate público, oferecendo contradiscursos como resposta a certos modelos dominantes espreitados na mídia hegemônica.

Freitas (2009) menciona a pretensão de alguns grupos, antes posicionados numa condição de dependência em relação aos conteúdos midiáticos ofertados, em serem sujeitos ativos de uma transformação de papéis através da qual desponta o interesse em se dominar o ferramental tecnológico capaz de viabilizar a manifestação autônoma das vozes historicamente subalternizadas face ao jugo hegemônico. Na configuração desse quadro, o autor reflete que:

É legítimo pensar que o que move o desejo de ocupar a esfera pública de visibilidade, por grupos eternamente participantes de subsistemas dependentes e controlados por outros grupos e



instituições, é o fato de integrarem um subsistema quase autônomo (mesmo que não menos hegemônico) no “*mainstream social*”, o que pode mesmo suscitar a ideia de que há um desejo de “especializar-se”, de tornar-se “especialista”, imanente à condição de produtor e produto periférico e “marginal” (no sentido de estar à margem, fora do centro, fora do mainstream) (FREITAS, 2009, p. 87-88).

Ao lado dessa oportunização de novos canais e modos de expressão, há um patente alargamento do espaço biográfico outrora vislumbrado por Arfuch (2010), o que nos leva a considerar o papel das narrativas digitais contemporâneas enquanto dinamizadoras do “eu” que se projeta publicamente. Contribui para tal incremento toda a gama de aparições discursivas e imagéticas que forjam uma cartografia passível de fornecer como resultado uma verdadeira miríade de subjetividades, muitas delas dispersas em *blogs*, sites e mídias sociais, para ficar nos exemplos mais corriqueiros.

Conforme nos aponta Sibilía (2016), há uma verdadeira superexposição das rotinas e feitos pessoais que contêm a marca das atuações permanentemente voltadas para o olhar do outro. Dentro desse panorama que a autora chama de alterdirigido, a vida ordinária pede passagem e sua exibição *full time* evidencia também o protagonismo de pessoas comuns, imbuídas cada vez mais no propósito de performar diante de uma audiência ávida por registros, curiosidades e aspectos reveladores da intimidade alheia. “As pessoas inserem discursos e imagens que materializam projeções idealizadas de si mesmas, de si para si e para o outro desconhecido” (SANTAELLA, 2013, p.89).

Todo esse desempenhar de papéis dos sujeitos naquilo que podemos chamar de esfera pública digital nos remete inevitavelmente aos apontamentos de Debord (2005), que parecem não desbotar em plena contemporaneidade. E lembrar desse importante teórico é reafirmar que a sociedade de proporções globais que agora experimentamos, com todo o afluxo tecnológico de ferramentas comunicacionais impactantes, segue marcada com os imperativos da espetacularização, fenômeno que vai se alargando mais e mais quando a

maquinação das aparências permanece colocada em detrimento do ser que se mostra.

É então que descortinar a paisagem digital traz como possibilidade a constatação de que outras modalidades das chamadas escritas de si restam configuradas. São formas através das quais o “eu” que se enuncia divide com o leitor não somente a exposição de traços íntimos de suas trajetórias, mas permite também entrever de maneira pungente a defesa de causas afirmativas dos mais diferentes sujeitos e suas respectivas comunidades. Constituem, na verdade, ímpetos de resistência contra processos de invisibilidade que teimam em se prolongar desde longa data.

Assim, o horizonte do biográfico também compreende o registro da vida de pessoas cujas histórias estão marcadas pelo reconhecimento de sua representatividade, como é o caso dos segmentos minoritários, face ao direito de participação mais equânime na sociedade. Dentro de tal perspectiva, resistir é pretender minar os efeitos de seculares apagamentos, sendo que não silenciar é um dos instrumentos para se fazer lembrado.

O presente artigo se debruça sobre o que chamo de mini(auto)biografias, que são pequenas narrativas em prosa e verso, publicadas em espaços digitais e impressos, as quais acompanham poemas, contos e crônicas, e cujo propósito central é apresentar seus autores aos leitores nos respectivos meios onde as obras literárias são divulgadas. Escritas em primeira ou terceira pessoa do singular pelos próprios autores, podem trazer em seu conteúdo desde dados curriculares até aspectos mais íntimos de suas trajetórias. No seio de sua concepção, esses textos contemplam uma série de estratégias criativas fundamentalmente associadas à livre prática do fazer literário.

À maneira de breves notas sobre as trajetórias de vida, esses relatos de autoapresentação são também demandados pelos meios onde os textos literários circulam, pois, além do material passível de seleção por parte das

regras editoriais de cada suporte, os autores devem enviar a descrição daquilo que resuma suas biografias pessoais. Assim, em revistas literárias, sites diversos ou até mesmo em suportes jornalísticos, para ficar citar alguns exemplos, os textos publicados, tais como poemas, contos e crônicas, são os atrativos principais, sendo que as notas biográficas que os acompanham cumpririam uma função *a priori* secundária, baseada, por assim dizer, no mero intuito de identificar a autoria.

Deslocando-se entre o vivido e o inventado, as mini(auto)biografias notadamente se lançam ao propósito de causar repercussões no olhar dos seus leitores pelo caráter performatizado que apresentam, principalmente quando extrapolam a exposição meramente curricular das histórias de vida. E é importante frisar que, ao nível do texto, em todo intento de se mostrar ao outro, seja em linhas dotadas de sisudez, seja naquelas marcadas pela teatralidade das falas, performar é um ato devidamente calculado pelo autor. Desse modo, é possível perceber que não importa a forma com a qual se apresentam, todas essas escritas explicitam, em maior ou menor grau, acenos moldados por uma performance de natureza narrativa, inscrita, portanto, no potencial das palavras.

Tal modalidade de escritos autobiográficos é parte de minha pesquisa de doutorado em andamento, que tem como intuito central investigar de que maneira as mini(auto)biografias, publicadas em revistas eletrônicas e sites literários independentes brasileiros, os quais se inscrevem como mídias alternativas, podem ser consideradas narrativas que modulam a construção identitária dos autores na perspectiva da autorrepresentação.

O recorte aqui utilizado aborda textos veiculados na revista literária digital *Ruído Manifesto*<sup>2</sup>, que estão abarcados sob o ponto de vista de vozes minoritárias, a exemplo de autores negros, mulheres, pessoas LGBTQIA+,

---

<sup>2</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/>

moradores de periferias, entre outros. Nesse sentido, há a tentativa desses escritores de conferir atenção a temas que advogam pela sobrevivência de indivíduos e seus respectivos grupos sociais, o que implica em colocar como prioridade demandas norteadas substancialmente por aspectos ideológicos e políticos. De antemão, tal postura se consolida como um aceno contra-hegemônico, movido também pelo intento de participação efetiva na cultura e na sociedade.

## 2 Ambientes de Observação

Na atualidade, são diversos os exemplos de revistas, portais e sites devotados à produção literária, os quais vêm se constituindo como verdadeiras trincheiras de resistência quando o quesito é a atuação de modo independente. Esse *status* de autonomia vem pontuado, sobretudo, pela capacidade que tais veículos possuem de liberdade editorial para a criação e divulgação de conteúdos, promovendo uma curadoria própria em torno de temas e produtos textuais e imagéticos dos mais variados.

Ao mesmo tempo, para muitas dessas iniciativas, circular na paisagem digital dentro da seara cultural significa também exercer um papel alternativo enquanto polo emissor. Nessa perspectiva, estão abarcadas ações que não somente cobrem lacunas da chamada mídia hegemônica, mas principalmente priorizam oportunidades para autores situados à margem do *mainstream* editorial. Em se tratando de literatura, tais espaços, ao abrirem frentes de publicação, acabam por conferir visibilidade a escritores iniciantes e outros tantos que, mesmo tendo alguma trajetória já construída, enxergam nesses ambientes uma vitrine para suas obras.

Outro aspecto de suma importância é que os escritores, ao buscarem espaços de publicação, visualizam oportunidades também ligadas a suas causas de vida. É uma identificação que se dá na medida em que muitas revistas, portais

e sites assumem claramente uma postura de fomentar, por exemplo, pautas identitárias. Do mesmo modo, parece haver uma abertura muito natural para inclinações que favorecem a exposição da intimidade. Assim, é de se notar que tais ambientes estimulam o transitar de subjetividades para além do produto literário que neles circula. Não seria apenas sobre o ato de publicar e ser visto, mas o de se abraçar a um lugar de pertencimento capaz de mobilizar razões de existência para os sujeitos nele inseridos.

Com periodicidade diária, a revista *Ruído Manifesto* surge em 2017, a partir de Mato Grosso, e se volta, desde então e de forma predominante, à veiculação de textos literários. Além de publicar contos, poemas, crônicas e entrevistas, existem colunas relacionadas a cinema, bem como seções voltadas para a crítica literária e de audiovisual. Sua equipe é composta basicamente por jornalistas, escritores, um cineasta, professoras, pesquisadores e um *web designer*, os quais promovem um trabalho de seleção dos textos, imagens e montagem das publicações.

Na página onde ficam descritas as regras de participação, a *Ruído Manifesto* menciona o empenho de sua equipe para recepcionar os materiais a serem enviados por eventuais colaboradores, os quais são organizados em chamadas mensais com formulários eletrônicos disponibilizados para o preenchimento dos interessados. Os membros do corpo editorial revelam-se pessoas comuns, que, dadas as demandas de ordem particular, não poderiam dedicar seu tempo integral ao projeto, pois dependem de outros trabalhos para sobreviver. Do mesmo modo, também fica claro que a revista não possui patrocínio ou formas de monetização, dependendo exclusivamente do aporte financeiro de seus editores, cada um deles com suas carreiras profissionais e sinas pessoais.

Convém ressaltar a disposição com a qual a revista acolhe contribuições de autores que refletem um ideal de diversidade associado a pautas afirmativas.

É o que se pode perceber no trecho a seguir, que também está contido na página de colaborações do site:

Seguimos nos nossos esforços de acolher cada vez mais autores não brances e não binários – esforço presente desde o início da revista, mas que tentamos sempre ampliar. Somos uma equipe formada por 11 autores: **somos mais mulheres do que homens, mais pessoas negras do que brancas, diversas pessoas não heterossexuais**; e por isso acreditamos na importância política de a revista ter nossa cara – a cara do Brasil (grifo meu).<sup>3</sup>

É possível constatar que espaços como a *Ruído Manifesto* apresentam um rico painel por onde transitam sujeitos contra-hegemônicos, os quais deixam registrados em seus relatos de autoapresentação suas origens e posturas de vida, evidenciando questões de cunho racial, diversidade sexual e de gênero, do periférico, dentre outras que se movem também pelo horizonte das identidades. Da mesma forma, muitos textos literários ali publicados, a exemplo de contos, poemas e crônicas, trazem em seu conteúdo vivências relacionadas ao universo das minorias, denotando também uma postura de combate aos apagamentos de suas subjetividades.

Acessível a escritores não somente do Brasil, mas também de outros países lusófonos, a *Ruído Manifesto* claramente preconiza um ideal de liberdade pelas trincheiras literárias, atuação que nos remete a uma inclinação de natureza ativista, levando em consideração as prerrogativas inclusivas e engajadas de sua transparente política editorial. Nota-se, assim, que o projeto se norteia marcadamente pela valorização das humanidades, sobretudo quando reforça e persegue em sua missão o ideal de uma sociedade mais igualitária.

Tendo por base a noção de que o termo mídia alternativa vem se expandindo, é salutar propor também a inclusão do suporte literário aqui

<sup>3</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/colabore/>. Acessado em 29/12/2022.

estudado dentro desse campo. Trata-se de um conceito que não se prenderia apenas à imprensa que, nos mais variados momentos históricos, sempre nos ofertou suas mais distintas formas de cobertura de fatos e acontecimentos em larga escala. Inclui, é claro, os meios de comunicação massivos desde as mais antigas eras, mas abarca outras frentes que enxergam nas ferramentas midiáticas oportunidades para a propagação de suas ideias. Pensando as múltiplas possibilidades de comunicação é que se vai também adotar a denominação mídia alternativa, posto que reflete um ambiente dotado de pluralidade e abertura (ROCHA e BARBOSA, 2018).

No caso das expressões autorais dispostas na *Ruído Manifesto*, o enquadramento da revista como mídia alternativa se deve principalmente ao fato de que as posturas e causas ali defendidas estão constituídas enquanto uma frontal oposição aos mecanismos de apagamento enraizados na sociedade. E falar aqui de apagamento não se restringe unicamente à ideia de ausência de pessoas e grupos dentro da lógica de visibilidade na esfera pública midiática, mas de uma presença profundamente marcada por contornos negativos, distorcidos e humilhantes (FREITAS e OLIVEIRA, 2019).

### *3 Itinerários Insubmissos do “Eu”*

No esteio das vidas que se narram, pensar as minis(auto)biografias é também levar em consideração a presença de um verdadeiro inventário de vozes que demandam a atenção do leitor para experiências marcadas pela necessidade permanente de sobrevivência material e imaterial. Nesse sentido, é como se a exibição de fatos, acontecimentos e características, movidos pelos atravessamentos da linguagem, ressignificassem a existência dos sujeitos que falam de si, conferindo-lhes uma outra roupagem, quiçá um novo corpo que se inscreve na pele da palavra.

Para adentrar os territórios de tais narrativas, vejamos o relato a seguir:



**Maria Celeste Bastos** nasceu em 1960, na cidade do Rio de Janeiro, onde morou até os três anos de idade. Após esse período, passou a residir em Brasília – DF; ficando durante sete anos em um orfanato. Quando saiu do orfanato, foi exercer trabalhos como babá e empregada doméstica, com intuito de estudar e ter moradia e alimentação. Seu maior prazer sempre foi escrever poemas. Guardava todos os que escrevia em uma caixinha. Uma lembrança angustiante foi o castigo recebido por sua patroa, que jogou seus textos no lixo, como punição por ela recusar-se a faltar à aula. Com dezoito anos de idade foi para Brumado – Bahia; lá, começou a trabalhar, vendendo acarajé. Nesse período, conheceu a Professora Daniela Galdino, que, ao tomar ciência da sua facilidade de escrever poesias, interessou-se e interferiu, de forma positiva, na sua história de vida.<sup>4</sup>

Com uma trajetória impactada por sérias dificuldades, Maria Celeste Bastos evoca as experiências dolorosas do passado como motor de transformação de sua vida. De início, a condição de órfã já lhe impõe a ausência de uma base familiar, algo que pudesse funcionar como primeira referência, tanto na perspectiva afetiva quanto na socializadora. E sua saída do orfanato se dá numa fase ainda muito jovem, provavelmente situada nos idos da adolescência.

Mas eis que, no Brasil, entrar no mercado de trabalho como babá e empregada doméstica historicamente sempre foi uma situação comum a tantas mulheres, muitas delas obrigadas a desempenhar tais atividades ainda na vigência de sua infância ou adolescência. Por falta de um seio familiar ou condições materiais para a sobrevivência, acabam se deparando muito cedo com a ausência de perspectivas de futuro, submetendo-se a ambientes hostis e precários, jornadas excessivas, baixa remuneração e, nalguns casos, sendo exploradas sexualmente por seus patrões. Isso, sabemos, revela as faces de uma sociedade marcada pelos resquícios patriarcais e escravistas, ainda mais

---

<sup>4</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/sete-poemas-de-maria-celeste-bastos/>. Acessado em 14/01/2022.

quando deve se levar em conta que a maioria esmagadora dessas mulheres são pretas e pobres.

No caso de Maria Celeste Bastos, a necessidade de estudar, ter um teto para morar e obter comida justificou a sua prematura atuação como trabalhadora doméstica. Foi nesse contexto que ela começou a escrever seus poemas, guardando-os com zelo e afincando bem típicos de alguém que enxerga na literatura um caminho possível de vida. Mas a lembrança em particular da penalidade imposta por uma patroa é, de fato, algo que chama atenção, pois há ali um gesto que tenta cercear as possibilidades de progresso vislumbradas pela poeta em questão. A punição, que se baseou na proibição de acesso à educação, pode ser considerada como uma tentativa de apagamento, com o agravante de que a destruição dos textos demonstra um completo desprezo à individualidade de Maria Celeste, além de se configurar como um ato de humilhação.

Não nos é dado saber pela mini(auto)biografia em comento se a pretensão de impedir a sua empregada de ir à escola foi motivada pela necessidade da patroa de dispor de mais tempo da sua comandada em razão do serviço. No entanto, é possível perceber que dentro dessa situação há um patente atentado à dignidade de Maria Celeste, pois ao seu corpo não é dada a prerrogativa plena do exercício da liberdade de pensamento e ação. Na perspectiva da opressora, parece tratar-se de um corpo objetificado, afeito apenas às funcionalidades do trabalho, subalternizado, sem direito à fala e desprovido de sentimentos.

Relembrando aquilo que se constitui enquanto memória traumática, a poeta se deixa impelir pela necessidade de tornar a dizer aquilo que foi vivenciado. Ao fazer isso, lança mão da linguagem como ferramenta performativa para reviver através do texto parte desse passado doloroso. Nesse âmbito, há o que Arfuch (2023) denomina como sendo a dimensão terapêutica da narrativa, pois o gesto de recontar possui o condão de interferir na

configuração e no sentido atinentes à história pessoal compartilhada, tendo em vista que se restabelece uma interlocução outrora silenciada e que possibilita aberturas a uma escuta responsável para com o outro.

Vista assim em sua síntese, a mini(auto)biografia de Maria Celeste Bastos aponta para a rota da tenacidade, considerando que seu ímpeto resistente se sobrepõe aos problemas enfrentados. Ali, mais à frente, saberíamos que seu destino nunca se desgarrou do envolvimento com as palavras, verdadeiro caminho de libertação pessoal. E a vendedora de acarajés que cruzou com a também poeta Daniela Galdino pontua esse encontro como sendo impulso fundamental na continuidade de sua escrita, vida e obra pungentemente entrelaçadas.

Numa linha frontalmente afeita à resistência, tomemos o exemplo abaixo:

**Joaninha Dias**, negra mulher, gorda, 38 anos, filha de Ana, Miró e Marcelo. Mãe de Letícia. Candomblecista e Juremeira. Poeta, periférica, pansexual, poliamor, de Recife. Preta Professora na Rede Pública de ensino, pedagoga formada pela Universidade Federal de Pernambuco. Escritora erótica, faladeira de histórias ancestrais, autora de atividades pedagógicas afrocentradas e empenhada na luta diária contra o racismo e na garantia de segurança alimentar, dignidade e justiça para o povo preto.<sup>5</sup>

O relato de Joaninha Dias traz em seu bojo uma série de questões estruturais da sociedade brasileira e que delineiam as características pelas quais a autora faz valer a sua insubmissa voz. Ao se afirmar negra, mulher e gorda, apresenta ao leitor uma tríade de pertencimentos que consubstanciam sua postura militante, pois estamos falando de feições que sempre foram um prato cheio para a perpetuação de exclusões.

<sup>5</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/quatro-poemas-de-joaninha-dias/>. Acessado em 18/01/2022.

Ser uma mulher preta e gorda vem com a marca de um desafio duplicado, já que tal condição se reveste de uma espécie de invisibilidade em camadas, ou seja, uma sobreposição de condições que coexistem na mesma pessoa, todas elas a acumular atributos que reforçam um processo de construção identitária multifacetado, mas que é ao mesmo tempo sinalizador de frequentes tentativas de silenciamentos.

E a autora fala de si como dona de sua história, assinalando certo orgulho em pertencer a estratos sociais que a representam. Em seu modo de se apresentar, ela é a filha e a mãe, duas porções que se complementam na medida em que o ser mulher contempla uma perspectiva ampla e constituída de elos com o passado e o presente. Do mesmo modo, não se furta a se assumir como adepta do Candomblé, religião historicamente perseguida e alvo de práticas até hoje persistentes de intolerância. Por seu curso, ser juremeira é viver uma experiência que entrelaça tradições religiosas de matriz indígena e africana.

Moradora de periferia, outro traço importante de se destacar, Joaquina menciona sua sexualidade numa ótica que claramente contraria o *establishment* social, ainda mais quando se refere a orientações que desacomodam os pilares do tradicionalismo. Ao se colocar como professora de escola pública, e assim o faz grafando a função com iniciais maiúsculas, sua porção ativista aparece pedagogicamente associada ao seu engajamento contra o racismo, bem como através do esforço para buscar melhorias de vida para pessoas negras.

Numa narrativa como a de Joaquina Dias, parece não ser tão importante listar as obras já publicadas na trajetória de escritora. Por óbvio, isso não implica desprezo da autora por sua produção literária, mas um aceno que procura demarcar desde o início a importância dada às causas que ela representa. Nesse sentido, a prática literária pode ser uma das chaves para que sua voz seja percebida e se faça ouvir. Diga-se de passagem, a

mini(auto)biografia dela antecede quatro poemas que tratam fundamentalmente de temas ligados ao racismo e à condição de mulher.

Da necessidade de evidenciar um lugar de sobrevivência para si próprio e o grupo do qual faz parte, temos:

**Hera Marques** (@hera.marques) é cria de Imbariê, periferia do Rio de Janeiro. É escritora, poetisa, produtora cultural do FAIM-Festival de Artes em Imbariê e do Slam Poético. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pela instituição desenvolve uma pesquisa sobre Literatura Marginal Periférica e descolonização do currículo literário escolar. Em suas produções, Hera busca relatar suas experiências enquanto uma mulher preta, periférica e bissexual em um mundo onde repudiam pessoas com essas características.<sup>6</sup>

Pelo que se pode ler, a vida aqui sinteticamente narrada de Hera Marques está centrada na defesa de suas origens e nos aspectos que a caracterizam enquanto ativista dos temas relacionados às mulheres negras. Seu pertencimento à periferia é de tal modo ressaltado que está presente em seus trabalhos literários e na pesquisa acadêmica desenvolvida numa universidade pública.

Num exemplo como esse, é nítida a percepção de que a obra está atravessada pelas razões que mobilizam a própria existência do sujeito, sobretudo a partir das visões e experiências tidas a partir do meio em que vive e se forjou. Daí a necessidade de, diante de sucessivos apagamentos testemunhados e sentidos na própria pele, poder encampar no texto em questão a bandeira da resistência, ímpeto que significa falar também em favor de um coletivo de pessoas. E ser mulher, negra e bissexual é algo que precisa ser dito e reafirmado com certa ênfase até para que seja notada a postura da autora em não se curvar aos imperativos do silenciamento.

<sup>6</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/sete-poemas-de-hera-marques/>. Acessado em 14/01/2022.

Bem sabemos que há um gigantesco passivo histórico com relação a sujeitos minoritários, cujas consequências são permanentemente sentidas numa sociedade como a nossa. Se a reparação ainda parece algo distante de se efetivar na prática, há quem prefira consolidar o seu protagonismo fazendo girar a roda de sua própria história, como é o caso de Hera Marques. Quando a poeta enumera diante do leitor toda a sua atuação engajada, deixa registrada a intenção de ocupar espaços que lhe cabem através das muitas ações que realiza dentro de sua comunidade e em outros ambientes.

Há casos em que a narrativa deixa entrever uma caracterização mais ligada ao que chamo de gesto performativo, estilo atravessado sobremaneira por certo ímpeto de ousadia na medida em que parece buscar um contato mais direto com os leitores ao lançar mão de estratégias incisivas de apresentação das trajetórias vivenciais. Nesse ímpeto de ir além do convencional, os escritores rompem com os modos polidos e mais desidratados de apresentação e elaboram narrativas que tendem a não somente se constituírem como potencialmente atraentes, mas que denotam o próprio exercício do fazer literário em si.

Observemos o texto abaixo:

**Lyanna Alisse** é o pseudônimo da Liana, artista arteira nascida numa porto alegre, formada em teatro pela escola popular da terreira da tribo, atuadora. Bailarina da corpa torta, desentorta, re-entorta. Mulher transgênero, bissexual. meio-humana, meio-animal. Na dúvida, gira à esquerda, mas às vezes não tem lado ou posição que a acolha. Escreveu 2 fanzines, está concluindo um livro coletivo. *Diária de uma quimera* é seu primeiro livro-poesia. Uma amadora, no bom sentido da palavra.<sup>7</sup>

Com uma verve dotada de tons irônicos, a mini(auto)biografia redigida por Lyanna Alisse não deixa de trazer à tona a condição de mulher transgênero

---

<sup>7</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/seis-poemas-de-lyanna-alisse/>. Acessado em 11/02/2021.

vivenciada pela autora em questão. E ela o faz equilibrando uma sucessão de atributos e atividades que fazem de sua trajetória de artista um ambiente onde parece ser mais importante falar de si com requintes sutis de humor.

O emprego da ironia, por si só, não seria capaz de encobrir o que na escritora é a afirmação da existência de uma pessoa trans. Mostrar-se como tal é, inicialmente, a demarcação de uma posição face a uma presença que é constantemente ameaçada e alvo de violências em larga escala no Brasil, considerando que se trata do país que mais extermina essa fatia da população. E Lyanna opta em não descrever possíveis abusos que tenha sofrido por ser quem é. Portanto, não há a enumeração de memórias dolorosas como se dá em outras vozes aqui vistas, mas um rol de atributos que se presta a redimensionar e tornar mais espesso o manto que recobre e, de certa forma, protege o sujeito.

Para Lyanna parece ser mais relevante tratar as atuações que exerce como alguém que as performa para o leitor, alternando assim entre tornar robusto seu lugar de artista e mostrar que o corpo que as veicula é sistematicamente um corpo em constante ameaça. Nessa instância, é preciso dizer que o corpo é muito mais do que um receptáculo de sensações e vivências, pois ele é invocado na narrativa também como corpo-palavra, a representação de uma subjetividade que encontra razão de ser nas enunciações contidas no texto.

Nas mini(auto)biografias a ideia de performance aparece associada àquilo que os autores imprimem ao texto escolhido para suas falas sobre si mesmos. Nesse trajeto de preferências, a autorrepresentação resta fortemente pontuada pelo caráter da intencionalidade, denotando uma seleção do que os autobiografados julgam ser o mais adequado de ser externado e cujo impacto deriva também do uso de cada palavra ou frase empregadas em tais escritos. E notemos aqui a defesa de uma outra modalidade possível de se encaixar ao gênero, algo que se configuraria como uma espécie de performance narrativa.



Convém reiterar que se performa em toda sorte de mini(auto)biografias, pois nessas narrativas o texto já é previamente pensado para o olhar de um outro, o seu leitor. Em certo sentido, seria plausível dizer também que para a afirmação completa da existência do autor naquele meio onde publica, é imprescindível marcar sua aparição por intermédio de uma voz que fala de si e que convoca, portanto, atenções sobre quem engendra e precede a própria obra divulgada.

Em suas discussões sobre a performance na escrita, Ravetti (2002) se apoia na ideia de que a modalidade abarca também aquilo que não se pode nominar, tendo em vista demandar um arcabouço ainda ausente de uma tradição. Cotejando o performático como possibilidade abrigada no texto, a autora também sustenta que:

O espaço poético é uma arena de representações e performances mais ou menos conscientes que encenam ou colocam em jogo os pontos de interesse de quem escreve, suas tentativas – sempre falidas – de criar um mundo ao mesmo tempo próprio e compartilhado, concreto e cosmológico, que possa ser experimentado por um ato de leitura que seja, também, individual e coletivo, intransferível e intransitivo, mas que, de certo modo, permita estabelecer comunicações ainda que sejam somente instantes comunicativos, “a iminência de uma revelação que não se produz”, como dizia Borges (RAVETTI, 2002, p. 62).

Uma escrita que se pronuncia performativa caminha pelos dispositivos cênicos da exibição das personalidades, sabe utilizar estratégias literárias que evoquem recursos dos quais dispõem os escritores para partilhar contundentes signos com seus observadores. Ao mesmo tempo, deve-se considerar que “um autor não fala sozinho e não se constitui como uma voz suprema e isolada, mas antes, ele é o instrumentista que toca os acordes das vozes que o compõe e participam de seu processo de existir-resistir-coabitar no mundo” (SEIXAS, 2017, p. 130).

Dentro desse trajeto performatizado, trago um outro exemplo:

eu sou o leão, a feiticeira e o guarda-roupa. me chamam de **hilário zeferino** (ou HiATO). sou poeta, artista visual, professora, tradutora e revisor. me graduei em letras vernáculas (UFBA) e atualmente faço mestrado em literatura e cultura (ppglitcult/ufba) e pesquiso poéticas contemporâneas e subjetividades atlânticas. sou filho de duas diásporas: do atlântico e do rio são francisco. atualmente em salvador, mas pertencendo a lugar nenhum. estou no livro “do que ainda nos sobra da guerra”, da editora ipê-amarelo (2020).<sup>8</sup>

Na primeira anotação que faz de si, Hilário Zeferino revela-se profundamente identificado com os personagens de *As crônicas de Nárnia*, livro mundialmente famoso e escrito pelo irlandês C. S. Lewis. E quiçá essa informação possa nos fazer inferir que o poeta aqui analisado, além do apreço por uma obra de tal envergadura, aprecie em alta conta narrativas que derivam da imaginação e da fantasia, de reinos encantados e dotados duma aura de magia.

Em seu primeiro movimento de autoapresentação, Hilário parece mais próximo de fabular a sua própria existência, ainda que se mostre um apreciador de literaturas pertencentes ao fantástico e que tudo possa se resumir a tal aspecto. E talvez isso possa estar relacionado, de certa forma, ao que ele assinala na parte final de sua mini(auto)biografia, quando relata não pertencer a lugar algum. Nesse sentido, o sujeito se desloca do mundo concreto para uma outra dimensão através da qual as imagens e experiências integram o exercício da abstração.

Na porção que finca os pés no chão, Hilário Zeferino é artífice das palavras, dedicado à feitura de seus poemas, e também “professora, tradutora e revisor”. Este último ponto merece destaque, pois mostra como o autor em questão transita sem fronteiras delimitadas na afirmação de gênero. Isso

<sup>8</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/cinco-poemas-de-hilario-zeferino/>. Acessado em 17/01/2022.

pressupõe a ruptura de amarras seculares, fazendo com que o sujeito registre, sem hesitações, aquilo que o constitui e conduz sua presença no mundo.

Em suas marcas ancestrais, a ideia de desterritorialidade experimentada por Hilário é consequência das diásporas de seu povo: a primeira, cuja dimensão é maior, deriva do peso histórico que a escravidão impôs aos negros africanos; a segunda, por seu curso, está situada na migração de alguém que sai da região recortada pelo rio São Francisco e que depois vai para um grande centro por necessidades pessoais. E tudo isso está inscrito de tal forma na história que o sujeito carrega consigo a ponto de motivá-lo a pesquisar academicamente a diáspora atlântica.

Sobre esse último aspecto, convém trazer à baila reflexões de Hall (2003), quando nos diz que muitos sujeitos minoritários que sofreram as implicações diaspóricas adotam posicionamentos de identificação deslocados, múltiplos e hifenizados. Isso implicaria numa assunção de características de pertencimento ao novo lugar como se representasse uma outra identidade, mescla de traços que se distanciam, em alguma proporção, da ideia de origem. “Todos negociam culturalmente em algum ponto do espectro da *différance*, onde as disjunções de tempo, geração, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas” (HALL, 2003, p. 76).

Noutra mirada, há narrativas que trazem em si o arremate sintético que parece simbolizar tudo o que sujeito queria dizer sobre si até mesmo como motor central de suas ações em vida e na obra. Observemos o seguinte:

**Eron Rafael** é natural de Porto Alegre e possui vinte e nove anos de idade. Ele é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atua como professor de Língua Portuguesa e literatura na rede estadual de ensino. Terrivelmente homossexual, Eron divulga seus textos no perfil @eronrafaels, no Instagram.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Disponível: <https://ruidomanifesto.org/tres-poemas-de-eron-rafael/>. Acessado em 09/01/2022.

Afirmar-se como alguém “terrivelmente homossexual” admite duas interpretações mais imediatas: uma militância patente em torno da causa; outra que demonstra o emprego de certa ironia. No primeiro caso, o autor demarca com veemência sua identidade numa linha que poderia até mesmo sugerir certo radicalismo. Entretanto, a despeito de qualquer suspeita de fundamentalismo em sua conduta, a qualificação hiperbolizada de Eron pode trazer em seu interior a vigilância constante contra qualquer tentativa de apagamento que lhe possa ser direcionada.

Mas a frase parece parodiar uma página nefasta da história do Brasil recente. Basta lembrarmos que o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, quando especulava na mídia sobre a indicação de um nome para ministro do Supremo Tribunal Federal, alardeava propositalmente que escolheria alguém “terrivelmente evangélico”<sup>10</sup>. Daí que, na perspectiva de Eron Rafael, o atributo de ser alguém terrível pressupõe, de modo irônico, o estabelecimento de um contradiscurso, tendo em vista que, de maneiras diametralmente opostas, se um evangélico radical assusta a alguns, um homossexual que enfaticamente se assume também o poderia.

Mesmo que a mini(auto)biografia de Eron seja predominantemente voltada para a descrição de feitos curriculares e mais convencionais, todo esse volume não demonstra ter mais impacto do que a afirmação destacada acima. É, pois, uma sentença que tende a capturar a atenção do leitor, fazendo com que este elabore a seu modo as reflexões em torno do personagem que ora se mostra. Do particular ao geral, há algo que confere maior sentido à trajetória do indivíduo e que não passa despercebido, posto que encontrará provável

---

<sup>10</sup> O nome indicado viria a ser de fato aprovado, tendo tomado posse do cargo em dezembro de 2021. Disponível: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-cita-terrivelmente-evangelico-e-parabeniza-mendonca-no-stf/>. Acessado em 09/01/2022.

repercussão junto a uma coletividade de sujeitos que porventura se sintam representados.

#### 4 Exposições Finais

Atualmente, as possibilidades para se narrar a vida têm aumentado consideravelmente. Dentro desse espectro de amplas alternativas, o universo do digital, com sua ambiência *online*, abarca um sem-fim de aparições que levam a cabo uma constante e programada exibição dos indivíduos e de suas histórias pessoais. São narrativas que transitam do privado para o público e que encontram condições favoráveis para sua propagação diante do múltiplo acervo de ferramentas tecnológicas disponíveis e acessíveis.

Dentro desse painel, é possível atestar que o horizonte biográfico encontra cada vez mais vertentes de desdobramento. E pensar aqui o exemplo das mini(auto)biografias corresponde a levar em consideração uma pequena amostra de um campo que não deixa de aglutinar outros modos de ser e estar no mundo. Ao deixarem suas marcas e rastros pessoais dispostos pelo ciberespaço, os autores também registram sua passagem por determinado momento histórico de uma construção coletiva de experiências e saberes. “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Quando se toma em profundidade as expressões perfiladas no seio das mini(auto)biografias, é de se perceber que as vidas ali autorrepresentadas quebram protocolos na medida em que ousam se mostrar. Nesse itinerário, os contextos particulares de suas trajetórias são alçados ao conhecimento público para muito além da enumeração previsível de uma listagem de obras e louros pessoais. Daí que, a critério dos seus autores, essas narrativas ganham uma

outra dimensão e se prestam a demarcar posições de vitalidade ideológica, as quais contribuem como oportunidades de fala e de afirmação identitária.

Portanto, é de se notar que, nas mini(auto)biografias redigidas por sujeitos integrantes de grupos tradicionalmente alvo de exclusões e silenciamentos, as vozes que se pronunciam requerem atenção a seu discurso como um marcador de presença revigorada. Isso significa dizer que a determinação de se fazer vivo e atuante na linha de um ativismo, ao mesmo tempo que não admite sucumbir às pressões de apagamento, faz com que aqueles escritores sinalizem que estão ali para serem vistos como produtores de literatura, os quais não estão limitados a falar única e exclusivamente sobre as desventuras enfrentadas e/ou posicionamentos de militância.

No interior das narrativas aqui analisadas, foi importante notar que a recordação de memórias traumáticas e também a oposição frontal às invisibilidades por parte daqueles autores demonstram também uma postura dotada de força e valorização da autoestima, principalmente no alargamento da consciência política e social que inclui demandas representativas dos seus respectivos grupos.

A existência de meios de divulgação literária que se prestam a engajamentos contra-hegemônicos, como é o caso da revista *Ruído Manifesto*, simboliza uma perspectiva renovada de se materializar formas de transformação da realidade por intermédio das produções literárias e artísticas. Daí sua inserção como mídia alternativa, posto que não somente disponibiliza lugares de participação para vozes dissidentes, mas assume isso abertamente em sua política editorial. Assim, é natural que autores venham a se sentir contemplados por encontrar em ambientes como o do periódico em questão terreno favorável para a propagação de sua obra e seu pensamento.

Como vimos, toda a conformação assumida pelos relatos autobiográficos aqui discutidos está atravessada pelos aparatos da performance em razoável

medida. Nesse sentido, ao engendramos imagens e discursos, tais escritas redimensionam o elo entre o texto e o leitor ao mobilizarem um campo de atração das atenções entre esses dois polos. Assim, são ofertados para o olhar do outro representações de vida que se negam a ficar nas margens da história, pois invocam uma presença que se faz texto. “‘Escrever’ como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – *personas*, enfim, revela e oculta um projeto existencial” (BEIGUI, 2011, p.31).

### REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *A vida narrada: memória, subjetividade e política*. Tradução: Diana Klinger e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Villa María: Editorial Universitaria de Villa María, 2023.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos. Arquivos Pessoais*, v. 11, nº 21, p. 9-34. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n. 1, p. 27-36. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2011. Disponível: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18421> Acessado em 21/06/2023.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Simpáticas, 2005.

FREITAS, Ricardo. Da margem ao centro: comunicação e arte frente às questões de produção e recepção em produtos audiovisuais periféricos. In: *Mídia alter{n}ativa: estratégias e desafios para a comunicação hegemônica*. Ilhéus: Editus, 2009.

FREITAS, Ricardo Oliveira de; OLIVEIRA, Fabrício Brandão Amorim. Rasgos na invisibilidade: arte e palavra como potências do eu. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*, v.2, nº 22, p. 364-385. Campo Grande: UEMS 2019. Disponível: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3747> Acessado em 23/07/2023.



HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002.

ROCHA, Tácia; BARBOSA, Flávia. Mídia Alternativa: um trajeto sobre o conceito e seus deslocamentos. In: *Interfaces do Midiativismo: do conceito à prática*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulus, 2013.

SEIXAS, Rebeca Caroça. A escrita performática como discurso político e a trilogia metadramatúrgica gogoliana. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 29, p. 128-144. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade do Estado de Santa Catarina 2017. Disponível: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017128> Acessado em 20/06/2023.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

Recebido em 30/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# O ABANDONO DO MITO DA MÃE-PRETA NAS OBRAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

THE ABANDONMENT OF THE MYTH OF THE BLACK MOTHER IN THE WORKS OF CONCEIÇÃO EVARISTO

Michelly Cristina Lopes<sup>1</sup>

**RESUMO:** A representação da mulher negra desde os primórdios da literatura brasileira vinha sendo feita através de diversos estereótipos. Utilizando a premissa “branca para casar, preta para trabalhar e mulata para fornicar”, diversos mitos foram difundidos dentro da tradição literária. Assim sendo, nesse trabalho é levantado o mito atribuído à mãe-preta que por séculos postulou a infertilidade da mulher negra não sendo apresentada como mãe de seus próprios filhos, e que, quando mãe, deveria renegar os seus para criar os filhos da Casa Grande. Essa ideia vem sendo contestada por meio da literatura afro-brasileira feminina, em que autoras negras, através da *escrevivência*, conceito cunhado por Conceição Evaristo, estão representando uma nova personagem mãe-negra. Dessa forma, acredita-se ser importante explorar obras que vão de encontro à histórica hegemonia eurocêntrica. Para isso, são propostas análises de duas obras produzidas por Conceição Evaristo, a primeira se trata do poema “Vozes-mulheres”, que foi o primeiro poema da autora publicado nos *Cadernos Negros*, e a segunda do conto “O sagrado pão dos filhos”, publicado no livro *História de leves enganos e parecenças*. Para embasar as discussões e análises além de Eduardo de Assis Duarte serão considerados autores que versam sobre a literatura afro-brasileira com os conceitos de Octávio Ianni, Luiza Lobo, e também da própria Conceição Evaristo. Além de Maria Lugones que versa sobre um feminismo descolonial, e Grada Kilomba, Djamila Ribeiro que tratam do lugar de fala do negro dentro da sociedade, dentre outros autores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura afro-brasileira; Conceição Evaristo; Maternidade; *Escrevivência*.

**ABSTRACT:** The representation of black women since the beginning of Brazilian literature has been done through several stereotypes. Using the premise “white to marry, black to work and mulatto to fornicate”, several myths were spread within the literary tradition. Therefore, this work raises the myth attributed to the black mother who for centuries postulated the infertility of the black woman not being presented as the mother of her own children, and who, as a mother, should deny her own to raise the children of Big House. This idea has been challenged through Afro-Brazilian female literature, in which black authors, through the *escrevivência*, a

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. Bolsista CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1365-5300>. E-mail: [michellyalveslopes@gmail.com](mailto:michellyalveslopes@gmail.com)

concept coined by Conceição Evaristo, are representing a new black mother character. Thus, it is believed that it is important to explore works that go against the historical Eurocentric hegemony. For this purpose, analyzes of two works produced by Conceição Evaristo are proposed, the first being the poem “Vozes-Mulheres”, which was the author's first poem published in *Cadernos Negros*, and the second of the short story “The sacred bread of the children”, published in the book *History of slight mistakes and similarities*. To support the discussions and analyzes in addition to Eduardo de Assis Duarte, authors who deal with Afro-Brazilian literature will be considered with the concepts of Octávio Ianni, Luiza Lobo, and also Conceição Evaristo. In addition to Maria Lugones who talks about a decolonial feminism, and Grada Kilomba, Djamila Ribeiro who deal with the place of speech of the black within society, among other authors.

**KEYWORDS:** Afro-Brazilian literature; Conceição Evaristo; Maternity; Writing.

## 1 Introdução

A literatura brasileira, atualmente, é um espaço excludente em suas diversas vertentes. Principalmente quando pensamos em quais indivíduos têm verdadeiro acesso a ela, tanto como leitores quanto como escritores. O fato é que por muito tempo apenas a literatura produzida pelo homem branco heterossexual rico era reconhecida como Literatura. As obras produzidas por mulheres, negros e pobres eram deixadas de lado e consideradas como menores. E, conseqüentemente, apenas os problemas e indagações do homem branco foram levados em consideração.

De fato, a trajetória dos afrodescendentes, no Brasil e nos países em que ocorreu a escravização do povo negro, foi marcada, e ainda é, por silenciamentos e duras formas de segregação. A literatura passa a ser um âmbito “[...] de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade. Torna-se um lugar de transgressão ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia a marca, o selo do colonizador” (EVARISTO, 2010, p. 133), principalmente quando se pensa que a estética de tais obras se desajusta com a que é idealizada pela elite dominante.

E é através da criação literária que louvores à Mãe África passam a ecoar por meio da voz dos indivíduos descendentes de africanos, em sinal de resistência: “O corpo negro vai ser alforriado pela palavra poética que procura

imprimir e dar outras re-lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo” (EVARISTO, 2010, p. 134).

Assim, por meio da potência criadora dessas obras, surge no país uma crescente discussão acerca do que viria a ser Literatura afro-brasileira e quem efetivamente poderia produzi-la. Para elucidar essas demandas buscamos em autores que tratam dessa problemática as possibilidades de respostas para tal questão.

## *2 A literatura afro-brasileira*

No texto “Literatura e consciência”, publicado em 1988, Octávio Ianni trata da articulação da literatura negra e seus patronos. Nele afirma que a literatura negra não nasce de uma hora para outra, mas se transforma através e dentro da própria Literatura Brasileira, por intermédio de autores, obras e temas que aos poucos foram se voltando para o negro e sua vivência na sociedade tupiniquim (IANNI, 1988). Para ele:

Trata-se de um sistema aberto, em movimento, diferenciado, às vezes também contraditório, que se desenvolve e recria. Um poema, conto, romance ou peça de teatro pode abrir outro horizonte, inaugurar uma corrente, desvendar um estilo. Há obras ou autores que instituem toda uma “família”. Criam seus descendentes e inventam antecessores. Por isso é que por dentro da mesma literatura surgem correntes, escolas, tendências ou “famílias” literárias. São autores, obras, temas, soluções literárias que se articulam, influenciam, continuam; sem romper o sistema constituído pela literatura negra (IANNI, 1988, p. 92).

Deste modo, entendemos que essas criações literárias pertencem à Literatura brasileira e estão contidas dentro de uma corrente diferenciada que é a Literatura negra. Portanto, a proposta não é de se desvincular do sistema principal, mas de admitir que as particularidades se tornem relevantes e que precisam ser levadas em conta, inclusive como parte integrante de propostas e

demandas políticas contemporâneas, quer estejam dentro ou fora do campo literário.

Em 1989, foi publicado por Luiza Lobo o texto “A Pioneira Maranhense Maria Firmina dos Reis”, no qual afirma que a literatura negra nasce a partir do momento em que o negro deixa de ser tema e passa a ser ele o escritor. Para ela:

Um dos aspectos primordiais que [...] define a literatura negra, muito embora não seja um elemento norteador, em geral, dos estudos sobre o assunto, é o fato de a literatura negra do Brasil – ou afro-brasileira – ter surgido quando o negro passa de objeto a sujeito dessa literatura e cria a sua própria história; quando o negro visto geralmente de forma estereotipada, deixa de ser tema para autores brancos para criarem sua própria escritura no sentido de Derrida: a sua própria visão de mundo (LOBO, 1989, p. 91).

Assim sendo, podemos notar que existe um momento fundador dessa literatura. Nascendo no intervalo em que teremos o indivíduo negro passando de simples objeto a criador de suas próprias histórias, respeitando seus matizes e sua ancestralidade. Nesse viés, ele se reconhece como afrodescendente e ocupa o espaço da produção literária, utilizando-o para difundir sua “cultura”, através do resgate de memórias, da focalização em conhecimentos e narrativas que, por si só, subvertem o sistema literário tradicional, como nos ensinou Antonio Candido. E a autora enfatiza que “só pode ser considerada literatura negra, portanto, a escritura de africanos e seus descendentes que assumem ideologicamente a identidade de negros” (LOBO, 1989, p. 91).

Conceição Evaristo em seu texto “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”, publicado em 2010, entende que a cor da pele e as origens étnicas não serão os únicos caracterizadores da Literatura afro-brasileira. Para ela o principal será:

[...] a maneira como ele vai viver em si a condição e a aventura de ser um negro escritor. Não podemos deixar de considerar que a experiência negra numa sociedade definida, arrumada e orientada por valores brancos é pessoal e intransferível. E, se há um comprometimento entre o fazer literário do escritor e essa experiência pessoal, singular, única, se ele se faz enunciar

enunciando essa vivência negra, marcando ideologicamente o seu espaço, a sua presença, a sua escolha por uma fala afirmativa, de um discurso outro – diferente e diferenciador do discurso institucionalizado sobre o negro – podemos ler em sua criação referências de uma literatura negra (EVARISTO, 2010, p. 137).

A partir dessa ideia, de que o indivíduo negro trará suas experiências e suas vivências para dentro do campo literário, Evaristo cria o termo *escrevivência*, que terá como base as particularidades do sujeito negro. Dessa forma, quando o negro escreve, quando inventa, quando cria a sua ficção, não poderá se desprender de um histórico corpo-negro em vivência. E tal corpo, acúmulo de experiências (muitas delas traumáticas), e não outro, viveu e vive experiências que um corpo não negro jamais irá experimentar (EVARISTO, 2009b).

No entanto, dentre estudiosos e escritores existe um grupo que admite a existência da Literatura afro-brasileira e outro que defende que “a arte é universal” e “não considera que a experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa instituir um modo próprio de produzir e de conceber um texto literário, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas” (EVARISTO, 2009, p. 17). Conceição Evaristo, no texto “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”, publicado em 2009, discute essa problemática. Para ela:

Se, por um lado, tanto as elites letradas como o povo, dono de outras sabedorias, não revelem dificuldade alguma em reconhecer, e mesmo em distinguir, os referenciais negros em vários produtos culturais brasileiros, quando se trata do campo literário, cria-se um impasse que vai da dúvida à negação. Ninguém nega que o samba tem um forte componente negro, tanto na parte melodiosa como na dança, para se prender a um único exemplo. Qual seria, pois, o problema em reconhecer uma literatura, uma escrita afro-brasileira? (EVARISTO, 2009a, p. 19)

A negação acontece, principalmente pelo modo como as relações entre brancos e negros foi instituída no país, o próprio exemplo do samba, e o histórico de repressão associado a tal manifestação artística provinda dos

negros urbanos do Brasil desde as primeiras décadas do século XX, principalmente Rio de Janeiro e Bahia, comprova as práticas de exclusão<sup>2</sup>. A imagem da identidade foi sendo forjada e institucionalizada por diversas frentes como os ditados populares, as canções, as relações sociais para que se tornassem pessoas que estão a serviço de, ou ainda, pessoas para serem inferiorizadas. Não é por acaso que existe essa rejeição à intelectualidade do sujeito negro, essa representação foi cuidadosamente construída para negar os conhecimentos, a sabedoria e até mesmo a identidade do afro-brasileiro.

### 3 A potência da escrita de Conceição Evaristo

*Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela (EVARISTO, 2006, p. 21).*

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em 1946, natural de Belo Horizonte. Provém de uma família humilde formada pela matrifocalidade<sup>3</sup>. Tendo tido nove filhos, a matriarca Dona Joana, trabalhava como lavadeira para as famílias abastadas de Belo Horizonte. E Mesmo com uma dura jornada de trabalho encontrava tempo para contar histórias aos filhos e escrever outras em seu caderno aos quais Evaristo guarda até hoje. A autora cursou a educação básica em escolas públicas e se formou no antigo Curso Normal aos vinte e cinco anos. E pela sua classe social foi extremamente desencorajada de persistir com seus estudos. Segundo ela,

Enquanto trabalhava como doméstica e após concluir o Curso Normal, eu sonhava em dar aula em Belo Horizonte. Mas aí entra uma

---

<sup>2</sup> A respeito de tal tema, conferir em VIOLÊNCIA POLICIAL, RACISMO E RESISTÊNCIA: NOTAS A PARTIR DA MPB, de Jorge Nascimento.

<sup>3</sup> Conceito amplamente utilizado na antropologia, a matrifocalidade explica a organização social das famílias negras das Américas, ainda comum na contemporaneidade. “[...] Em tal modelo de família, a mãe é a figura mais estável e as outras pessoas do grupo familiar gravitam ao seu redor; a maioria dos contatos dos membros da família é realizada com parentes matrilaterais e as mulheres têm o poder de decidir sobre as crianças e a casa” (VASCONCELOS, 2014, p. 85).



questão seríssima. Em 1971, não havia concurso para o magistério e, para ser contratada como professora, era necessário apadrinhamento. E as famílias tradicionais para quem nós trabalhávamos não me indicariam e nunca indicaram; não imaginavam e não queriam para mim um outro lugar a não ser aquele que “naturalmente” haviam me reservado. Houve mesmo uma patroa de minha tia, numa casa em que eu ainda menina e já mocinha ia fazer limpeza, lavar fraldas de bebês, ajudar nas festas, entregar roupas limpas e buscar as sujas, que fez a seguinte observação: “Maria, não sei por que você esforça tanto para a Preta estudar! (EVARISTO, *Apud* DUARTE, 2006, p. 305).

Dessa forma, por não ter como progredir em Belo Horizonte, muda-se para o Rio de Janeiro e presta concurso para o magistério. Gradua-se em Letras pela UFRJ, presta mestrado em literatura brasileira pela PUC-RJ e conclui o doutorado em literatura comparada pela UFF. Em 1980 conhece o movimento Quilombhoje e torna-se militante e passa a participar ativamente dos movimentos pela valorização da cultura negra no Brasil atuando dentro e fora da Academia.

Sua produção literária é composta por poesia e prosa, publicadas desde 1990, majoritariamente, nos *Cadernos Negros*. Conceição Evaristo é considerada hoje uma importante escritora da literatura afro-brasileira.

Em 2003 publicou seu primeiro romance, intitulado de *Ponciá Vicêncio*, pela editora Maza, sendo posteriormente lançado nos Estados Unidos e na França. *Becos da Memória*, seu segundo romance, foi publicado em 2006. *Poemas da recordação e outros movimentos*, em 2008. *Insubmissas Lagrimas de mulheres*, em 2011. Em 2014 publicou o livro *Olhos D’Água*. E *Histórias de Leves enganos e parecenças* em 2016.

Conforme nos mostra Constância Duarte:

Os contos de Conceição Evaristo parecem trazer a expressão de um novo paradigma. Escrita de dentro (e fora) do espaço marginalizado, a obra é contaminada da angústia coletiva, testemunha a banalização do mal, da morte, a opressão de classe, gênero e etnia, e é porta-voz da esperança de novos tempos (2010, p. 233).

Suas obras trazem personagens negras marginalizadas pela sua cor, condição social e também pelo fato de serem mulheres. Assim como suas antecessoras, Maria Firmina dos Reis no século XIX e Carolina Maria de Jesus no século XX, com seus escritos, Evaristo constrói uma nova imagem da mulher negra na literatura nacional subvertendo o lugar que foi reservado para elas.

### 3.1. O mito da mãe-preta e a obra de Conceição Evaristo

A representação da mulher negra dentro da literatura brasileira desde seu início, como pode ser verificado em Gregório de Matos até os dias de hoje, é constituída, em grande parte, por composições estereotipadas, inclusive por representar o imaginário de visões provindas “de fora”, ou seja, do sujeito masculino branco das classes mais altas. Principalmente quando pensamos que, como assinala Eduardo de Assis Duarte, o ditado popular “Branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar” era o que regia também as criações literárias e o que, conseqüentemente, representavam o preconceito racial no país.

Para ele,

[...] a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores. Expressa na condição de dito popular, a sentença ganha foros de veredicto e se recobre daquela autoridade vinculada a um saber que parece provir diretamente da natureza das coisas e do mundo, nunca de uma ordenação social e cultural traduzida em discurso (DUARTE, 2009, p. 63-4).

María Lugones, em “Rumo a um feminismo descolonial”, afirma que através da colonização teremos:

[...] uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano [sendo] imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções

hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens (LUGONES, 2014, p. 936).

Verificaremos essa informação em diversas obras, principalmente nas que são consideradas importantes dentro da literatura brasileira, como por exemplo, *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, que para permitir que uma escravizada seja a personagem central da trama a trará com feições brancas, negando todas as suas características africanas: “A tez é como marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada” (GUIMARÃES, 1963, p. 14). *N’O cortiço*, de Aluísio Azevedo, vemos a personagem Bertoleza sendo sempre diminuída e animalizada: “Na sua obscura condição de animal de trabalho, já não era amor o que a mísera desejava, era somente confiança no amparo da sua velhice quando de todo lhe faltassem as forças para ganhar a vida” (AZEVEDO, 2015, p. 222). Da mesma forma, Tia Nastácia, no *Sítio do Pica-pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, era constantemente lembrada em sua condição de escrava subalterna:

– Cale a boca! – berrou Emília. – Você só entende de cebolas e alhos e vinagres e toicinhos. Está claro que não poderia nunca ter visto fada porque elas não aparecem para gente preta. Eu, se fosse Peter Pan, enganava Wendy dizendo que uma fada morre sempre que vê uma negra beçuda... – Mais respeito com os velhos, Emília! – advertiu Dona Benta. – Não quero que trate Nastácia desse modo. Todos aqui sabem que ela é preta só por fora (LOBATO, 2012, p. 22).

Consequentemente, o imaginário popular foi sendo forjado em consonância com a própria formação social da nação brasileira, excludente, patrimonialista, utopicamente eurocêntrica. E, posteriormente, com as políticas higienistas que ganhariam força no início do século XX (Lopes; Martinelli Filho, 2018), que excluam da urbanidade modernizante as hordas de

negros e mestiços sobressalentes do sistema escravocrata formador. Já a personagem mulher-mãe-negra, por estar fora da premissa apresentada por Duarte, raramente foi representada, em sua complexidade, numa literatura produzida por homens, tendo em vista que “a literatura masculina construiu a mulata como exemplo da subjugação da mulher afrodescendente transformada em “prato nacional”, temperado pelas mais diversas especiarias, reforçando o mito perverso da democracia racial” (VASCONCELOS, 2014, p. 102).

Dessa forma, à mulher negra foi negada a maternidade para que esse mito pudesse se perpetuar no inconsciente social. Às mulatas foi designado o papel de mulheres sedentas de desejo e incapazes de conceber filhos, como pode ser notado em uma Rita Baiana, de Aluísio Azevedo ou em uma Gabriela Cravo e Canela de Jorge Amado, já as mulheres negras foram incumbidas do trabalho pesado como animais de carga, como é o caso de Bertoleza e Tia Nastácia, já citadas. A única forma de a mulher negra ser representada como mãe, por esses autores, foi como a Bá, a mãe de leite, que renega toda sua vida, toda sua prole, para cuidar com empenho dos filhos da casa grande.

Quando a representação da maternidade é feita por homens, dentro do que poderíamos chamar de “literatura tradicional brasileira”, notamos que existe uma deficiência na verossimilhança, pois se verifica “o silenciamento, a solidão e a vida entregue apenas aos cuidados dos filhos, representam [...] um padrão que vai se repetir em muitas obras canônicas da literatura brasileira” (VASCONCELOS, 2014, p. 102). A ausência de conflitos, tanto como mãe quanto como ser social à mulher será recorrente. É importante salientar também que, na maioria das vezes, as mães apresentadas na literatura serão brancas.

Porém, na literatura afro-brasileira produzida por mulheres isso deixa de ser a única verdade, novas histórias serão contadas através de novos pontos de vista. Conceição Evaristo negará a suas personagens a costumeira fragilidade e apagamento que foram reservados às mães-negras. Basta verificar sua

primeira publicação nos *Cadernos Negros* intitulada “vozes-mulheres”, que em 2008 foi republicada em *Poemas da recordação e outros movimentos*, obra que Eduardo Assis Duarte entende que até hoje figura “como espécie de manifesto-síntese de sua poética”.

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

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

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

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

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

A voz de minha filha  
 recolhe em si  
 a fala e o ato.  
 O ontem – o hoje – o agora.  
 Na voz de minha filha  
 se fará ouvir a ressonância  
 O eco da vida-liberdade.  
 (2008, p. 10-11).

Ao remontar uma árvore genealógica de mulheres mães-negras, Evaristo, subverte a contínua representação da mulher negra estéril, ou que abandona seus filhos para cuidar dos filhos da casa grande. Remonta, assim, à matrifocalidade e sua força formadora, que o patriarcado insistentemente procurou negar. Permite, nessa revisão temporal, que tanto a bisavó que foi levada de sua terra por um navio negreiro quanto a filha do eu poético tenham voz e corporeidade, mostrando que algo sempre foi dito e feito por essas mulheres que não desistiram de lutar contra os piores algozes. Ou seja, nesse ecoar de vozes, transatlânticas ou afro-brasileiras, indicia-se a possibilidade de revisão do silenciamento a que foram submetidas, através de violências várias. E, principalmente, deixa claro que essas vozes ecoaram ontem, ecoam hoje e continuarão ecoando. Assim como as vozes literárias afro-brasileiras, historicamente silenciadas, possam existir e participar do sistema literário nacional.

No texto “*The Mask*”, publicado em 2010, Grada Kilomba trata do instrumento de tortura utilizado pelos colonizadores: a máscara. Segundo ela, esse objeto era formado por um “pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa” (KILOMBA, 2010, p. 171). A justificativa dada pelos senhores de engenho de cana-de-açúcar e os senhores do cacau seria de que o instrumento

protegeria o produto de possíveis roubos por parte dos escravizados enquanto trabalhavam. Porém, “sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura”. Por isso, esse instrumento estaria ali com a função de representar “o colonialismo como um todo”. A máscara em si “simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2010, p. 171). Ou seja, as formas de silenciamento, físico, social, simbólico, são formulações arquetípicas da formação social brasileira, e, conseqüentemente, na literatura, tal processo também é perceptível e ideologicamente foi bastante eficaz.

Portanto, entendemos que a incapacidade do reconhecimento de uma literatura negra, e até mesmo da mulher negra como sujeito no cânone literário, é abertamente uma demonstração da visão classista e racial da sociedade brasileira. Para Kilomba:

Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nesta dialética, aqueles(as) que são ouvidos(as) são também aqueles(as) que “pertencem”. E aqueles(as) que não são ouvidos(as), tornam-se aqueles(as) que “não pertencem”. A máscara re-cria este projeto de silenciamento, ela controla a possibilidade de que colonizados(as) possam um dia ser ouvidos(as) e, conseqüentemente, possam pertencer (KILOMBA, 2010, p. 178).

Ao tratar do lugar de fala na sociedade e do feminismo negro, Djamila Ribeiro, em seu texto “O que é lugar de fala?”, publicado em 2017, aponta que existe um apagamento do indivíduo negro quando se trata das produções intelectuais. E nos provoca a refletir questionando,

[...] quantas autoras e autores negros o leitor e a leitora, [...] tiveram acesso [...]? Quantas professoras ou professores negros tiveram? Quantos jornalistas negros, de ambos os sexos, existem nas principais redações do país ou até mesmo nas mídias ditas alternativas? (RIBEIRO, 2017, p. 63-4).



Para Grada Kilomba, existe um “medo *branco* de ouvir” o que viria a ser descortinado pela voz do indivíduo afrodescendente, como já foi dito: o silenciamento, o apagamento, a diluição e dispersão das histórias e narrativas das populações afrodescendentes, é uma forma perversa de manutenção de um ideário de nação que exclui física e/ou simbolicamente, a expressão dessas populações a partir de suas próprias experiências e histórias. Para ela:

Este é aquele processo pelo qual as ideias desagradáveis – e verdades desagradáveis – tornam-se inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. Contudo, enquanto enterradas no inconsciente como segredos, elas permanecem latentes e capazes de ser reveladas a qualquer momento. A máscara vedando a boca do sujeito Negro impede-o(a) de revelar as verdades das quais o mestre *branco* quer “se desviar”, “manter à distância” nas margens, invisíveis e “quietas”. Por assim dizer, este método protege o sujeito *branco* de reconhecer o conhecimento do ‘Outro’. Uma vez confrontado com verdades desconfortáveis desta *história muito suja*, o sujeito *branco* comumente argumenta: “não saber...”, “não entender...”, “não se lembrar...”, “não acreditar...” ou “não estar convencido por...”. Estas são expressões desse processo de repressão, no qual o sujeito resiste tornando consciente a informação inconsciente, ou seja, alguém quer fazer o conhecido, desconhecido (KILOMBA, 2010, p. 177).

Dessa maneira, a literatura feita por negros e para negros mostra um discurso em que traz sua autorrepresentação em que vai de encontro aos ideais dos colonizadores e para isso “[...] vale-se da paródia como maneira de inverter, de subverter um discurso que, muitas vezes, ainda consagra o negro como *res*, coisa “ex-ótica” e que não cabe no campo de visão de um olhar viciado, limitado [...]” em que não distingue o real valor dessa representação. “O discurso paródico da literatura negra, por meio de um enfrentamento ideológico, desenha novos caminhos, novos contornos para a alteridade negra, redefinindo o lugar da diferença” (EVARISTO, 2010, p. 138).

E como vemos no poema “vozes-mulheres”, é o enfrentamento da mulher negra que trará a quebra dos paradigmas em que por um longo tempo, apoiada neles, foi sendo formulada a literatura nacional. A mulher negra que no passado foi arrancada de sua terra para ser escravizada, apagada e silenciada, hoje

recolhe todo o sofrimento que traz de sua ancestralidade para significar a sua existência e de todas as gerações passadas.

No conto “O sagrado pão dos filhos”, Evaristo, além de trazer a mulher mãe-negra, mostrará que existe poder conferido a ela por meio de sua fertilidade. É importante pensarmos que essa ideia é negada desde o início dos séculos. Como atestaremos na tese de doutorado *No colo das Iabás: Raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas*, apresentada em 2014, ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília por Vania Maria Ferreira Vasconcelos, que apresenta uma importante discussão sobre o papel da mulher afrodescendente na sociedade e como é retratada na literatura brasileira, principalmente quando se trata de assumir o papel de mãe nas narrativas.

Nela, ao introduzir a maternidade, em uma leitura de Beauvoir, mostra que em diversas culturas a mitificação da mulher-mãe esteve presente e se manifestou de forma negativa desde as sociedades primitivas sendo cultivada até os tempos modernos, e que, com isso, condicionou um padrão comportamental. Esses mitos que giram exclusivamente em torno da mulher projetaram “expectativas e temores transcendentais e se relacionam, frequentemente, a situações com as quais se pode associar algum poder demiurgo, como a concepção, a fartura da natureza, entre outras” (p. 67).

Um dos primeiros indícios dessas afirmações é o mito de Eva, que para o cristianismo é a mãe da humanidade. Através do pecado original a mulher estabelece um elo com o mal e é punida com as dores do parto. Dentro da mesma crença cristã nasce o mito da mãe sagrada e pura que sacrifica sua vida abandonando os desejos da carne para expurgar os pecados. Para Simone de Beauvoir,

No coração da Idade Média, ergue-se a imagem mais acabada da mulher propícia aos homens: a figura da Virgem Maria cerca-se de glória. É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente

sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva foi da danação. [...] Se se recusa a Maria o caráter de esposa é para lhe exaltar mais puramente a Mulher-Mãe. Mas é somente aceitando o papel subordinado que lhe é designado que será glorificada. 'Eu sou a serva do Senhor'. Pela primeira vez na história da humanidade, a mãe ajoelha-se diante do filho; reconhece livremente sua inferioridade (BEAUVOIR, 1980, p 215-216 *Apud* VASCONCELOS, 2014, p. 70).

Portanto, na modernidade todas as mitificações foram cristalizadas formando distorções construindo a imagem do feminino como o sexo frágil. Mesmo que em diversas culturas encontremos o enaltecimento da maternidade, este virá acompanhado “da ideia de fragilidade, física e emocional, além de nenhuma capacidade intelectual” (VASCONCELOS, 2014, p. 67).

Entretanto, ao se tratar da mãe negra, quando escrava, o exercício da maternidade era diferenciado. Pois, dentro do sistema escravagista teremos a mulher afrodescendente utilizada como objeto de trabalho e de reprodução de outras peças similares a ela. Sendo impostas torturas, estupros e a negação da humanidade, configurando “[...] a concretização do cruzamento da violência sexista com o racismo” (p. 83). Por isso, além de carregar todos os problemas já enfrentados pelas mulheres brancas ainda carrega o estigma de colonizada, sendo bestializada sob o olhar dos colonizadores.

Vasconcelos utiliza o estudo feito por Gizêlda Nascimento (2008), que irá apontar a anulação da mulher negra nessa sociedade e trará as representações a que foi submetida. Para Nascimento

Três avatares, três reificações. Corpos anônimos em intermináveis transformações, sempre pejorativas, manipulados ontem e hoje, quando alcançamos o terceiro milênio. Corpos indesejáveis, porém utilizáveis. Num primeiro momento, a cavidade agradável para o cio do senhor. [...] Num segundo momento, a mulher negra sofre um segundo avatar, é a matriz reprodutora de crias para a servidão. [...] Por fim, a mulher negra travestida na imagem tão alienante quanto folclórica de mulata sensual (para deleite de olhares turísticos). [...] O corpo da mulher negra ao largo de si mesmo (2008, p 51-2 *Apud* VASCONCELOS, 2014, p. 83).

Negando todos os estereótipos, Evaristo traz Andina Magnólia dos Santos, filha de descendentes de africanos escravizados em terras brasileiras, que enfrenta uma vida aos moldes da escravidão mesmo tendo nascido em 1911, ou seja, 23 anos após a abolição da escravatura. É criada dentro da casa da afortunada família Pedragal, que, segundo as palavras da narradora, “é a família mais rica da cidade de Imbiracitê [...]. Riquezas construídas ainda nos tempos das Sesmarias; são proprietários, até hoje, de terras e mais terras, [...]” (EVARISTO, 2016, p. 37) e de toda sorte de investimentos gerando para as próximas gerações inúmeras riquezas. É criada juntamente com as filhas da casa grande, “desde pequena sendo a menina-brinquedo, o saco-de-pancadas, a pequena babá, a culpada de todas as artes das filhas de Senhora Correa” (EVARISTO, 2016, p. 38).

Para evitar que a Pretinha da casa, era como era chamada pela família Pedragal, enveredasse para outras religiões de matrizes africanas, a Senhora Correa cuidou para que Andina fosse batizada e catequizada. Dessa forma, “Andina cuidava das meninas enquanto as levava para a igreja e também aprendia as virtudes cristãs, para não corromper as Pedragalzinhas” (EVARISTO, 2016, p. 38). O medo da família é que ela ao invés de cultuar o Deus cristão passasse a ter o tal de Zâmbi como Senhor, já que sabiam que seus pais o cultuavam. É notado que existe a preocupação de que se tornasse praticante dos ensinamentos de Cristo não por “misericórdia” de sua alma, por uma possível compaixão cristã, mas com intuito de que ela não corrompesse as senhorinhas da casa com outras ideologias.

Ora, ao que se nota no decorrer do conto, apesar de procurar se encaixar nas doutrinas cristãs, a família Pedragal não praticava os principais ensinamentos de Cristo, que traz como maior mandamento: “Como eu vos amei, assim também vós deveis amar-vos uns aos outros” (Jo 13,34). Isso pode ser notado no momento em que Andina passa necessidade em sua casa com os seus filhos.

Apesar do trabalho dela e do marido, muitas vezes faltava alimento para os filhos, enquanto na casa da patroa a fartura desperdiçava muito do que ela preparava no dia a dia. Andina Magnólia tinha aprendido a fazer um pão caseiro, que se tornou conhecido como “a delícia das delícias”. Toda a família da casa-grande vinha buscar o pão feito por Andina. Os filhos de Andina nunca tinham saboreado a delícia preparada pela mãe, tal a dificuldade para comprar os ingredientes para a feitura do pão em casa (EVARISTO, 2016, p. 38).

Dessa forma, como alternativa para saciar a fome de seus filhos, pede a sua patroa que deixe levar um pão para casa e recebe não como resposta. Existiria algum sentimento de uma pessoa se considerar cristã e na oportunidade de demonstrar o amor exigido por Jesus, dentro do evangelho, negar-se prontamente a ajudar uma pessoa necessitada?

Claro que é válido refletir que naquele momento a sociedade foi condicionada e doutrinada a pensar que o negro fazia parte de uma raça inferior tendo o carma de servir aos brancos. Sabendo que além das correntes científicas, das doutrinas existentes, como é o caso da eugenia, existe, na base do preconceito racial, o mito de Cam, que pretendia justificar a escravidão do povo negro retirado do continente africano defendendo que os negros africanos eram descendentes diretos de Cam e, por isso, deveriam ser punidos exemplarmente com o cativo. Portanto, dentro da própria doutrina cristã teria a tentativa de justificar o injustificável.

De fato, em *Gênesis*, livro que compõe a *Bíblia*, encontra-se a história de Noé e de seus três filhos Sem, Cam e Jafé. Noé, em uma determinada noite, embriaga-se e um de seus filhos, Cam, vê o pai nu e zomba dele. Os irmãos, ao contrário de Cam, preocupam-se com a honra do pai e, sem o ver, tampam-no com um pano. No dia seguinte, ao acordar e ficar sabendo do ocorrido, Noé amaldiçoa Cam e seus descendentes a serem negros, essas foram traduções mais antigas feitas na América Latina em que se utiliza como sinônimo de escravos a palavra negro. Essa seria uma entre as várias “explicações” em que a

Igreja e a sociedade escravocrata em geral se apoiaram durante vários séculos para manter o povo negro africano escravizado.

No livro *Fidel e a religião: conversas com Frei Beto*, o frei, ao ser questionado por Fidel Castro sobre se essa maldição realmente estava na Bíblia, explica que,

De fato, a maldição de Noé sobre Canaã foi para que ele se tornasse o último dos escravos. E como na América Latina os escravos eram negros, algumas traduções antigas colocam negro como sinônimo de escravo. Além disso, os descendentes de Canaã seriam os povos do Egito, da Etiópia e da Arábia, que têm a pele mais escura. Mas no texto bíblico essa descendência não figura como parte da maldição, a não ser que se faça uma interpretação tendenciosa como a que procura justificar religiosamente o *apartheid* (BETO, 1985, p. 152).

Há uma clara confusão da escravidão da Antiguidade com a escravidão moderna. Naquela, a escravidão era, em sua maioria, feita por dívidas ou resultados de guerras; enquanto nesta, a escravidão começou a ser realizada a partir da etnia. Sem dúvidas, a tradução na América da maldição de Noé é uma tradução tendenciosa com claros objetivos racistas. Há, na verdade, várias justificativas institucionalizadas, ou melhor, há várias intenções eugenistas e racistas para justificar a escravidão do povo negro.

No conto, após negar veementemente o pão às crianças famintas, Isabel Correa Pedragal, passou a permitir que Andina comesse apenas um “pedacito” da “delícia das delícias”, e isso tudo deveria acontecer em sua presença para evitar que ela levasse o pão para casa. “Andina aparentemente obedecia, mas à medida que comia, deixava alguns pedaços, farelitos, cair no peito, entre os seios por debaixo da blusa. E todos os dias a mãe levava o pão sagrado para os filhos” (p. 39). E da mesma forma, como consta em Mateus 15:32-39 e em Marcos 8:1-9, em que o segundo milagre atribuído a Jesus foi a multiplicação dos pães e dos peixes para os famintos que o seguiam, brotava “dela, do corpo dela, o pão sagrado para os filhos”, misturados ao leite de seus seios, “ínfimos

pedacinhos saíam engrandecidos e fartos do entresseio de Andina Magnólia” (p. 39).

Interessante que esse conto nos faz pensar que, ao citar o livro *A mulher no terceiro milênio* (1992), de Rose Marie Muraro, Vasconcelos nos traz dados que afirmam que diversas deusas eram cultuadas em diferentes culturas e que foram sendo trocadas por deuses e colocadas como rivais até passarem a representar o mal. Dessa maneira, “demonstra como, desde a idade do bronze até a idade clássica havia a predominância do culto à mãe terra e somente dois mil anos antes de Cristo, formulou-se a narrativa do deus masculino como criador de tudo” (p. 68). Portanto, por meio da transformação do discurso e da repressão, o que era considerado a bênção do poder da concepção vira a maldição feminina.

E será essa maldição que Evaristo desconstrói e busca em sua personagem mãe o poder transformador e fértil da mãe terra, que com seus próprios nutrientes pode formar e transformar as matérias. Como a água brota da terra para saciar seus filhos, de Andina brotará o leite. Sua filha menor já tinha três anos, porém, apesar do leite ter secado por não ter conseguido conciliar o serviço e a amamentação, no momento de necessidade “o benfazejo líquido materno jorrou novamente. E, enquanto foi preciso, junto à sua família, a multiplicação do pão sagrado para os filhos” (p. 39).

Importante salientar que as mulheres negras escravizadas foram transformadas em amas-de-leite, tornando-se as mães afetivas dos rebentos da Casa Grande, como Vasconcelos aponta, através de uma leitura de Suely Costa (2002), que será nomeada como a “maternidade transferida”. Da mesma forma que ocorreu na França em que as crianças eram mandadas para a casa das amas, no Brasil essas mulheres eram as escravas que precisavam se desprender de seus filhos para assumir a criação de seus futuros proprietários. A autora



mostra que tanto em Freyre (2006) quanto em diversos outros autores havia a romantização da relação entre senhor e a “mãe preta”. Para Vasconcelos,

Nossa literatura nos apresenta, por meio de personagens e depoimentos de escritores que foram crianças nas últimas décadas do século XIX, a imagem das amas, chamadas mães pretas; mulheres que cuidaram de filhos que não eram seus, povoando a imaginação dessas crianças com as histórias por elas contadas, contribuindo para a formação afetiva e a imaginação de várias gerações de brasileiros. Elas aparecem nestas memórias não só cuidando dos afazeres relativos à alimentação e higiene dos filhos substitutos, mas também lhes enriquecendo o imaginário e participando ativamente das primeiras descobertas (VASCONCELOS, 2014, p. 83).

Segundo a autora a substituição das amas pretas só se deu após emergir o discurso eugenista em que médicos acreditavam que o contato direto com os negros traria contaminações morais e transmissões de doenças. No entanto, a mudança aconteceu vagarosamente. E será nesse momento histórico que surgirá a frase “mãe só tem uma”, levando com o tempo, através de diversas campanhas, as mães de sangue a amamentar seus filhos e transferir apenas outras obrigações as amas, que agora não seriam necessariamente negras, mas, preferencialmente, brancas e conhecidas das famílias.

Indo na contramão da história Evaristo permite que sua personagem tenha os seus próprios filhos, os amamente e quando necessário, para matar a fome dos seus, o leite volta para alimentá-los. E contrariando os pensamentos da Senhora Correa, que teria se esmerado na imposição dos dogmas católicos para Andina, será a presença de Zâmbi que lhe permitirá fazer em si a multiplicação do pão para seus filhos. Importante notar também que aqui é do corpo da mulher que provém os ingredientes necessários para que esse milagre aconteça e, ao contrário da cultura cristã que trará o vinho como o sangue de um homem que salvará a todos, aqui teremos o leite materno como símbolo máximo da vida. Retomando, desse modo, a premissa da mulher como criadora e não apenas como criatura.

#### 4 Considerações Finais

Conceição Evaristo em seu ensaio “Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira”, dirá que existe uma

[...] ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra. Quanto à mãe-preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus (EVARISTO, 2009a, p. 53).

Por isso, foi de extrema importância o surgimento da literatura afro-brasileira, que permite, através da *escrivivência* de seus pares, o abandono dos mitos difundidos pelo cânone literário. Levando em consideração, que a literatura desempenha importante papel na formação da sociedade.

Nas obras apresentadas verificamos uma negação à máscara, apresentada por Kilomba, que impossibilitou por muito tempo a mulher negra ter voz tanto na sociedade quanto na literatura brasileira. E através da representação de uma mulher negra fértil e que cuida de sua prole, teremos o abandono do mito da mãe-preta que tanto se disseminou ao decorrer dos séculos por meio das obras dos homens brancos. Dessa maneira, o poema perverte a decorrente representação de submissão e infertilidade evocando a voz da mulher negra silenciada e no conto, Conceição Evaristo, assim como sua antecessora, Carolina Maria de Jesus, irá poetizar a falta do alimento trazendo toda uma ancestralidade para dentro de sua obra.

Desse modo, entendemos que há obras ou autores que instituem toda uma família. E a partir da discussão apresentada, em conjunto com a força do poema e do conto que foram expostos, afirmamos que desde Maria Firmina dos Reis uma imensa família de mulheres vem sendo formada desmitificando conceitos, amplamente difundidos, e ecoando vozes que a sociedade por muito tempo tentou calar e que, na grande maioria das vezes, conseguiu.

E através da literatura afro-brasileira, Conceição Evaristo, juntamente com outras mulheres, com suas obras, lutas e militância estão construindo uma nova cultura que aos poucos vêm transformando o imaginário popular através do abandono dos mitos impostos por gerações. Formando assim toda uma geração de mulheres que estão se tornando bisnetas de Firmina, netas de Carolina e filhas de Conceição.

### REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BETTO, Frei. *Fidel e a religião*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008. 1110 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

DUARTE, Constância Lima. *Gênero e violência na literatura afro-brasileira*. *LiteAfro*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoConstancia1generoeviolencia.pdf>> Acesso em: 03 de jun. de 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade*. *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf)> Acesso em: 02 de jun. de 2019

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira*. 2009a

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz (org.). *Questão de Pele*. 2009b

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos - Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 132 - 142.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *História de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. 5. ed. São Paulo: Editora, Melhoramentos, 1963.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Ed. 28. São Paulo, 1988.

KILOMBA, Grada. "The Mask" In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 48. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LOPES, Michelly Cristina Alves. MARTINELLI FILHO, Nelson. *A escre(vivencia) presente em Maria Firmina dos Reis e Conceição Evaristo: Uma análise dos contos "A escrava" e "Maria"*. *REVELL* v.3, nº20, 2018. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3164>>  
Acesso em: 04 de jun. de 2019.

LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014

LUIZA LOBO, “A Pioneira Maranhense Maria Firmina dos Reis” in *Estudos Afro-Asiáticos*, RJ - nº 16 - 1989. Disponível em: <[http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/download/6400/pdf\\_146](http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/download/6400/pdf_146)> Acesso em: 04 de jun. de 2019.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB. In: REVISTA CONTEXTO: Dossiê Literatura, Resistência e Utopia. n. 35 (2019). Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/952>> Acesso em: 15 de Mai 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento Justificando, 2017.

VASCONCELOS, Vania Maria Ferreira. *No colo das Iabás: Raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. 2014, 228p. . Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16641/1/2014\\_VaniaMariaFerreiraVasconcelos.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16641/1/2014_VaniaMariaFerreiraVasconcelos.pdf)> Acesso em: 04 de jun. de 2019.

Recebido em 09/08/2023.

Aceito em 08/04/2024.

# O DESABROCHAR DA VIDA NUMA PERSPECTIVA LITERÁRIA: REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA E JUVENTUDE DE DONA BEJA

THE BLOSSOMING OF LIFE IN A LITERARY PERSPECTIVE:  
REPRESENTATIONS OF DONA BEJA'S CHILDHOOD AND YOUTH

Vinícius Amarante Nascimento<sup>1</sup>

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida<sup>2</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa analisou à luz dos estudos de gênero, as representações da infância e juventude construídas no século XX, pelo romancista Agripa Vasconcelos em sua produção literária *A vida em flor de Dona Bêja* (1957) sobre Dona Beja, personagem histórica do século XIX. Isso posto, debruçou-se sobre a questão da condição feminina sob o regime patriarcal, os comportamentos socialmente idealizados para a mulher oitocentista, debateu-se sobre o tema da submissão feminina e as restrições enfrentadas pela mulher para ter acesso à educação, bem como a falta de autonomia feminina na escolha do seu esposo como a constituição familiar a partir de casamentos arranjados. Esta pesquisa não tem a pretensão de esgotar o estudo das representações literárias de Dona Beja no romance de Agripa Vasconcelos, mas sim de refletir sobre as desigualdades constituídas historicamente entre homens e mulheres, que também se manifestam por meio da linguagem literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dona Beja; Infância e Juventude; Representação de gênero; Literatura; História.

**ABSTRACT:** This research analyzed, in the light of gender studies, the representations of childhood and youth built in the 20th century by the novelist Agripa Vasconcelos in his literary production *A vida em flor de Dona Bêja* (1957) about Dona Beja, a historical character from the 19th century. That said, it addressed the issue of the female condition under the patriarchal

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – Brasil. Mestre em História pela Universidade Estadual de Montes Claros – Brasil. Doutorando em Desenvolvimento Social na Universidade Estadual de Montes Claros – Brasil. Bolsista CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0129-850X>. E-mail: [viniciusamarantehistoria@gmail.com](mailto:viniciusamarantehistoria@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professora Efetiva da Universidade Estadual de Montes Claros – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2297-6800>. E-mail: [edwirgensletras@gmail.com](mailto:edwirgensletras@gmail.com)

regime, the socially idealized behaviors for nineteenth-century women, it discussed the subject of female submission and the restrictions faced by women to have access to education, as well as the lack of female autonomy in choosing her husband as the family constitution from arranged marriages. This research does not intend to exhaust the study of the literary representations of Dona Beja in the novel by Agripa Vasconcelos, but rather to reflect on the historically constituted inequalities between men and women, which also manifest themselves through literary language.

**KEYWORDS:** Dona Beja; Childhood and youth; Gender representation; Literature; History.

## 1 Introdução

Nesta pesquisa, buscou-se analisar as representações literárias sobre a infância e a juventude feminina oitocentista criada por Agripa Vasconcelos em seu romance histórico *A vida em flor de Dona Bêja* (1957). Para a análise do romance utilizou-se os pressupostos metodológicos da pesquisa bibliográfica, onde procurou-se subsídios teóricos nos trabalhos de Michelle Perrot, Teresa de Lauretis, Mary Del Priore, Constância Lima Duarte entre outras/os.

De acordo com Rosa Maria Spinoso de Montandon (2002), a partir de uma pesquisa histórica, Ana Jacinta de São José, mais conhecida por Dona Beja, nasceu em 1800 em uma fazenda no oeste mineiro, chegando junto com a mãe no início do século XIX no arraial de São Domingos do Araxá. Durante a sua vida, Dona Beja conseguiu acumular patrimônio considerável, tal inserção feminina na economia e sociedade mineira pode encontrar-se veiculada a inúmeras estratégias como a prostituição ou atividades comerciais como as vendas. Edificou suntuoso sobrado na Praça Matriz do arraial, adquirindo escravos, dentre outras propriedades. Dona Beja, como chefe de família, gerenciou a própria vida e, mesmo sendo mãe solteira, buscou que suas filhas, frutos de relações sem vínculo matrimonial, realizassem casamentos com homens respeitáveis localmente. Mudando-se para o arraial de Bagagem obteve vários imóveis, neste mesmo arraial deu provas de sua religiosidade e fé, vindo a falecer em 1873.



Dona Beja é uma personagem histórica emblemática do interior mineiro do período oitocentista, que se tornou mito nacional, ao transcender a memória local e os relatos orais contraditórios sobre sua pessoa em Araxá, foi transportada para os livros de memórias, de história, de literatura em prosa ou em verso, ser inspiração para quadros, murais, telenovela, samba-enredo de carnaval, peças de teatro, músicas e até mesmo ser a “garota propaganda” de um grande empreendimento hoteleiro de Araxá.

Dessa maneira, tal pesquisa traz como questionamento central: Que representações da infância e juventude femininas foram construídas por Agripa Vasconcelos a partir da personagem Beja no romance *A vida em flor de Dona Bêja*?

Destaca-se que a partir dos elementos históricos que compõem o enredo do romance de Agripa Vasconcelos foi possível perceber o entrecruzamento entre Literatura e História como observar a situação enfrentada pelas mulheres no século XIX marcada por desigualdades sociais.

## *2 Cotidiano feminino oitocentista construídos no século XX*

Em 1957, Agripa Vasconcelos publica o seu romance histórico *A vida em flor de Dona Bêja*, produção literária em que o escritor busca representar desde o nascimento de Dona Beja até o seu falecimento, já idosa. Sobre as representações, vale realçar que elas “se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade” (PESAVENTO, 2008, p. 41). Dessa forma, Agripa Vasconcelos consegue legitimidade social para as suas representações sobre Dona Beja por construí-las tendo como base o momento histórico em que essa figura renomada viveu, ou seja, o período oitocentista brasileiro.

A partir do terceiro capítulo do livro *A vida em flor de Dona Bêja*, intitulado de “Os peregrinos”, Agripa Vasconcelos narra a história de Dona Beja

e, para isso, parte de fatos da infância da personagem, de forma que até mesmo o nascimento dessa mulher histórica é imaginado pelo escritor.

A história de Dona Beja é narrada a partir do ano de 1805. Conta o escritor que um pequeno grupo familiar, chefiado por João Alves e composto por sua filha Maria, sua neta Ana e seu escravo Moisés, toma a decisão de partir do distrito de Nossa Senhora do Carmo de Pains para o arraial de São Domingos do Araxá.

Na história, João Alves é descrito fisicamente como um senhor de 65 anos “velho teso, alto e espadaúdo, [de] barbas alvas” (VASCONCELOS, 1966, p. 35) e subjetivamente como uma pessoa de honestidade inabalável, pois trata-se de um “homem correto até à minúcia da honradez (...) não precisava assinar documentos, sua palavra era o documento” (VASCONCELOS, 1966, p. 46). Além de ser descrito como um homem que detesta mentiras, João é retratado como um indivíduo com muito apreço ao trabalho. Em Nossa Senhora do Pains, possuía uma fazenda onde plantava e criava animais. Foi casado por 25 anos com D. Nhanhá, com quem teve uma filha, Maria. Ficou viúvo exatamente no dia do nascimento da sua neta, tendo sua esposa, D. Nhanhá, falecido em decorrência do desgosto e frustração por sua filha ter tido um filho de um desconhecido/forasteiro fora do regime matrimonial.

Cinco anos depois do falecimento da sua esposa e do nascimento de sua neta Ana, João Alves decide recomeçar a vida no arraial de São Domingos do Araxá por dois motivos: primeiro, por ter sido atraído pela fertilidade do planalto araxano, conhecido por sua “maravilhosa fecundidade, os ares lavados de chuvas pontuais, as águas finas e frias, além do sossego retirado da fazenda” (VASCONCELOS, 1996, p. 47); segundo, para se afastar do estigma provocado pelos comentários e olhares dos habitantes do distrito de Nossa Senhora do Pains, devido ao fato de sua filha ter engravidado de um desconhecido sem estar devidamente casada com ele.

Maria, a filha de João Alves e D. Nanhá, engravidou por volta dos seus 20 anos, muito provavelmente, de um peregrino que conheceu, já que, na história, “ninguém suspeitava quem fosse o pai de sua filha. Nem os mexeriqueiros de seu arraial ao menos suspeitavam. Seria môço? Belo? Moreno? Louro? Ninguém lhe arrancaria o segredo, nem o conseguiu a mãe agonizante” (VASCONCELOS, 1996, p. 67). Desse intercurso, nasceu Ana.

Maria, já com seus 25 anos, momento em que parte com seu pai e filha para São Domingos do Araxá, é descrita como uma mulher de beleza modesta, como indica o trecho: “Maria era bonita, na simplicidade de môça criada como as rosas do pátio de um convento, para não serem vistas das ruas. Sempre singela, em seu natural elegante de altivez abatida, os modos simples realçavam-lhe a beleza triste de graça prisioneira” (VASCONCELOS, 1996, p. 68). Ela, por ter engravidado e concebido uma criança sem estar casada, vive um eterno luto por ter decepcionado seu pai e sua mãe.

A protagonista da história é Ana, filha de Maria e Neta de João Alves, apresentada pela primeira vez na história portando cinco anos de idade. Dessa forma, para imaginar como viveu Dona Beja nos seus primeiros anos de vida, Agripa Vasconcelos procura, a partir de fragmentos do cotidiano das crianças brasileiras na transição do período colonial para o Imperial, lançar luz sobre essa etapa da vida da personagem, uma vez que os documentos históricos praticamente não trazem nada sobre esse momento específico da vida dela.

Duas pontuações históricas devem ser sinalizadas. A primeira delas é sobre o conceito de infância, visto que, nos tratados de medicina do século XVI e XVIII, a puerícia ou infância era considerada “a primeira idade do homem: a “puerícia” tinha a qualidade de ser quente e úmida e durava do nascimento até os 14 anos. A segunda idade, chamada adolescência, cuja qualidade era ser “quente e seca”, perdurava dos 14 aos 25 anos” (PRIORE, 2010, p. 79). Embora se tenha notáveis diferenças entre a infância de uma criança de classe bem

abastada do cotidiano de uma criança pobre, normalmente esse período da vida poderia ser dividido:

Em três momentos que variavam de acordo com a condição social dos pais e filhos. O primeiro ia até o final da amamentação, ou seja, findava por volta dos três ou quatro anos. No segundo, que ia até os sete anos, crianças cresciam à sombra dos pais, acompanhando-os nas tarefas do dia a dia. Daí em diante, as crianças iam trabalhar, desenvolvendo pequenas atividades, ou estudavam a domicílio, com preceptores ou na rede pública, por meio das escolas régias (PRIORE, 2010, p. 79).

Baseado nas conceituações expostas acima, consideramos como infância no romance apenas os trechos sobre o período de vida de Dona Beja que perpassam o intervalo de tempo do nascimento até aos 14 anos da personagem. Após esse período, foi considerado como fase da juventude ou vida adulta.

Um segundo ponto que precisa de ressalva são as dificuldades de se historicizar aspectos da vida das meninas oitocentistas, visto que “a menina é uma desconhecida. Antes do século XX, existem poucos relatos da infância de meninas” (PERROT, 2007, p. 43). Os poucos registros históricos deixados da infância feminina decorrem do fato de elas passarem “mais tempo dentro de casa, serem mais vigiadas que seus irmãos, (...) serem postas para trabalhar mais cedo nas famílias de origem humilde, camponesas ou operárias, saindo precocemente da escola, sobretudo se são as mais velhas” (PERROT, 2007, p. 43). Destaca-se ainda que, na segunda infância, as meninas “são requisitadas para todo tipo de tarefas domésticas. Futura mãe, a menina substitui a mãe ausente” (PERROT, 2007, p. 43).

O primeiro ponto a se observar na personagem central da história é o seu nome, apresentado, no romance, como Ana Jacinta de São José. Sobre a origem dos nomes e sobrenomes femininos na passagem do período colonial para o imperial, destaca-se que “às mulheres, mais do que o sobrenome, era agregado o nome de um santo ou de algum advento religioso, como “de Santo Antônio”, “da Anunciação”, “do Espírito Santo”. Bem mais comum do que um

sobrenome, as mulheres ostentavam um segundo prenome” (HAMEISTER, 2009, p. 462). Tal constatação pode ser observada no nome de Dona Beja, já que a personagem ostenta, no prenome e sobrenome, nomes de santos, pois Ana é o nome da mãe da virgem Maria e São José é aquele que exerceu a paternidade social de Jesus Cristo, o esposo castíssimo de Maria Santíssima. Como era muito comum no período oitocentista para as mulheres, Dona Beja tem um segundo prenome, Jacinta. Sobre esse nome, pode-se mencionar que: “Jacinta é o feminino de jacinto, nome de uma flor cujas principais características são a floração recente e abundante e o cheiro atraente. Seja pelo código olfativo, seja por sua capacidade geradora, essa flor serve para simbolizar a atração e a fertilidade” (ABREU FILHO, 1983, p. 98).

Percebe-se, então, que o nome de Dona Beja comporta uma oposição de sentidos, pois, segundo a tradição cristã, Ana era a esposa estéril de Joaquim, a qual só consegue gerar a virgem Maria em decorrência de um pacto com o divino, o que contrasta com o nome Jacinta, que evoca aquilo que é naturalmente fecundo.

Segundo a explicação dada por Agripa Vasconcelos, o apelido Beja deriva do período de infância da personagem, pois, na fala concedida ao personagem João Alves pelo escritor, diz:

-Êsse apelido de minha neta vem de pequenina. Corria, pulava, pegava em minhas barbas, apanhava as flores todas que encontrava por perto. Um dia eu lhe falei: Você não pode ver flor que não corra logo para cheirar e trazer para casa. Você parece um beija-flor. Comecei a chamar a neta de beija-flor e os de casa também. Depois passou a ser chamada somente de Bêja (VASCONCELOS, 1966, p. 39).

Por conseguinte, a alcunha Beja seria, segundo o escritor, o resultado de um fenômeno fonético chamado de síncope, que se trata da ocultação de um fonema no interior de um vocábulo. Assim, Beija se tornaria Beja, o que “é em verdade pronúncia comum entre os mineiros; Bêja-flor” (VASCONCELOS, 1966, p. 39).

As representações sociais são perpassadas por uma confluência de valores, pois uma mesma representação comporta tanto elementos tradicionais como novos componentes. Isso pode ser percebido na escrita de Agripa Vasconcelos a partir do seu romance sobre Dona Beja, uma vez que, ao mesmo tempo em que o escritor traz imagens inovadoras sobre a personagem partindo do seu momento histórico de escrita, também conserva alguns elementos já cristalizados sobre ela.

À vista disso, aponta-se que, na caracterização física da menina Beja, Agripa Vasconcelos inspirou-se tanto nos traços de beleza europeia esculpidos por Sebastião de Afonseca e Silva no seu semanário *O Correio de Araxá* de 1915, como também pegou referências estéticas das imagens de Dona Beja presentes nos murais do Grande Hotel de Araxá criadas pelo artista Joaquim Rocha Ferreira em 1942. Portanto, no romance *A vida em flor de Dona Bêja*, já são destacados da personagem Beja a beleza e o encanto desde a tenra idade, como se percebe no trecho: “- Que cabelos mais lindos! O senhor tem razão, sua netinha é uma estampa...” (VASCONCELOS, 1966, p 42).

São muitos os fragmentos textuais que destacam a pueril e angelical beleza da personagem: “- Vejam que olhos lindos ela tem ... São verdes, grandes, fulgurantes!” (VASCONCELOS, 1966, p 42) e “- seus cabelos são côr de ouro velho, esse castanho cor de mel vai bem com seu rosto claro e delicado. Mas, João Alves, o encanto desta menina são os olhos verdes” (VASCONCELOS, 1966, p. 80). E, como realça Agripa Vasconcelos, a beleza da menina Beja só se eleva com o crescimento e maturidade da personagem. Assim sendo, percebe-se, no romance, que a descrição física feita da personagem resgata uma estética europeia, que era muito valorizada no século XIX.

Embora esbanje beleza, por ser de origem menos abastada, faltava a Beja o requinte das meninas ricas da sua mesma idade ao se vestir, pois, “enquanto sinhazinhas tinham de vestir-se de acordo com a moda da época, um figurino

cheio de exageros imitando-se assim, a moda usual na Europa” (SILVA, 2013, p. 02), Beja, ao ir à missa, usava trajes mais modestos: “Estava linda, com seu vestido cor-de-rosa um pouco rodado, embora seus borzeguins fossem grosseiros” (VASCONCELOS, 1966, p. 80).

No romance, Agripa Vasconcelos destaca que a aversão a pessoas negras pela personagem Dona Beja tem início na sua infância. Isso fica evidente no diálogo que se desenvolve entre a menina e seu avô João Alves.

Bêja era precoce, cheia de imprevistos. Como não fora criada com mães-pretas, traía reserva sobre os negros, de que tinha medo. Ao se aproximar um escravo, ela cerrava o cenho, calada. O avô perguntou-lhe: - Você não gosta de gente preta, minha neta? - Não gosto. - Pois ouve. Eles são como nós, apenas têm cor diferente. São mais pobres e ganham de nós para trabalhar. Os escravos ganham roupa, alimento. Você não gostando de negros também não gosta do Moisés, que é nosso escravo. Bêja saiu-se com facilidade: - Mas Moisés não é negro! - Que é então? - Moisés é bom (VASCONCELOS, 1966, p. 80).

No extrato textual destacado, Agripa Vasconcelos adota uma postura tradicional para tentar ser verossímil com o momento histórico escravocrata em que Dona Beja viveu, período este em que as pessoas negras e escravas eram desvalorizadas e demonizadas. Desse modo, o escritor passa a reafirmar para Dona Beja características racistas que já haviam sido impressas à personagem histórica por Sebastião de Afonseca e Silva no seu folhetim publicado a partir de 1915.

A infância feminina no século XIX não era fácil. As meninas pertencentes a extratos sociais privilegiados, desde logo, eram preparadas para o casamento e instrumentalizadas a “desenvolverem habilidades domésticas que incluía domínio com a agulha, culinária, bordados, rendas, mando das criadas, domínio da casa” (CUNHA, 2014, p. 04) e recebiam uma incipiente instrução; “já as meninas pobres estavam desde muito cedo envolvidas nas tarefas domésticas, no trabalho da roça, no cuidado com os irmãos menores, essas tarefas tinham prioridade e eram maiores do que a necessidade de escolarização” (CUNHA,



2014, p. 04). Embora as meninas oitocentistas, independentemente da condição social, não tivessem tanto tempo disponível para atividades lúdicas, sempre se encontrava algum espaço para uma brincadeira e divertimento. Destaca-se que “não era comum no século XIX que as crianças das camadas populares tivessem brinquedos fabricados porque estes pertenciam às crianças afortunadas e mesmo assim eram poucos” (DIAS, 2021, p. 06), visto que a fase da infância era tratada com certa indiferença nesse momento histórico. No período oitocentista, as brincadeiras eram demarcadas conforme o sexo da criança, como afirma Fabiele Silva Dias:

Ainda no século XIX, os jogos eram divididos de acordo com o sexo das crianças. Os jogos dos meninos geralmente eram praticados na rua, como a “biloca”, a “finca”, o “pião” entre outros. Já as meninas brincavam de “roda cantada”, as quais faziam alusão ao casamento. Elas também brincavam de amarelinha e boneca (DIAS, 2021, p. 06).

Uma outra forma de crianças encontrarem entretenimento no período em destaque era ouvindo histórias, o que a menina Beja sempre fazia segundo o escritor, pois “uma das maravilhas que ouvia eram as histórias das *Mil e Uma Noites*, que o avô sempre lhe contava. Ela, atenta, conhecia as espertezas de Sherazade, seus truques, o sultão brabo, as escravas núbias...” (VASCONCELOS, 1966, p. 69). Como se percebe pelo fragmento do romance, uma das principais formas de diversão de Beja, enquanto criança, era ouvir histórias. Vale denotar que “a literatura infantil no Brasil surgiu no século XIX, como literatura oral” (WENZEL; BATISTA, 2006, p. 36) e que, no século XIX, um dos livros de grande expressão que circulou no território brasileiro foi o clássico das *Mil e uma noites*.

É interessante a escolha do escritor, que optou, dentre tantos contos que circularam no século XIX, selecionar a história das *Mil e uma noites* como a preterida pela menina Beja, já que os contos expressam a resistência feminina e a luta pela sobrevivência ao poder despótico masculino através da figura de

Sherazade<sup>3</sup>, uma mulher destemida que, com sua astúcia, inteligência e retórica, consegue salvar outras mulheres de serem assassinadas pelo sultão, sendo considerada um símbolo de empoderamento feminino e sororidade<sup>4</sup>. Vale acentuar que, no século XIX, a literatura oral narrada por pais ou avôs privilegiava as fábulas em relação aos contos, por serem consideradas “verdadeiras formadoras de caráter, por conter uma moral claramente identificável” (MAUD, 2010, p. 136) e por ajudar principalmente as meninas a seguirem os códigos morais oitocentistas.

É também durante a infância que Beja recebe do avô os primeiros ensinamentos de como uma mulher deveria se portar frente à sociedade e, para empreender a lição de moral, João Alves se vale de uma orquídea que foi ganhada pela criança para estabelecer uma comparação:

Um dia, Moisés voltou da lenha trazendo para Bêja uma orquídea aberta com duas flores amarelo-escuro, tirante a castanho, variedade linda e que fora batizada por velhos botânicos com o nome de Labiata Tenebrosa. Bêja foi mostrá-la ao avô (...). – É muito bela, minha filha, mas é flor parasita. Vive da seiva das árvores e do ar, segundo ouço. Ninguém deve ser como as orquídeas, vivendo de vida alheia – e do ar. A mulher honesta deve ter raízes na virtude bem plantada na alma. Deve viver do seu esforço e do trabalho e não do ar, que é vazio (VASCONCELOS, 1966, p. 86).

<sup>3</sup> Acentua-se que “o título *Mil e uma noites* advém do tempo despendido por uma jovem a interessar um rei poderoso, despertando-lhe a curiosidade para a sequência das histórias que narra durante a noite, para se livrar da morte esperada. A narração dessas histórias é a estratégia de Sherazade face ao propósito do sultão Shariar que, tendo sido traído pela anterior sultana, jurara sacrificar, a cada manhã, a mulher que, dali em diante, tomasse em casamento” (WEIGERT, 2015, p. 28-29). Enquanto representação feminina, Sherazade conjuga inteligência, perspicácia, sedução e beleza como também se torna emblema de resistência a opressão masculina como do não silenciamento da mulher.

<sup>4</sup> Conceito relativamente recente, sororidade pode ser “definida como a união e a aliança entre mulheres baseadas na empatia e companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum” (SILVEIRA; ALDA, 2018, p. 01). Sherazade carrega essa sororidade, visto que, sendo “filha de um vizir, se ofereceu para entreter Shariar, contando-lhe histórias, na intenção de salvar as mulheres de sua terra, que morriam todas as manhãs, porque o rei, tendo sido traído, avaliava-lhes a fidelidade pela medida de uma noite. É através da retórica sedutora de Sherazade, de seu poder de sortilégio, que restabelece para Shariar a noção de confiança” (COUTINHO, 2010, p. 80). Ou seja, por seu senso de irmandade e por seu gesto heroico de preservação da vida de outras mulheres, a história de Sherazade torna-se expressão dessa sororidade.

Respaldo nos valores do século XIX, considera-se mulher virtuosa e honesta, como o trecho acima sugere, aquela que, com abnegação, dedica-se a ser uma boa esposa e mãe atenciosa; que edifica um ambiente familiar saudável e harmônico através do seu trabalho doméstico. No romance *A vida em flor de Dona Bêja*, o mundo feminino é inscrito por meio do olhar masculino e, no fragmento retirado do romance, percebe-se um discurso que busca moldar a subjetividade feminina a um modelo desejável. Por conseguinte, a partir dos estudos de gênero, identificamos algumas desigualdades socialmente constituídas entre homens e mulheres no romance em questão.

Para melhor compreender a categoria de gênero, deve-se diferenciá-lo do conceito de sexo. Assim, a categoria “sexo” remete a uma classificação biológica dos seres humanos a partir do binômio homem e mulher, macho e fêmea. Trata-se, portanto, de uma categoria que referencia as pessoas com base em características orgânicas, cromossômicas e de níveis hormonais. Para essa categoria, os indivíduos são o que os órgãos reprodutivos e genitais que têm determinam que sejam.

Desse modo, “o sexo, se refere a características físicas e biológicas dos corpos que, na nossa sociedade, são classificados em machos (associados aos homens), fêmeas (associados às mulheres) e intersex (antigamente chamados de hermafroditas)” (WOLFF; SALDANHA, 2015, p. 30). Sendo o sexo definido pelas características anatômicas que o sujeito apresenta desde o seu nascimento, os atributos inatos biologicamente dos sujeitos irão determinar os papéis que as pessoas desenvolverão no seio social. Assim, o fato de a categoria sexo ser “baseada em características biológicas, acaba por definir homens e mulheres como categorias naturais, essencializadas, resistentes às forças arbitrárias da cultura, da história e da pessoa” (MATOS, 1999, p. 20).

Como aponta Teresa de Lauretis, o conceito de sexo aprisiona os sujeitos a modelos estruturados, pois “a primeira limitação do conceito de diferença(s)

sexual(ais), portanto é que ele confina o pensamento crítico a uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados)” (LAURETIS, 1994, p. 207). Dessa maneira, a partir de suas características biológicas, homens e mulheres são vistos como categorias universais, havendo também um padrão universal de comportamento para ambos os sexos que não pode ser subvertido. Por isso, a necessidade de se pensar a partir do conceito de gênero

O conceito de gênero, por sua vez, surge na década de 1970, em decorrência dos movimentos feministas que queriam direitos equânimes entre homens e mulheres. À vista disso, a categoria de gênero emerge como uma forma de não aceitação do determinismo biológico, tendo em vista que se trata de um conceito “criado para distinguir a dimensão biológica da dimensão social. Assim, gênero significa que homens e mulheres são produtos da realidade social e não decorrência da anatomia de seus corpos” (CARRARA, 2009, p. 39).

Essa categoria não nega as influências biológicas no indivíduo, mas, em contrapartida, traz à baila o entendimento de que homens e mulheres são constructos socioculturais, ou seja, a cultura e a sociedade moldam o “ser homem” e o “ser mulher” e, em decorrência disso, “o conceito de gênero se refere à construção social do sexo anatômico” (CARRARA, 2009, p. 178).

A conceituação de gênero apregoa que as relações entre homens e mulheres estão pautadas em desigualdades socialmente e culturalmente edificadas. Tais diferenças, por muito tempo, foram explicadas como sendo naturais e determinadas por características inatas da biologia humana. O conceito de gênero busca, dessa maneira, desconstruir as explicações sobreditas.

Na escrita do seu romance *A vida em flor de Dona Bêja*, Agripa Vasconcelos buscou ser coerente na apresentação de aspectos do cotidiano feminino do século XIX e de valores circulantes naquele período. Portanto, a

partir do discurso literário analisado, foi possível perceber as desigualdades de gênero presentes em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo.

Na história, João Alves, enquanto chefe familiar, exerce o poder de mando e decisão sobre a vida de sua filha Maria e de sua neta Beja. Era ele que determinava quais as atividades seriam adequadas e impróprias para aquelas mulheres que estavam sob o seu jugo. Dessa maneira, o patriarca da família buscou que sua neta, desde a sua infância, aprendesse atividades tipicamente femininas e domésticas. Por conseguinte, Maria “ensinou a Bêja a bordar. [A criança] fazia rendas, brincando com os bilros, o que satisfazia ao avô. Tinha sua almofada de rendeira e tecia rendas complicadas, sempre bem feitas” (VASCONCELOS, 1966, p. 69). E, em um diálogo com o padre, João Alves se orgulha do talento da sua neta que, ainda criança, já domina várias atividades domésticas, pois ela “já costura com acerto... O Padre espantou-se: - Sabe tudo isso e bem... Não diga? Vejam só: já borda, faz renda, costura...” (VASCONCELOS, 1966, p. 74).

Para as meninas de classes menos abastadas, era necessário o conhecimento dos afazeres domésticos que envolviam a costura, lavagem de roupas e saber cozinhar, pois, no período oitocentista, “o trabalho com os tecidos e as costuras seria parte da natureza feminina, assim como os cuidados com as crianças e com a cozinha” (MONTELEONE, 2019. p. 07). E, como acrescenta Joana de Moraes Monteleone:

Ao longo de todo o século XIX, costurar em casa era muito comum. Esperava-se que as mulheres soubessem cuidar da roupa da casa, que incluía um sem número de remendos, recosturas e transformações - além de inúmeras lavagens e do tempo dispendido passando as roupas todas. Todo esse trabalho significava um treinamento desde a infância, para as meninas (MONTELEONE, 2019, p. 01).

Se a menina Beja aprendeu, com a sua mãe Maria, a bordar e a fazer rendas, foi o avô que a ensinou, durante a infância, a cavalgar. Aos 13 anos, já

tinha muita destreza na montaria, ostentando “fama de boa cavaleira” (VASCONCELOS, 1966, p, 86). Sempre quando andava a cavalo com seu avô, “Bêja galopava na frente, brandinho no ar o chicotinho de cabo de prata” (VASCONCELOS, 1966, p. 71) que recebeu dele de presente. Vale notar que as habilidades de montaria de Beja, semelhante às dos homens, transgridem o ideal de feminilidade do período e que, embora Beja vivesse sob o olhar vigilante do avô e dos seus subordinados, ela tinha experiências de liberdade típicas das regiões rurais que as jovens da zona urbana não desfrutavam.

Porém, no romance, quando João Alves é questionado se sua neta Beja sabia ler e escrever, o patriarca se aborrece:

E [Bêja] sabe ler sua cartilha? João Alves recuou, como se recebesse uma estocada: - Ler?! Não, Reverendo! Não quero, nem deixo a neta aprender essas coisas. Estava ofendido, empalidecera: - Ora, meu Padre, tenho sofrido muito. Eu conheço o mundo... Minha neta é só o que resta de minha felicidade, para sempre perdida. Se ensino a ler e escrever... não sei: sou capaz de perder também a menina. O Padre, conciliador: - Até certo ponto, concordo. Mas distingo: são predicados... João estava pasmo: - Pre-di-cados?! Não, seu Vigário, acho isso com seu perdão, até pecado! (VASCONCELOS, 1966, p. 74).

Depois da conversa, “João estava abalado com a insinuação: ensinar a ler e escrever à sua neta... Que idéia! (VASCONCELOS, 1966, p. 74), pois criara a sua filha e sua neta de acordo com os códigos morais e costumes típicos de uma sociedade oitocentista que objetivava que as mulheres desempenhassem um bom papel como esposas, mães e cristãs devotas. Nesse sentido, seria restringido para essas mulheres o direito de se desenvolverem intelectualmente e cientificamente através da educação formal, que seria uma prerrogativa para os homens.

Destaca-se que, no século XIX, a ideologia patriarcal queria disciplinar os comportamentos femininos e a “instrução poderia colocar em risco o esquema de controle exercido sobre esposas e filhas, pois, não deveriam dedicar-se à leitura e nem necessitavam escrever porque poderiam fazer mau uso da arte.

Por isso, a frequência à escola representava um luxo amiúde dispensável” (QUINTANEIRO, 1996, p. 168) para as mulheres. Acrescenta-se a esse argumento que, no período em questão, “os conservadores sustentavam que as propostas de ampliação da instrução feminina deviam ser rejeitadas porque isso podia roubar às moças sua feminilidade, reduzir suas chances de casamento e torná-las incompletas e infelizes” (QUINTANEIRO, 1996, p. 155). Assim sendo, na sociedade brasileira do século XIX, a educação feminina formal era deixada num segundo plano. O importante era que as meninas aprendessem as prendas domésticas e se preparassem para conseguir bons casamentos.

Beja era uma menina pertencente a uma classe menos abonada e a sua educação não deveria ultrapassar alguns conhecimentos superficiais, pois, segundo os preceitos que vigoravam no seu período histórico de vida, ela deveria se atentar majoritariamente aos afazeres domésticos. Porém, vale ressaltar que normalmente, no século XIX, “as jovens de posses recebiam educação e instrução em suas próprias casas, através de preceptoras, ou eram enviadas para colégios, conventos, seminários, ou casas de recolhimento, onde recebiam praticamente o mesmo tratamento recluso das noviças” (DUARTE, 2002, p. 214). Nos colégios, as filhas das famílias abastadas deveriam ser preparadas para serem esposas exemplares e mães extremosas, uma vez que, “desde o início, a educação feminina foi concebida a partir de uma visão romântica: veiculada a valores calcados na religião e na moral, e visava apenas preparar a futura mulher para assumir suas funções junto à família” (DUARTE, 2002, p. 215).

Nos colégios, as jovens ricas tinham uma educação aristocrática, aprendiam a língua nativa e recebiam ensinamentos de idiomas estrangeiros, como o francês. Além disso, obtinham lições de pintura, música e fundamentos iniciais da matemática, como as quatro operações. Também “recebiam aulas de etiqueta, catecismo, culinária, puericultura e de princípios morais” (DUARTE, 2002, p. 215). Os colégios tinham a função de docilizar os corpos femininos e de



sujeitar a mulher a princípios de ordem moral e religiosa, além de tornar o corpo feminino produtivo para a rotina doméstica, pois “o dia a dia nos colégios costumava ser regido por princípios rígidos de disciplina, que visavam codificar o tempo, o espaço e criar os hábitos responsáveis pelas atitudes e maneira de ser feminina” (DUARTE, 2002, p. 215). A educação feminina oitocentista, além de ser restringida pelos padrões morais vigentes, era limitada por fatores socioeconômicos, uma vez que as mulheres burguesas tinham acesso a uma educação diferenciada.

Com o surgimento da categoria de “gênero” na década de 1970, tem se possibilitado entender que as identidades masculinas e femininas não são determinadas biologicamente, mas são construídas socialmente.

Segundo a escritora feminista Teresa de Lauretis, alguns mecanismos sociais e institucionais – intitulados por ela de “tecnologias do gênero” (1994, p. 228), como os meios de comunicação midiáticos, (imprensa, televisão, publicidade, cinema), as narrativas culturais, (literatura e música), imagens que compõem as artes plásticas, os discursos referenciais dotados de autoridade, como o discurso médico, religioso, científico, político, jurídico e o próprio senso comum enquanto saber popular – criam representações de homens e de mulheres, em que critérios de masculinidade e feminilidade baseados em características biológicas passam a ser naturais e parte da essência de homens e mulheres. Destaca-se que o discurso histórico apropriado por Agripa Vasconcelos para embasar seu romance pode ser considerado mais um desses mecanismos que possibilitaram ao escritor construir imagens de gênero de Dona Beja no século XX.

As tecnologias de gênero continuamente se atualizam e passam a difundir diferenças sexuais na sociedade, que, por sua vez, acolhe, absorve e reproduz essa ideologia no seu cotidiano. Destacamos aqui os papéis das instituições escolares brasileiras que, desde o período imperial, criavam

mecanismos de distinção da educação para homens e mulheres, já que existiam expectativas sociais diferentes para os gêneros e funções pré-estabelecidas que deveriam ser cumpridas tanto por homens como por mulheres. Por isso, “desde sempre, os educadores defendiam uma educação diferenciada para cada sexo, isto é, perpassada pelo gênero, como forma de respeitar as diferenças biológicas e morais de cada um” (DUARTE, 2002, p. 214). Ao entender que o sistema educacional não é parcial e nem isento de introjetar valores ideológicos, percebemos que: “Nenhuma prática educativa é neutra ou descompromissada, ao contrário, ela serve para ensinar os modelos sociais, as maneiras como as pessoas devem se comportar, as emoções que podem ser expressadas e as que devem ser controladas” (PASSOS, 1997, p. 136).

As tecnologias de gênero presentes no sistema educacional brasileiro do período oitocentista promoviam uma educação sexista e discriminatória contra a mulher, pois “os homens recebiam uma educação que os preparava para o mundo do trabalho, para a vida racional e criativa; e as mulheres apenas orientações de como se comportar e atuar dentro de casa” (DUARTE, 2002, p. 214). Desse modo, as desigualdades de gênero foram se formatando na sociedade brasileira, em que “o androcentrismo da família patriarcal reservava aos homens os benefícios da cultura e se encarregava de excluir as mulheres de qualquer privilégio” (DUARTE, 2002, p. 214).

Agripa Vasconcelos tenta alcançar uma verossimilhança com o momento histórico em que Dona Beja viveu e, ao evocar valores típicos do século XIX na sua produção literária, ajuda a identificar a formação de desigualdades de gênero na educação brasileira, as quais eram consideradas naturais. No romance, a única educação que foi permitida à menina Beja pelo avô foi a religiosa, como evidencia o fragmento do texto:

Quando Bêja fez 10 anos o avô lhe disse: - Minha filha, chegou o tempo de aprender alguma coisa. Agora, todos os domingos vou levá-

la à Vila para você aprender o catecismo. Já falei com o Padre e vamos começar depois de amanhã. Não quero que minha neta fique ignorante dos preceitos da Santa Religião (VASCONCELOS, 1966, p. 70).

A partir do trecho, percebemos que, nas classes populares oitocentistas, a “educação da mulher devia consistir, sobretudo, em sua preparação religiosa e moral” (DUARTE, 2002, p. 217) que auxiliaria a mulher a dignificar a sua futura família e seu lar com preceitos cristãos. A ela não era dado o direito de uma educação emancipadora, seja intelectualmente ou profissionalmente. Desse modo, é possível perceber, a partir do texto literário, disparidades entre homens e mulheres que foram se sedimentando ao longo da história. A categoria de gênero também remete a comportamentos esperados e socialmente aceitos para homens e mulheres, isto é, formas de se comportar e agir que foram naturalizadas, mas que não existem desde sempre, uma vez que:

O modo como homens e mulheres se comportam em sociedade corresponde a um intenso aprendizado sociocultural que nos ensina a agir conforme as prescrições de cada gênero. Há uma expectativa social em relação à maneira como homens e mulheres devem andar, falar, sentar, mostrar seu corpo, brincar, dançar, namorar, cuidar do outro, amar etc (CARRARA, 2009, p. 40).

Conforme os padrões de gênero, a menina Beja deveria se comportar sempre comedidamente e com decoro. Com vistas a disciplinar o comportamento da criança, seu avô observava recorrentemente seu gestual e a maneira como se portava, para ver se ela não cometeria nenhum desacatamento aos preceitos morais e ao pundonor, como pode ser observado no extrato textual do romance.

Certa vez corou-se de trepadeiras, pôs um colar de flores e chegou à varanda, onde o avô descansava na rede do canto. Veio andando como senhora, em meneios de corpo, calma e atraente: - Olha, Vô, sou a sultana das *Mil e Uma Noites* que o senhor contou... estou parecendo com ela! E caminhando, majestosa, pela varanda: - Eu sou a sultana, tragam meus anéis... Aladim, venha cá... João Alves

estremeceu. Pensou no andar das mulheres perdidas, andar jogado de quadris, provocando o sensualismo dos homens. Ficou pensativo (VASCONCELOS, 1966, p. 78 e 79).

O olhar do avô para criança foi de reprovação, tendo em vista que, como a grande autoridade do seu lar e sustentáculo moral de sua família de acordo com os valores patriarcais, João Alves deveria policiar os gestos, maneira de se vestir e de se expressar da sua neta Beja, já que “nascia fortemente a necessidade de disciplinar o corpo feminino para que ele não burlasse a ordem social da virgindade, castidade, casamento e maternidade, categorias de feminilidade difundidas pelas redes institucionais através dos discursos normatizantes” (SILVA, 2008, p. 05). O grande temor de João Alves era que sua neta perdesse sua honra e maculasse o nome da família, pois, segundo a teoria do desvio feminino, a “mulher perdida” seria aquela que se perdeu do caminho adequado, ordeiro e honesto para a mulher, tornando-se prostituta. Desse modo, a partir dos preceitos que circulavam na sociedade do século XIX, a preservação da honradez e retidão de uma donzela também poderiam ser entendidas como a manutenção da dignidade da própria entidade familiar e “a guarda da honra de uma dama passa por sua abnegação e resistência aos desejos carnis, garantindo assim a sua integridade física até o casamento” (SILVA, 2007, p. 01), uma vez que, de acordo com as estipulações de gênero, “enquanto que homens honrados garantiam sua honorabilidade através da sua palavra (do fio do bigode), a honra da mulher passava por seu corpo e aquela que se dava ao respeito devia manter-se virgem até o casamento” (SILVA, 2007, p. 02). Assim, a partir do romance, percebem-se as normatizações corporais que operavam sobre o comportamento da mulher no século XIX.

Conforme a menina Beja crescia, aumentava a angústia do seu avô, sendo que “só a beleza de Bêja o preocupava” (VASCONCELOS, 1966, p. 81), já que sua graciosidade poderia atrair os olhares concupiscentes masculinos. Em decorrência disso, o exercício de vigilância sobre a jovem era constante: “à

mocinha não foi permitido frequentar qualquer festa, a não ser as da Igreja, o que fazia com a presença da escrava, bem instruída pelo velho” (VASCONCELOS, 1966, p. 85). Vale sublinhar que, no século XIX, “as comemorações, festas dos santos, profissão de religiosas, funerais, semana santa serviam como uma boa escusa para o exercício da sociabilidade, desfrutada com excessiva parcimônia em outras situações” (QUINTANEIRO, 1996, p. 78). Portanto, para as mulheres oitocentistas que, muitas vezes, viviam sob égide de rígidos padrões morais, as festas na Igreja ou momentos de conagração religiosos eram ocasiões que possibilitavam divertimento e a criação de uma pequena rede de amizades.

Por mais que a menina Beja fosse policiada por seu avô e seus serviçais, foi no catecismo que Beja conheceu Antônio Sampaio e por ele enamorou-se. Quando se conheceram, Antônio tinha 14 anos e era filho de um fazendeiro local de grande poder político, logo tratava-se de um menino bem abastado. Como é descrito no romance, “Antônio era uma criança forte, desembaraçada e pilhérica a seu modo. Como menino rico, se impunha aos demais pela excelência das roupas, bons calçados e arreios de cavalgar, com passadores de prata” (VASCONCELOS, 1966, p. 71). O estado de encantamento entre Beja e Antônio era muito sutil, pois “viam-se e falavam-se pelos olhos. Vieram depois os sorrisos, os cumprimentos a medo (...)” (VASCONCELOS, 1966, p. 71). No século XIX, “há evidências de um conjunto de práticas (...) que apontam claramente para a existência de uma forma de namoro entendida como um jogo furtivo de sinais e gestos transmitidos com a ajuda de leques, lenços e chapéus” (QUINTANEIRO, 1996, p. 98), o que era compatível com a relação entre Beja e Antônio, já que, devido ao confinamento doméstico e vigilância contínua, ela:

(...) via, sempre de longe, Antônio. Viam-se, sorriam-se. Era o primeiro amor, despertado no catecismo do Padre Francisco, ao desabrochar para a vida, na timidez das almas virgens. Só lhes era permitido falarem-se às pressas, à saída furtiva da missa, pois Bêja fora proibida de ir às rezas noturnas da Matriz, onde se rezavam as ladainhas (VASCONCELOS, 1966, p. 86).

Embora Beja estivesse enamorada de Antônio Sampaio, o poder de decisão sobre com quem ela se casaria caberia, segundo os ditames da sociedade oitocentista patriarcal, ao seu avô, chefe da família e mantenedor do lar, pois:

A legalização das uniões dependia do consentimento paterno, cuja autoridade era legítima e incontestável, sendo de sua competência decidir e até determinar o futuro dos filhos sem lhes consultar as inclinações e preferências, de sorte que casamentos se fazem, às vezes sem que os nubentes se tenham jamais se comunicado ou visto (...) aqueles realizados à revelia dos pais, em geral, resultavam em punições de diversos tipos (SAMARA, 1989, p. 89).

No romance, o personagem João Alves já havia planejado o futuro de Beja: “almejava casar a neta aos 15 anos, embora isso lhe fosse doloroso. Queria fechar os olhos, vendo-a casada” (VASCONCELOS, 1966, p. 76). Isso porque o casamento era entendido, no século XIX, como um contrato social ou união de interesses. Assim, independia da vontade ou seleção prévia pelos nubentes, cabendo apenas haver o acordo entre os chefes de família (SAMARA, 1989). Como complementa Agripa Vasconcelos, cabia aos pais o arbitramento dos destinos dos seus filhos(as) e dependentes. Sendo assim, “contratavam casamento de criaturas que se desconheciam e só vinham a conhecer no pé do altar” (VASCONCELOS, 1966, p. 42). E, como cita o escritor, pelo fato de as “jovens crescerem incultas, apenas com os preceitos de cega obediência. Não discutiam as deliberações dos pais. Certa vez uma jovem da Vila de Nossa Senhora da Piedade de Pitangui ficou sem conhecer nem de vista o pretendente (VASCONCELOS, 1966, p. 42 e 43).

Para que ocorressem os matrimônios entre as famílias de elite, era necessário que fossem observados alguns critérios “onde raça, riqueza, ocupação, origem e religião eram fatores altamente significativos” (SAMARA, 1989, p. 88). Por ser de origem humilde, provavelmente os pré-requisitos de

seleção de um esposo para Beja seriam mais flexíveis, embora muitos lhe fossem os pretendentes.

João Alves, aos 72 anos, desejava encaminhar um casamento para Beja, pois, já com a idade avançada, temia morrer e deixar neta e filha desamparadas. Com o casamento, Beja receberia a proteção do marido, visto que, de acordo com as relações de gênero oitocentistas, com a pouca autonomia feminina, “as mulheres, depois de casadas, passavam da tutela do pai para a do marido, onde cuidariam dos filhos e da casa no desempenho da função doméstica que lhes estava reservada” (SAMARA, 1989, p. 19). Ao observar os espaços familiares no século XIX através dos documentos históricos, Eni de Mesquita Samara tece a seguinte afirmação:

Devido às poucas opções que restavam à mulher, o casamento tinha uma função específica, especialmente numa sociedade onde sua imagem estava associada ao de esposa e mãe. Representava também proteção e a decente sobrevivência, pois, era da competência do marido zelar pelos bens e pela segurança da mulher e da prole (SAMARA, 1989, p. 98).

Na sociedade patriarcal, percebe-se uma tentativa de dominação masculina sobre as mulheres, a qual se expressa a partir de diversas formas de violência, seja através dos impasses e empecilhos impostos que dificultaram que as mulheres tivessem acesso formal à educação, no oferecimento de uma formação precarizada e sexista para elas, na imposição de uma submissão feminina, no desrespeito à autonomia e à liberdade da mulher através da determinação de um casamento forçado pela autoridade paterna ou na banalização da violência de gênero, que culminava, muitas vezes, em assassinatos de mulheres. No sistema patriarcal oitocentista, os mecanismos de controle da mulher não eram restritos ao âmbito familiar, sendo também de ordem religiosa, médica e jurídica, e buscaram ordenar os comportamentos da mulher, disciplinar a sexualidade feminina a partir dos critérios de honra e de virgindade, além de construir uma subjetividade feminina ordeira, passiva e



resignada. Todos esses aspectos estão presentes no romance *A vida em flor de Dona Bêja* e, desse modo, é possível afirmar que, a partir da ficção histórica, é possível repensar as desigualdades que foram sendo constituídas ao longo da história entre homens e mulheres.

### 3 Considerações Finais

A partir do romance de Agripa Vasconcelos, percebemos que a literatura pode ser um espaço de apresentação das relações generificadas entre homens e mulheres que se constituíram historicamente. Por serem relações de poder, geram assimetrias de gênero, que seriam as “desigualdades de oportunidade, de condições e direitos entre homens e mulheres, gerando uma hierarquia de gênero” (CARRARA, 2009, p. 43).

No romance em análise, tais hierarquias de gênero puderam ser observadas a partir da revisitação, pelo escritor, do cotidiano feminino no século XIX, marcado pelo patriarcalismo e pelo poder desigual entre o chefe de família (patriarca) e seus descendentes (filha e neta) como aos demais subordinados. O romance evidenciou a construção de um discurso que determinava as atividades tipicamente femininas, os comportamentos socialmente adequados para a mulher, assim como a criação de uma subjetividade feminina. Em vários trechos do texto, percebe-se a vigilância masculina sobre a mulher no período oitocentista, o impedimento ou colocação de obstáculos para que as mulheres tivessem acesso formal à educação, as dificuldades femininas de escolher com autonomia o seu consorte e o poder discricionário de mando do chefe de família que poderia recair sobre a mulher através de um casamento forçado, confinamento involuntário, ameaça ou grave violência.

Nessa perspectiva, entender o passado a partir da literatura ajuda a entender e a refletir sobre formas de desigualdade social que foram se

constituindo entre homens e mulheres e que ainda se perpetuam na sociedade contemporânea sob outros moldes.

### REFERÊNCIAS

ABREU FILHO, Ovídio de. Dona Beija: análise de um mito. In: FRANCHETTO, Bruna. (Org.). *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. Vol. 3. p. 76-107.

CARRARA, Sérgio Luiz. *Gênero e Diversidade na Escola*. Rio de Janeiro: CEPESC, 2009.

COUTINHO, Fernanda. Narrar para não morrer: a história de Sherazade. In: FIÚZA, Regina Pamplona. (Org.). *A Mulher na Literatura: criadora e criatura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, v. 1, p. 77-84.

CUNHA, Karolina Dias da. Mulheres brasileiras no século XIX. *Anais do Encontro Nacional do Grupo de trabalho Gênero/ANPUH*. Vitória – ES, p. 01-12, 2014.

DIAS, Fabiele Silva, *A criança na sociedade europeia (séc. XVIII) e brasileira (séc. XIX)*. Anápolis – GO: Universidade Evangélica de Goiás. 2021. Trabalho de conclusão de curso em Pedagogia.

DUARTE, Constância Lima. História da literatura feminina: nos bastidores da construção de gênero. In: FANTINI, Marli; SCARPELLI, Eduardo de. (Orgs.). *Políticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, p. 211-220.

HAMEISTER, Martha Daisson. Uma contribuição ao estudo da onomástica no período colonial: os nomes e o povoamento do Extremo Sul da Colônia (Continente do Rio Grande de São Pedro, c. 1735-1777). In: DORÉ, Andréa; SANTOS, Antônio Cesar de Almeida. (Orgs.). *Temas Setecentistas: governos e populações no Império Português*. Curitiba: UFPR/SCHLA-Fundação Araucária, 2009, p. 459-478.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque

de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

MATOS, Sônia Missagia de. Visão antropológica: repensando o gênero. In: AUAD, Sylvia Maria Von Atzingen Venturoli (Org.). *Mulher: cinco séculos de desenvolvimento na América*. Belo Horizonte: Federação Internacional de Mulheres da Carreira Jurídica, 1999, p. 19-57.

MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o império. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 126-163.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso. *Dona Beja: Desfazendo as teias do mito*. Universidade Federal de Uberlândia, 2002. Dissertação de Mestrado.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, p. 01-11, 2019.

PASSOS, Elizete Silva. A educação feminina na Bahia. *Bahia – análise e dados*. Salvador, v. 07, nº 02, p. 135-141, set. 1997.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PRIORE, Mary Del. O cotidiano da criança livre no Brasil entre a Colônia e o Império. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 79-98.

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajantes do século XIX*. Petrópolis: Vozes. 1995.

SAMARA, Eni de Mesquita. *As mulheres, o poder e a família, São Paulo, século XIX*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1989.

SILVA, Ana Paula Mendes. A mulher na Literatura Brasileira: revisitando a condição social feminina. *IV Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais*, João Pessoa, p. 01 -18, 2013.

SILVA, Renato Martins. Em nome da honra: Um tema presente na literatura do século XIX. *Anais do IV Congresso de Letras da UERF- SG*. São Gonçalo, 2007.

SILVA, Edivalma Cristina da. De seduzidas a sedutoras: uma análise discursiva sobre a feminilidade e valores culturais e morais no Seridó do Rio Grande do Norte, presente nos processos-crime de sedução e defloramento e no jornal das moças (1900 – 1945). *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, n.º, v. 5, ano V, 2008, p. 01-20.

SILVEIRA, Maria Eduarda; ALDA, Lúcia Silveira. Nós, mulheres: A importância da sororidade e do empoderamento feminino. *III Seminário Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade*. Rio Grande, p. 01-05, 2018.

VASCONCELOS, Agripa. *A vida em flor de Dona Bêja*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1966.

WEIGERT, Beatriz, História e histórias no Livro das Mil e Uma Noites e em Vozes do Deserto, de Nélide Piñon. *Historiæ*, Rio Grande, V. 6, n.º1, p. 28-42, 2015

WENZEL, Maria Cristina Rosa; BATISTA, Sueli Soares. A concepção de infância na literatura infantil. *Comunicação e educação*, ano XI, n.º01, p. 32-42, jan/abr, 2006.

WOLFF, Cristina Scheibe; SALDANHA, Rafael Araújo. Gênero, sexo, sexualidades: Categorias do debate contemporâneo. *Revista Retratos da Escola*, Brasília. V. 9, n.º 16, p. 29-46, 2015.

Recebido em 28/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# O RELATO EPISTOLAR DE TRANSFORMAÇÃO E LIBERDADE DA MULHER NEGRA EM *A COR PÚRPURA* DE ALICE WALKER

THE EPISTOLARY REPORT OF TRANSFORMATION AND LIBERTY OF THE  
BLACK WOMAN IN *A COR PÚRPURA DE* BY ALICE WALKER

Anna Clara do Nascimento Meneses<sup>1</sup>

Michelle Andressa Alvarenga de Souza<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo demonstra o poder transformador da literatura e do processo de escrita por meio do romance *A Cor Púrpura*, de Alice Walker. Ele sintetiza as violências de gênero e racial vividas pela mulher preta que, por muito tempo, foi silenciada e invisibilizada. Através da intimidade da narrativa epistolar do livro, é possível perceber as violências que se propagam silenciosamente, herdadas de uma sociedade racista e sexista. Apontamos na história a realidade das personagens e mostramos o poder de transformação através do reconhecimento. Percebemos a importância da voz dada pelas autoras dessa onda de produção literária à liberdade da mulher preta e à luta por seus direitos de existir em uma realidade melhor que a englobe.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita epistolar; Violência de gênero; *A Cor Púrpura*.

**ABSTRACT:** This article demonstrates how self-writing can be transformative and freeing in oneself. In the book *A Cor Púrpura*, by Alice Walker, she synthesizes gender and racial violence experienced by black women, who for a long time were silenced and not seen. Through the intimacy of the book's epistolary narrative, it is possible to perceive the violence that propagates silently, inherited from a racist and sexist society. We will point out in the story the reality of the characters and show the power of transformation through self-recognition. We acknowledge the importance of the voice given by the authors of this wave of literary production to the freedom of black women and the struggle for their rights to exist in a better reality that encompasses them.

**KEYWORDS:** Epistolary writing; Gender violence; *A Cor Púrpura*.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras - Inglês pela Universidade de Brasília - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6952-0714> E-mail: [annaclara\\_127@hotmail.com](mailto:annaclara_127@hotmail.com)

<sup>2</sup> Mestra em Lingue Letterature Moderne pela Università degli studi di Torino - Itália. Doutoranda m Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo - Brasil, com período sanduíche em University College Dublin - Irlanda. Bolsista CAPES - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8804-2923>. E-mail: [michelle.alvarenga@gmail.com](mailto:michelle.alvarenga@gmail.com)

## 1 Introdução

O ato de escrever pode ser uma simples tarefa de passatempo ou vir a partir da vontade de registrar algo. Quando falamos de escrita do Eu, vem uma camada a mais. Escrever sobre si mesmo é um ato de guardar-se e enxergar-se, como de quem se preserva para marcar ou assegurar sua história e sua existência. Ao pensarmos na escrita de si mesmo de pessoas de grupos historicamente marginalizados, vemos um marco de suas existências, um lugar onde podem existir plenamente.

Os preconceitos e suas violências estão em diversas áreas da nossa sociedade, por isso é comum vê-los nas produções artísticas e expressões humanas. A literatura, sendo uma delas, é uma poderosa arma social de transformação e identificação por poder carregar realidades ocultas ou invisibilizadas e, por meio dela, semear significativos melhoramentos sociais.

As mulheres negras então, historicamente invisibilizadas, ao ocupar esse lugar de escrever sobre si mesmas, escrevem sobre si e a várias outras também apagadas. Autoras como Alice Walker contam em seus livros histórias de sobreviventes a essas realidades que não são vistas, onde sofrem a violência dos símbolos sociais, que não te atacam fisicamente, mas moral e psicologicamente, além das violências físicas e sexuais. Podemos ver esses fatores refletidos nas obras de mulheres negras, que ao abordarem isso, trazem à tona suas questões e a de tantas outras, como se trazendo à verdade algo que não era falado antes e por muitos não era sabido.

Houve então uma tendência na literatura afro-americana escrita por mulheres nas décadas de 1970-1980 de narrativas em primeira pessoa, porque justamente dão lugar de fala para essas mulheres ficcionais, de abrirem seu coração para situações reais que aconteciam. Em *A Cor Púrpura*, acompanhamos a história de Celie, que escreve cartas para Deus sobre sua vida e é através



dessas cartas que vemos as violências e a trajetória de uma mulher negra oprimida de inúmeras formas até a conquista de sua liberdade.

Celie, aos 14 anos, é constantemente abusada e estuprada pelo homem que ela chama de pai. Desses abusos nasceram duas crianças, que são levadas embora por ele, que deixa Celie sem saber de seus destinos. Acompanhamos a inocência de uma menina que sequer entende o que está acontecendo com ela, ao mesmo tempo em que quer proteger sua irmã mais nova, Nettie, de sofrer o mesmo. Celie é dada em casamento e vai, ainda nova, cuidar das crianças de seu novo marido, enquanto sua irmã foge e perde o contato com ela. Celie foi afastada da pessoa mais importante de sua vida, sua irmã, e fica décadas crendo que ela estava morta, até que descobre que seu marido escondia as cartas dela. E assim passamos a ver uma irmã escrevendo para a outra, apesar de as cartas não funcionarem como as correspondências deveriam, pois Celie as recebe anos depois e Nettie nunca recebe as da irmã.

Vemos nessa história a relação de amor entre as duas irmãs, que é o único sentimento que Celie cultiva, e através das décadas, ela vai conhecendo e dialogando com outras mulheres que acabam impactando muito a vida uma da outra.

Durante o livro todo, os personagens constantemente falam e reforçam ideias racistas e misóginas. Vemos o destrato dos personagens masculinos com Celie, que não é vista como gente, e vemos também o silenciamento da personagem. E é através dessas cartas a Deus que podemos observar um reflexo da sociedade da época. Mas apesar da história extremamente sofrida e pesada, a escrita da autora deixa o romance leve de acompanhar e nos deixa esperançosos e felizes com o despertar que a personagem tem para com ela mesma e com as pessoas ao seu redor.

Neste artigo iremos abordar a transformação da personagem principal Celie marcada pelas cartas que escreve a Deus, mostrando seus pensamentos

mais íntimos através da narrativa epistolar. Além de tocar em conceitos teóricos sobre as violências que trespassam a obra do começo ao fim, se entrelaçam e se somam.

## *2 As aberturas proporcionadas pela estrutura epistolar*

A escrita de cartas não é algo novo na humanidade, e apesar de existir como importante fator de comunicação ou até mesmo de registro histórico, é no caráter íntimo e revelador da carta que está a riqueza do romance epistolar e, no caso de *A Cor Púrpura*, a possibilidade de se enxergar e entender as marcas sociais de violência.

Apesar de ser uma ficção, a obra de Walker é repleta de referências históricas de acontecimentos e figuras importantes do decorrer do século XX. Essas marcas deixadas pela autora ao longo da história, trazem uma maior identificação e validação, de certa forma, para o fortalecimento das personagens que são indiretamente transformadas por tais ideias e ampliação de conhecimento. Na história do livro é principalmente representada por Nettie, que viaja a outros lugares e entra em contato com alguns nomes importantes de movimentos de orgulho preto. Enquanto Celie se fortalece com a escrita de si (interior), Nettie se fortalece com o conhecimento vindo dos outros (exterior).

Em *A Cor Púrpura* e em outras produções da época da publicação do romance, vemos uma ficção, mas que carrega em si traços do real. Podemos ver nessas histórias marcas de historicidade. A literatura permite esse diálogo do imaginário da ficção com a história e seus fatos, ela une essas fronteiras, proporcionando um novo entendimento de história, que antes estava oculta.

Por ser um hábito entre muitas pessoas, o romance epistolar era bastante usado para trazer identificação e conexão com os leitores, dando uma

intimidade maior para as ficções. As histórias pareciam mais reais e traziam junto disso a subjetividade dos personagens, uma vez que uma carta é algo muito íntimo entre o remetente e o destinatário. Muitas vezes era também um diário, o que dava uma maior voz aos personagens que não só viviam os acontecimentos, mas se abriam mais e as contavam pelo seu íntimo.

Sobre o caráter da carta e as motivações de quem a escreve, Nettie fala:

Eu me lembro de certa vez quando você me contou que sua vida deixava você tão envergonhada que nem com Deus você conseguia falar a respeito, você tinha que escrever, apesar de achar que você escrevia muito mal. Bem, agora eu entendo o que você quis dizer. E independente de se Deus lê cartas ou não, eu sei que você vai continuar escrevendo, o que é inspiração suficiente para mim. De qualquer forma, quando não escrevo para você eu me sinto tão mal como quando não rezo, trancada dentro de mim mesma, meu próprio coração me sufocando. (WALKER, 2021, p. 143).

Esse trecho é um ótimo recorte do que é o papel dessa escrita para as irmãs do romance, o bem que fazia a elas, que escreviam para além de contar sobre suas vidas, mas para desabafar. Mesmo com um destinatário que não as responderia, e sem saber sequer se suas cartas seriam lidas e ouvidas, esse ato de Celie motiva Nettie em sua desesperança de um dia a irmã receber as cartas. Ela continua escrevendo, como em um ato de prece a Deus.

A doutora em educação e história Maria Teresa Cunha fala em *Cartas entre amigas* (2002) sobre esse ato de escrever:

[é] confrontar-se com códigos estabelecidos e, a partir deles, inventar/construir um lugar para si, através das palavras. Trocar cartas corresponder-se, escrever para alguém são formas de se expor, de compartilhar experiências, construir elos invisíveis e, muitas vezes, duradouros. A carta como uma prática de escrita, tanto fala de quem a escreve como revela sempre algo sobre quem a recebe, anunciando a intensidade do relacionamento entre os envolvidos, pois nunca se escreve senão para viver, a fim de fazer frente a uma situação, para explicar, justificar-se, informar, dirigir-se a, apelar, queixar-se, sofrer menos, fazer-se amar, dar-se prazer. (CUNHA, 2002, p. 188).

Essa colocação sumariza o que apresentamos sobre a intimidade do gênero epistolar, além de simbolizar muito bem o ato de escrever cartas. Podemos ver esses traços sobre a escrita principalmente na personagem Celie. Ela encontra nas cartas uma maneira de existir e ter voz na sua realidade de violência e apagamento.

A professora Vanessa Martins diz sobre a intimidade da carta e a possibilidade de se ver:

[...] é possível fazer aparecer o seu próprio rosto e se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. [...] Relatar o seu dia e não por causa da importância dos acontecimentos, mas justamente na medida em que eles nada têm para deixar de ser igual a todos os outros, atestando assim, a qualidade de um modo de ser. É como “viver sob o olhar de outrem sem nada ter a esconder”. Um exercício mental de memorização com o objetivo de se constituir como inspetor de si mesmo e avaliar as faltas comuns e reativar as regras de comportamento que é preciso ter sempre no espírito. [...] Enfim, através da correspondência o indivíduo acaba por criar também uma literatura de si. [...] Dessa forma, ao tentar construir um texto que esboce a si mesmo, relate os aspectos escolhidos de seu cotidiano, expresse impressões sobre a alma, o corpo, o lazer, não se trata de um personagem pronto, mas em permanente construção. (MARTINS, 2011, p. 66-67).

O formato de narrativa epistolar escolhido por Walker em *A Cor Púrpura* nos permite então uma grande intimidade com a personagem e nos deixa ver e saber muitas coisas que de outra maneira narrativa não seria possível. Essa estrutura nos permite também olhar valores e fenômenos sociais como a interseccionalidade e a violência simbólica.

A interseccionalidade é um conceito explicado pela professora, estudiosa e ativista Kimberlé Crenshaw, em 1989, no artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Esse conceito explica que a experiência de um indivíduo não depende de apenas um fator, mas está interligada e definida por vários outros, como raça, gênero, sexualidade, etnia, classe, dentre outros marcadores sociais.

Na história, Celie constantemente sofre vários tipos de violência, vindo de diferentes partes da intersecção que ela se encontra. Ela é constantemente atacada tanto por ser mulher como por ser preta. É um pensamento exemplificado bem na fala de Sinhô quando ele diz “Olhe pra você. Você é preta, é pobre, é feia. Você é mulher.” (p. 210), usando mulher por último na lista, como sendo o pior que se pode ser, mas ainda assim não estando só, é um conjunto somatório das outras categorias que ele fala também.

Os problemas discutidos pela interseccionalidade são somatórios e opressores, desempoderam o indivíduo e acabam por invisibilizá-lo. É com esse termo que percebemos que os eixos de poder relacionados à raça, etnia, gênero, classe, sexualidade etc., estruturam a sociedade e as questões sociais, econômicas e políticas nas quais vivemos. A teoria interseccional é uma maneira de entender os múltiplos fatores que se integralizam para a experiência de uma pessoa na sociedade e como isso influencia nas opressões que sofre e reforçam a hierarquia social e suas subordinações.

A interseccionalidade também indica as potencialidades intelectuais que essas visões múltiplas têm a acrescentar na interpretação da realidade. Esse pensamento é afirmado por Ana Paula Moritz, que diz que:

Pensar as intersecções é desafiar as estruturas de poder e lutar contra o silenciamento de vozes. Falar por si, encontrar a própria voz e se autodefinir é essencial para o empoderamento, sendo um meio de romper com hierarquias de poder que antes falavam por essas mulheres e definiam aos seus moldes o lugar a que deviam pertencer. (MORITZ, 2020, p. 64).

Essas violências para quem está na interseccionalidade, pode vir muitas vezes mascarada, como uma violência simbólica, termo elaborado por Pierre Bourdieu em meados da década de 1970.

A violência simbólica (BOURDIEU, 2007) vem de uma relação de poder e influência e é uma violência naturalizada, já aceita e incorporada na sociedade.

Está disfarçada, sutil, nos discursos, posturas e posicionamentos que produzem danos psicológicos e morais. Já está tão intrínseca que os oprimidos sequer se dão conta de que são oprimidos ou sequer se veem como vítimas, sentindo que sua condição é algo impossível de ser evitado, pensamento apresentado por Celie. A vítima é diminuída em sua dignidade ou bem-estar, se sentindo muitas vezes humilhada.

É através do capital simbólico que os indivíduos e instituições exercem o poder de persuadir e manipular por meio de símbolos e estruturas de poder, com seus ideais, pensamentos e crenças, fazendo-os serem ouvidos, fornecendo autoridade. É a manifestação do discurso do grupo dominante, que é tão institucionalizada e acontece há tanto tempo tão continuamente que já vira uma crença na mente dos indivíduos da sociedade, que acabam usando essa violência dentro de si automaticamente.

A construção social que se tem das mulheres retrata o comportamento feminino como fraco e as atividades femininas como de menor valor, além de estereótipos opressores, como a associação da mulher ao sensível, emotivo e frágil enquanto o homem representa a força. Aparece também na linguagem, em frases como “bater como uma garota”, “chorar como uma menininha” ou “isso é coisa de menina”, usadas no sentido negativo e que sutilmente desenvolvem visões sobre a subordinação e diminuição das mulheres. Ao ouvir isso desde muito pequena, já se internaliza a ideia de se ficar dentro desse padrão, como acontece com Celie. Bourdieu diz:

Em termos de dominação simbólica, a resistência é muito mais difícil, pois é algo que se absorve como o ar, algo pelo qual o sujeito não se sente pressionado; está em toda parte e em lugar nenhum, e é muito difícil escapar dela. (BOURDIEU; EAGLETON, apud ŽIŽEK, 2007, p. 270).

É aí que entra o racismo do próprio negro contra si e o machismo da própria mulher, com discursos tão institucionalizados que nós mesmos

acabamos os internalizando, junto da ideia de inferiorização. O auge da violência é justamente esse, quando o oprimido incorpora o discurso do opressor e reitera essas “verdades” e violências, como diz a socióloga Heleieth Saffioti: “Os negros e as mulheres, assim como todas as categorias sociais discriminadas, de tanto ouvirem que são inferiores aos brancos e aos homens, passam a acreditar em sua própria inferioridade.” (SAFFIOTI, 2002, p. 29).

Esse auge da violência simbólica é mostrado muito bem no relacionamento de Harpo, Sofia e Celie. Sofia sempre foi uma mulher que demonstrava muita força física e não se curvava perante seu marido. Harpo gostava de sua esposa, mas ouvia que não era certo ela agir dessa maneira com ele, então ele começa a agredi-la. Depois, em uma conversa com Celie, ela concorda que ele deve bater em Sofia, reforçando a ideia de violência física mesmo que Celie sofra dessa mesma violência. Por mais que Celie perceba como os dois se gostam e são felizes assim, por mais que saiba que Sofia não é como ela que só abaixa a cabeça, ela se apega ao que se tem como padrão de que a esposa deve ser submissa ao marido e propaga a violência.

### *3 A construção de si através do outro*

Durante o livro, os acontecimentos e conversas da história são apresentados ao leitor através das cartas de Celie, que segue escrevendo sobre seus dias e interações. Vemos pelas falas dos personagens as marcas identitárias reforçadas constantemente que moldaram Celie e a fizeram acreditar ser o que diziam a ela. As constantes falas violentas de uma sociedade que não tinha lugar para ela, a fizeram acreditar que aquela era sua única possibilidade de ser.

#### *3.1 A quem se escreve*



Quando falamos de cartas, um dos fatores mais importantes de sua estrutura é a relação remetente-destinatário, afinal para quem a personagem está contando? E por quê?

O destinatário de cerca de metade da história já é entendido quando o livro começa com a frase: “É melhor você nunca contar pra ninguém, só pra Deus. Isso mataria sua mamãe.” (WALKER, 2021, p. 35). Celie endereça suas cartas a Deus. A fé e a religião são aspectos culturais muito comuns e que normalizam o pensamento dessa comunicação com Deus como o único que pode ouvir suas dores e Celie acredita que enquanto ela puder escrever a Deus ela terá algo.

Porém, essa relação também a deixava refém dos acontecimentos de sua vida, que ela dizia ser da vontade divina, tomando-os como inevitáveis e não os questionando. É um condicionamento da inércia de não poder fazer nada e não ter a vida em suas próprias mãos.

No decorrer da história, percebemos como Celie tem esse Deus para quem escreve como uma imagem de opressão. Sempre o associou ao branco e tendo o branco associado com pureza. Já Nettie, vai em suas viagens descobrindo e escrevendo à irmã que na Bíblia os etíopes eram pretos, por isso é dito que o cabelo de Jesus era que nem lã de cordeiro e não liso. É a surpresa de perceber uma narrativa diferente da Bíblia, que levava a acreditar que os personagens eram todos brancos, assim, os pretos não se viam nas histórias.

Então Deus não era uma figura que representava Celie e a acolhia, pelo contrário, trazia também uma forma de opressão por ser a mesma imagem que já a oprimia no dia a dia. No seu ato mais íntimo de se mostrar ao se escrever, ela inconscientemente sofria essa violência.

Em um momento de dor e revolta, Celie questiona quem é Deus e o que ele fez por ela. Shug tenta fazê-la ver as coisas boas, que ele deu a vida por ela, deu saúde e uma mulher que a ama, e Celie diz:

É, eu falei, e ele me deu um pai linchado, uma mãe louca, um cachorro ordinário como padrasto e uma irmã que eu nunca mais vou ver. De todo jeito, eu falei, o Deus pra quem eu rezo e pra quem eu escrevo é homem. E age igualzinho aos outros homem que eu conheço. Trapaceiro, esquecido e ordinário. [...] Se ele alguma vez escutasse uma pobre mulher negra, o mundo seria um lugar bem diferente, eu posso garantir. [...] Toda minha vida eu nunca me importei com o que as pessoas pensavam de coisa alguma que eu fizesse, falei. Mas no fundo do meu coração eu me importava com Deus. O que ele ia pensar. E acabei descobrindo que ele não pensa. Só fica sentado lá na glória de ser Deus, eu acho. Mas não é fácil tentar fazer as coisas sem Deus. Mesmo se você sabe que ele não tá lá, tentar fazer sem ele é duro. (WALKER, 2021, p. 196).

A personagem de Shug mostra outra visão de Deus para Celie, falando que quando você entende que Deus te ama, percebe que a melhor forma de agradecer é fazer coisas que você gosta de fazer, e que você não precisa fazer algo em troca do amor de Deus. Só por admirar o que se olha, ser feliz e se divertir, você pode agradecer a Deus. Ela diz que Deus não está na igreja, e sim dentro de cada um.

Deus tá dentro de você e dentro de todo mundo. Você vem pro mundo junto com Deus. Mas só quem procura essa coisa lá dentro é que encontra. [...] Não é uma coisa que você pode ver separado de tudo o mais, incluindo você. Eu acredito que Deus é tudo, Shug falou, Tudo que é ou já foi ou será. E quando você consegue sentir isso e ficar feliz porque tá sentindo isso, então você encontrou ele. (WALKER, 2021, p. 199).

Ela prossegue falando como encontrou Deus na natureza e do dia que se sentiu parte de tudo, como uma experiência transformadora. Diz também que Deus ama inclusive os sentimentos de amor por outras pessoas, no caso entre as duas, e que isso não era indecente, pois ele que fez. Shug conta que Deus ama tudo que você amar, e ama acima de tudo a admiração, que ele gosta que se compartilhe e repare na cor púrpura no campo. É ele que está tentando agradecer as pessoas o tempo todo, quando faz pequenas surpresas e as espalha quando menos se espera.

Celie descreve seu Deus como um homem branco, da cabeça aos pés, e Shug diz que ela também via esse velho homem branco como Deus quando costumava rezar, e que é esse homem que ela vai encontrar na igreja, pois é ele que está na Bíblia branca dos brancos.

Nessa conversa com Shug, Celie entende que aquela visão de Deus e da Bíblia, onde os pretos apareciam como amaldiçoados, não lhe cabiam. Esses pensamentos nessa fé enraizaram até o ponto de comentarem que se Jesus aparecesse sem ser de cabelo liso ele não seria aceito. É por causa dessa imagem de Deus que Celie sentia que suas preces não eram ouvidas, pois era um reflexo de uma sociedade que também não a ouvia. Então ela muda seu escrever, e passa a endereçar suas cartas a sua irmã.

Celie percebe então que a figura do homem (que oprime) parece estar em todos os lugares e de tanto ver isso você começa a acreditar que ele é Deus. Shug diz que toda vez que Celie for rezar e aquele homem aparecer, ela deve pensar na natureza.

E assim Celie começa um caminho de fazer as pazes com Deus e entender sua grandiosidade presente no mais simples do dia a dia, a libertando da imagem presa que tinha antes. Ao entender as raízes desse pensamento ela também se libertou, e pôde ter uma relação mais sincera, pura, e livre com o Criador, a natureza e a vida, derrubando aquela imagem de Deus e realmente entendendo Deus.

Depois desse momento ela começa a escrever amém no final de suas cartas e só volta a falar com Deus no final, quando Nettie chega. Ela escreve “Querido Deus. Queridas estrela, queridas árvore, querido céu, querida gente. Querido tudo. Querido Deus.” (WALKER, 2021, p. 282), entendendo Deus como a natureza e tudo que a cerca.

### *3.2 As violências associadas aos papéis de gênero e racismo*

Celie, no decorrer de sua história sofre, várias violências. É comum durante o livro as personagens reforçarem ideias misóginas, de como uma mulher deve se comportar e o que deve fazer. Além do destrato dos personagens masculinos com Celie, que nem é vista como gente.

A postura dos personagens mostra como se a mulher devesse existir apenas para o homem, e se ela não o faz ela é uma fracassada. Temos vários comentários no decorrer da história mostrando isso, como por exemplo sobre a esposa anterior de Sinhô que era vista como desleixada, que não sabia cuidar das crianças, pois as deixava sujas, doentes e com fome, além de não saber cozinhar. Em contraste, Celie era boa por fazer tudo isso, pois “quando uma mulher casa ela deve trazer a casa decente e a família limpa.” (WALKER, 2021, p. 52).

Outras falas e atitudes pontuais que transparecem a noção dividida de gênero são a associação da força e poder como algo dos homens. Esse ponto é sempre mostrado entre os personagens de Harpo e Sofia, que naturalmente são o oposto disso. Porém, em uma tentativa de encaixar no padrão de ideia de homem e mulher, Harpo comenta que homem que tem força, as mulheres são mais fracas e elas têm que chorar, e não tentar dominar. E Sinhô, que acha que Harpo deve bater em Sofia, diz que bate em Celie simplesmente porque ela é mulher dele e também é teimosa. E assim Harpo também o faz.

Esse pensamento da mulher existir para o homem, também é mostrado pelo outro lado da história, com Nettie. Ela conta que onde mora, os Olinka acreditam que uma menina não é nada para ela mesma, e que só pode se tornar algo para seu esposo, e esse algo é mãe de seus filhos. A mulher existe para servir o homem, é uma relação de submissão que sequer permite que mandem suas meninas para a escola, porque ninguém gostaria de ter uma esposa que sabe tanto quanto os maridos. Mais tarde na história, quando uma das mães fica

viúva, ela pode fazer o que quiser, e é dito que virou um “homem honorário” já que não vai mais se casar, tendo em vista que já teve cinco filhos homens, como se já tivesse cumprido seu papel de mulher. Nessa mesma linha, uma missionária, que tem um pseudônimo masculino para escrever histórias de sucesso, por ser bem diferente do que os homens estavam acostumados como uma mulher deveria ser, é presenteada com duas esposas, como seria um homem de respeito. É como se não a considerassem mulher por causa do poder e liberdade que ela exercia.

A personagem de Shug Avery é uma quebra desses padrões. É uma personagem muito livre, que fala o que pensa sem se importar, arrumando briga e estando decidida a viver sua vida sendo ela mesma, o que acaba trazendo vários comentários dos outros personagens sobre isso. A própria Celie inicialmente diz que Shug às vezes fala e age como homem quando fala que uma mulher é gostosa, ao invés de falar sobre cabelo ou filhos, como as mulheres deveriam fazer.

No final da história, uma conversa de Celie e Sinhô mostra uma reflexão interessante sobre esses papéis de gênero com aquelas personagens. Essas atitudes fazem Shug ter mais jeito de homem do que muitos homens, de acordo com Sinhô. Mas Celie diz que nem Harpo e nem Sinhô são assim, então isso não pode ser jeito de homem, é jeito de mulher, porque Shug e Sofia são assim. Sinhô diz que elas não são nem como os homens e nem como as mulheres, e Celie responde que ele quer dizer que elas não são nem como Sinhô nem como Celie, elas são diferentes, não dependem de ninguém. (WALKER, 2021, p. 266-267). Nesse diálogo dos dois, eles mostram como nenhum deles ali era de acordo com os papéis atribuídos aos gêneros e como eles se anulavam para caber em tal.

Outro ponto a se destacar, é que durante a história, Celie oculta os nomes de alguns personagens. Isso traz uma anonimidade. A primeira vez que lemos o nome de Sinhô não só o leitor estranha como a própria Celie também. O mesmo

acontece com seu padrasto, ela sequer reconhece essa identificação. Então conhecemos muitos personagens como Sinhô \_\_, Seu \_\_, que mesmo tendo seus nomes ditos por outros personagens, Celie continua a os escrever assim.

A nomeação é uma questão também mostrada na personagem feminina de Mary Agnes. Ela, cujo apelido é Tampinha, é incentivada por Celie a falar para Harpo a chamar pelo seu nome para que ele a enxergue. É depois de um momento de violência sofrida por ela que ela exige ser chamada pelo nome. Isso mostra que essa ocultação invisibiliza, como que não enxergando a personagem como uma pessoa e digna de respeito. O uso do nome traz respeito e de certa forma reconhecimento, talvez seja por isso que Celie oculte os nomes dos maiores símbolos de violência para ela.

As marcas de violência em Celie se resumem a um silenciamento da personagem. Ela só fazia o que era mandada para sobreviver. Não existia para si. Celie foi diminuída a vida inteira. O padrasto dizia que ela era feia, não era esperta, era mentirosa, até Shug a primeira vez que a vê, olha Celie de cima a baixo e diz que ela é mesmo feia, reforçando o que já falavam muito para ela. E de tanto ouvir de várias pessoas por vários anos, você acredita.

Quando dizem a Celie para ela reagir e se defender, que ela que tem que lutar por si mesma, ela pensa na irmã, que achava estar morta, que brigou e reagiu, e por isso Celie não faz nada, mas está viva. "Tudo queu sei é como continuar viva" (WALKER, 2021, p. 50). É um processo de lavagem cerebral que faz o oprimido acreditar que está melhor assim do que se tentar sair desse lugar de violência, mas como mudar se ela vê isso e vive essas violências constantemente? Quando Sofia vai presa, ela diz que está fazendo tudo como Celie, obedece tudo que a mandam fazer, é a melhor prisioneira que eles já viram, usando uma analogia perfeita para a situação de Celie: presa.

Desde os abusos do padrasto, Celie sequer entendia o que estava acontecendo com ela. Essa violência que Celie teve que viver desde nova e

carregou a vida toda, era levada em silêncio, o que sequer dá espaço para a vítima processar, e vemos essa dor quando Celie finalmente fala sobre isso em voz alta com alguém. Em uma cena muito forte ela conta para Shug e abre as portas para o choro, talvez pela primeira vez percebendo tudo que aconteceu com ela. Além da dor da violência em si, ainda tem a vergonha que Celie sente dos filhos, justamente por eles terem vindo dessa violência, o que acaba sendo mais uma violência psicológica nela.

Outra violência presente no livro com frequência é o racismo, que aparece tanto vindo dos brancos quanto dos próprios negros. Essa é uma característica típica da violência simbólica, de uma sociedade em que já se acostumou a viver com esses pensamentos de preconceito racial. O livro mostra o racismo de várias formas, desde o descaso até o entender negro como ruim e branco como tudo de positivo.

Há também o colorismo, presente em como os personagens descrevem sempre de maneira pior os mais retintos e de maneira melhor quem tem a pele mais clara. “Depois, você veste Mary Agnes do jeito que deve ser e você vai fazer rios de dinheiro. Sarará como ela é, cabelo arrumado e olhos nublado, os homens vão ficar louco com ela.” (WALKER, 2021, p. 132). Do outro lado da moeda, temos também comentários como ser bonita, mas não tão bonita porque se é muito preta. E também há a fala de Tashi sobre seu receio de ir para os EUA porque ela via nas revistas que os pretos não admiravam os pretos retintos como ela, especialmente as mulheres retintas, e que eles tentam parecer brancos.

A personagem Dona Millie, esposa do prefeito, e sua família são a representação dos brancos racistas e do pensamento segregacionista do Sul. Sofia ao ser presa vai trabalhar na casa de Dona Millie e fica lá por quase doze anos em uma situação análoga à escravidão, onde ela não podia sequer ver os filhos. O único momento que ela relata que os viu foi por 15 minutos, que Dona



Millie deu a Sofia como um “presente”. A personagem solta várias falas nitidamente racistas e com pensamentos de superioridade branca.

Essa dinâmica de Sofia com essa família é interessante para mostrar como ela, que sempre foi uma personagem muito forte e que não se dobrava para nenhum homem preto, ficou subordinada às vontades dessa mulher branca, o que nos mostra a interseccionalidade das opressões de gênero, raça e classe trabalhando juntas, mas de maneiras diferentes.

### *3.3 A descoberta de seu amor*

Um ponto importante da história também é a sexualidade de Celie, que é despertada por Shug. Porém desde antes, Celie já dizia que olhava para mulheres, mas ela não entendia o sentimento e sequer achava que podia sentir aquilo, por pensar ser algo errado. Durante vários momentos na narrativa ela expressa como não gosta de homens e não tem atração por eles e chega a dizer que “a única vez queu sinto uma coisa atiçando lá embaixo é quando eu penso na Shug.” (WALKER, 2021, p. 93).

Depois de ficarem mais próximas, Shug conversa com Celie sobre sexo e explica para ela sobre “o botão” que lhe dá prazer, trazendo mais descobertas para a personagem e um incentivo ao amor-próprio.

Shug é a grande paixão de Celie. Desde quando Celie pega sua foto ela se encanta e sonha com Shug. Ela acha Shug a mulher mais linda que já viu. Tudo que quer é ficar olhando e fazer muitas perguntas para saber tudo sobre ela. Celie se preocupa em parecer mais bonita e arrumada para Shug, seu coração acelera por Shug, ela fica triste e sente ciúmes. Quando Shug conta para Celie que está amando outra pessoa e conta todas as histórias dessa paixão, Celie sente raiva, mas depois entende que Shug está no direito dela de ser livre para amar e demonstra muita consciência e não egoísmo ao deixá-la livre. “Quem sou

eu pra dizer pra ela quem ela deve amar? Meu negócio é só amar muito ela e de verdade, eu mesma.” (WALKER, 2021, p. 266).

Elas, ao decorrer da história, viram amigas confidentes, família. Elas se amam. Shug ajudou muito Celie, foi compreensiva e a incentivava a lutar por si, apoiando também nos momentos difíceis. Foi para Shug que ela contou a primeira vez sobre o padrasto, e ao encontrar conforto nos braços da amada, Celie diz que “parecia como o céu deve ser parecido.” (WALKER, 2021, p. 131). Foi Shug também que quis saber mais sobre Nettie, a pessoa que Celie mais amava, e demonstra muito carinho e cuidado com ela. Shug a viu quando nem Celie se enxergava. E foi ela que deu a ideia a Celie de costurar calças e seguiu a incentivando com o negócio, querendo ajudar e divulgar para o mundo, fazendo-a crescer.

#### *4 A Jornada de liberdade de Celie*

Já na primeira carta de Celie, ao contar dos abusos e violências de seu padrasto, ele a diz “é melhor você calar a boca e acostumar.” (WALKER, 2021, p. 35), e foi o que ela fez com todas as violências de sua vida. Ela obedecia e se comportava apenas para sobreviver, assim, vemos o silenciamento de Celie. É como sua irmã diz, ela parece enterrada.

Durante o começo da história, percebemos uma grande apatia de Celie, que não sente nada nem por si nem pelas pessoas ao redor. A única pessoa que quebra isso inicialmente é Nettie, e mais tarde Shug. É como se ela mesma não se permitisse sentir as emoções, talvez como forma de precaução, ou talvez ela só não soubesse o que sentir, porque nunca houve espaço para tal coisa dentro dela, para entender e cultivar seus sentimentos. Ela foi reprimindo o sentimento porque não podia senti-los, como quando tinha raiva dos pais e ignorava para não desobedecer a bíblia. E assim, toda vez que ela ficava com

raiva adoecia, então foi simplesmente parando de sentir e nunca mais sentiu mais nada. São poucos os momentos que vemos Celie até mesmo sorrir.

Um dia uma das irmãs de Sinhô leva Celie para comprar roupa e, inspirada em Shug, ela quer algo púrpura ou vermelho, mas Sinhô não pagaria por essas cores por serem alegres demais. Celie leva uma cor mais suave e neutra e fica feliz por ter sido a primeira roupa que ganha totalmente para ela, sem ser algo já usado. Esse momento significa muito para Celie, é a primeira vez que ela é enxergada e digna de algo.

Ao longo da história, vemos outros pequenos momentos de Celie sendo enxergada, o que é de extrema importância. O simples fato de Sinhô perguntar algo a ela pela primeira vez é uma maneira de ser vista, e quando você é vista você existe, o que desperta até dentro da própria pessoa. E Celie não tinha isso, ela se acostumou a não existir dentro dela.

As personagens femininas são muito importantes na existência uma da outra, elas vão se ajudando, se transformando, e uma ajuda a libertar a outra. É como se Celie começasse a perceber a sua e outras realidades. A união das mulheres nesse livro é uma base que traz e expressa apoio entre elas, um conforto e compreensão em meio a tanta violência e que possibilita a mudança em direção à liberdade.

As personagens de Sofia, que representa força, e de Shug Avery, que representa libertação, são uma quebra em relação aos comportamentos esperados de uma mulher. Elas não obedecem, brigam, e fazem o que elas querem, sendo um contraponto de Celie, o que acrescenta muito à personagem, que tem Shug como inspiração.

O despertar de Celie já estava sendo trilhado, mas só acontece de fato quando ela descobre que sua irmã está viva. Nettie era a única pessoa que Celie amava e quando descobre que ela mandava cartas todos esses anos, Celie levanta a cabeça. Ela fica com vontade de matar Sinhô. Foi preciso mexer com

sua irmã para que Celie começasse a reagir. Ela passa a se defender, já não mais abaixa a cabeça e fala várias coisas na cara de Sinhô. É como verbalizar sua libertação que já vinha acontecendo internamente.

Depois que Celie começa a escrever para a irmã, ela parece até escrever mais, fala mais de si e está mais animada. Ela conta e sente ao invés de só observar e relatar como parecia fazer antes, agora ela quer compartilhar com a irmã e tem uma razão para viver sua vida.

A costura foi um fator importante para Celie. Inicialmente aparece como algo normal que ela fazia, quando costurava vestidos para Shug e colchas de retalho, e acabou virando um escape para distrair sua mente da raiva que sentia de Sinhô quando ela descobre as cartas da irmã. Shug que sugere que elas façam uma calça para Celie, que era vista como algo de homem, mas isso fica tão forte nela que ela começa a fazer muitas calças, faz para todo mundo da família. Ela é muito boa nisso e acaba virando seu trabalho e sucesso, trazendo independência financeira para Celie. A costura então durante o livro acaba tendo esse papel de costurar até mesmo as relações. Começou com uma colcha com Sofia depois que elas conversaram a primeira vez para se entenderem, e terminou até costurando com Sinhô, criando os laços deles.

O relacionamento de Celie com Sinhô teve uma grande mudança no final da história. Ele que sempre a tratou mal e era violento com ela de várias formas, vai aos poucos melhorando depois que Celie vai embora com Shug e ele sente as consequências de seus atos e da maldição de Celie. Ele percebe o que fez e pela primeira vez começa a de fato conversar com Celie. Ele admite suas faltas e agora trabalha, cuidando de si e da casa. Celie conta as histórias de Nettie para Sinhô, e o relacionamento e cumplicidade deles é tanta e cresce de tal forma que ele até chega a pedi-la em casamento de novo, mas dessa vez para ser de verdade. Nessas últimas páginas Celie passa a chamá-lo de Albert. Ele se abre com ela e compartilha suas dúvidas existenciais que o fizeram repensar a vida

toda. Esse é um relacionamento que foi muito possibilitado e aproximado por Shug, que era algo que eles tinham em comum, o amor por ela. No final eles até se abraçam quando ele está fazendo um molde de camisa para as pessoas usarem com as calças de Celie.

Celie encontra a felicidade, e a leva até o leitor também quando escreve à sua irmã: “Querida Nettie, eu tô tão feliz. Eu tenho um amor. Eu tenho um trabalho. Eu tenho dinheiro, amigos e tempo. E você tá viva e logo vai voltar pra casa. Com nossas criança.” (WALKER, 2021, p. 217). Celie já se enxerga como mulher, vê e reconhece seu corpo, floresce com a vida e se ama. Por conseguinte, vemos no final em sua casa um reflexo disso, com seu quarto sendo púrpura e vermelho, uma representação de liberdade

### 5 Considerações Finais

*A Cor Púrpura* é um livro que consegue reunir em seu enredo vários assuntos diferentes e congruentes, tornando-se uma história extremamente rica, com vários ensinamentos e percepções sociais e culturais. Com tantos temas presentes e abordados de maneira tão bem costurada, é uma leitura que toda vez que é feita pode trazer algo novo ao mesmo leitor.

Através dessa narrativa epistolar, Walker traz com as cartas um processo de relato e entendimento em busca de si que traz uma revolução interna e libertadora. Se não fossem as cartas na história, muita coisa o leitor não saberia e a própria personagem também não perceberia. A escrita de Celie então foi além de proporcioná-la uma fuga e conforto ao tentar um diálogo de si com outro ser distante, vimos através da escrita a personagem se escrever, se enxergar e se libertar.

Celie passa a viver a vida ao invés de só sobreviver. O título do livro remete a isso, a cor púrpura representa a força da transformação e da existência

de Celie, que amava a cor desde quando a quis em uma roupa, e sempre a destaca quando fala das maravilhas do Criador. No final, mostra como ela, ao pintar seu quarto inteiro com a cor, se tornou livre, feliz e em união com a natureza e a beleza dessa cor vibrante presente em pequenas coisas em todo lugar. Celie e a cor púrpura estão na sintonia e são uma expressão do amor de Deus.

A troca da forma que Celie chama Sinhô é muito significativa justamente por tirar o peso da opressão e de figura ruim na vida dela. A ocultação do nome pode ter sido como uma forma de não concretizar ao não mencionar o opressor, ou uma forma de diminuir-se perante ele, não sendo digna de mencioná-lo, ou ainda uma forma de diminuí-lo para não validar e tornar tão real as opressões daquela vida, como maneira de não reconhecer. O fato é que onde eles dois chegam no final, a relação deles, foi um caminho que tanto eles sozinhos quanto juntos traçaram e conseguiram encontrar paz, se entenderam. É um relacionamento que agora de fato existe e sem as marcas de opressão.

Já as mudanças das mulheres presentes na história, com elas se libertando e se transformando, muda não só a vida delas, mas as de quem estiver ao seu redor e, também, de suas descendentes. Quando veem o exemplo e já aprendem a não aceitar menos do que aquilo, elas aprendem a buscar uma vida e liberdade para si. Como é o caso das crianças menores de Sofia e Mary Agnes que veem Celie, Shug e Mary com sucesso, bem-vestidas, e viajando o país, sendo todas exemplo de força. Assim também como Nettie que ensinava Olivia, e essa passou para Tashi, que virou exemplo para outras meninas estudarem na aldeia dos Olinka e assim sucessivamente. É uma cadeia que uma vez iniciada não para, e transforma todas as gerações seguintes sendo, assim, revolucionário.

O caminho trilhado na história por Celie de autodescoberta, autoaceitação, e autoafirmação, exige muita força e é um processo de grande

desconstrução, reconhecimento de dor e coragem. Vemos uma mulher que sai de um lugar de violências físicas, sexuais, espirituais, psicológicas, para um lugar de liberdade. É uma grande luta a se travar, e ela consegue, tendo como vitória sua própria vida para viver.

Por isso a importância de se escrever e de se mostrar, especialmente em grupos historicamente invisibilizados. Através dessas leituras e socialização, o conhecimento da própria história é uma arma muito poderosa contra essas violências e a favor da legitimação da própria existência, que é o que acontece com Celie no decorrer do livro. É preciso que conheçamos as múltiplas realidades que nos cercam para uma melhor existência de todos.

A onda de produção afro-americana feminina da segunda metade do século XX, traz à tona essa violência simbólica e a invisibilidade das interseccionalidades. Podemos colocar a fala de Audre Lorde (1984):

E onde as palavras das mulheres estão clamando para ser ouvidas, cada um de nós deve reconhecer nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las e compartilhá-las e analisá-las em sua pertinência para nossas vidas. Que não nos escondamos atrás das zombarias de separações que têm sido impostas sobre nós e que tão frequentemente aceitamos como nossas. [...] O fato de que estamos aqui e eu falar essas palavras é uma tentativa de quebrar aquele silêncio e criar uma ponte para algumas dessas diferenças entre nós, pois não é só a diferença que nos imobiliza, mas o silêncio. E há muitos silêncios a serem quebrados. (LORDE, 1984, p. 43-44, tradução nossa).

O livro é de grande importância para o reconhecimento e identificação do leitor não apenas que passa por uma situação parecida com a de Celie ou de alguma personagem, mas é uma história tão íntima, completa e libertadora, que quebra correntes dentro de nossas cabeças em relação a preconceitos e visões que temos. É um livro que traz um conforto ao se perceber que não se está sozinho, ao ler em uma narrativa de uma mulher em outro país em outro século, pensamentos que você também talvez já tenha tido, percebendo semelhanças da experiência de opressão racista e sexista. E isso é libertador também para o



leitor, que consegue ver e entender que sua dor é real e pode ser falada, e assim o próprio leitor começa a travar também seu caminho de libertação.

Quando uma mulher preta decide usar sua voz, ela também está dando voz a várias outras, abrindo caminhos para o reconhecimento de outras realidades. Por isso, quando se tem um movimento de vozes negras femininas, é trazido à tona questões antes apagadas no interlaço da parte racial somada à parte do gênero. E vemos também como esse processo não é benéfico apenas para ela, mas para todos que a cercam e para a evolução da sociedade como um todo.

### REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P.; EAGLETON, T. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ŽIŽEK, S. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. p. 265-278.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Por hoje é só. Cartas entre amigas. In: BASTOS, M. H. C./CUNHA, M. T. S./MIGNOT, M.C.V. (Org.). *Destinos das letras – história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002.

LORDE, Audre. The Transformation of Silence into Language and Action. In: *Sister outsider: essays and speeches*. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984. p. 40-44.

MARTINS, Vanessa. Reflexão sobre a escrita epistolar como fonte histórica a partir da contribuição da teoria da literatura. *Revista Língua & Literatura*. Rio Grande do Sul, v. 13, n. 20, p. 61-72, 2011.

MORITZ, Ana Paula. Literatura e interseccionalidade: "A Resposta", de Kathryn Stockett, e os lugares de fala subalternos. *Revista Desigualdade & Diversidade*. Rio de Janeiro, n. 18, p. 55-69, 2020.

SAFFIOTI, H.I.B. *O Poder do Macho*. São Paulo: Moderna, 2002.

WALKER, Alice. *A Cor Púrpura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

Recebido em 31/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# OS DIVERSOS EUS NA *ESCRITA DE SI* HÍBRIDA DE PATRÍCIA GALVÃO

THE DIFFERENT SELVES IN PATRÍCIA GALVÃO'S HYBRID SELF-WRITING

Raíza Hanna Milfont<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir da *escrita de si* de Patrícia Galvão, com foco no livro *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), o artigo explora as margens entre Literatura e História através do descortinamento da memória pessoal, que toca a coletiva, encontradas nos testemunhos de mulheres; bem como os diversos eus (eu-autora, eu-narradora e eu-personagem) que formam uma *escrita de si* por meio de seus lapsos temporais; e a hibridização do relato confessional de Pagu, apresentando-se como carta, mas também como diário e autobiografia. Para tanto, o nosso recorte teórico caminhará pelos pensamentos de Michel Foucault (1983), Leonor Arfuch (2010), Margareth Rago (2013), Philippe Leujeune (2008), entre outros. Concluímos que a *escrita de si* é uma terra fecunda de possibilidades narrativas e de gêneros textuais, com valores literário e histórico simultaneamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escritas de si; Escrita de mulheres; Patrícia Galvão.

**ABSTRACT:** From the self-writing of Patrícia Galvão, focusing on the book *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), the article explores the margins between Literature and History through the unveiling of personal memory, which touches the collective one, found in the testimonies of women; as well as the different selves (I-author, I-narrator and I-character) that form a writing of the self through its temporal lapses; and the hybridization of Pagu's confessional account, presenting itself as a letter, but also as a diary and autobiography. Therefore, our theoretical approach will go through the thoughts of Michel Foucault (1983), Leonor Arfuch (2010), Margareth Rago (2013), Philippe Leujeune (2008), among others. We conclude that self-writing is a fertile land of narrative possibilities and textual genres, with literary and historical values simultaneously.

**KEYWORDS:** Self-writing; Women's writing; Patrícia Galvão.

<sup>1</sup>Mestra em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – Brasil. Doutoranda em Letras (Ciência da Literatura) na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8281-9743>. E-mail: [raizahanna@gmail.com](mailto:raizahanna@gmail.com)

## 1 Introdução

*Paixão Pagu* é um livro lançado pela editora Agir, em 2005, e traz em suas páginas uma carta inédita escrita por Pagu a seu então marido Geraldo Ferraz no ano de 1940. O texto é, na verdade, uma longa missiva a Geraldo, onde a remetente decide relatar toda a sua vida, tentando expressar seus sentimentos, gostos e desgostos passados através do relato de várias informações pessoais, contando os momentos decisivos para o percurso que tomou sua vida até ali. O relato acaba se embrenhando pelos corredores do Modernismo brasileiro e alguns de seus personagens, mas, especialmente, nos momentos vividos por Pagu, ligados a sua militância pelo Partido Comunista, durante os anos 30 e 40.

A militante e escritora tinha acabado de sair da cadeia após uma temporada ininterrupta de quase 5 anos em diferentes prisões brasileiras. Enquanto presa política, Geraldo Ferraz foi o seu maior apoio, pois como antigos companheiros de militância e de escrita (os dois trabalharam na *Revista de Antropofagia*, em sua segunda dentição), acabaram se apaixonando e começando a viver um romance, ao que parece, enquanto Patrícia ainda estava presa. Ao conseguir sua liberdade, Pagu passa a viver com Geraldo, casam-se e têm um filho juntos, Geraldo Galvão Ferraz. É no ano em que é solta, vivendo ao lado do novo marido, e enquanto se recupera dos anos aprisionada, que ela decide escrever esse testemunho íntimo sobre sua vida, na intenção de rever seu próprio destino, analisar suas dores e escolhas, suas mazelas e sucessos alcançados, ao mesmo tempo em que abre sua intimidade para seu novo companheiro.

O que podemos esperar de uma carta autobiográfica, escrita em diferentes dias, como um diário, dessa mulher militante, presa política do governo getulista, que sentindo-se destruída, tenta rever a história de sua vida através da escrita? De uma mulher decepcionada com seu Partido e desiludida com sua ideologia que outrora acreditou tão intensamente? O relato é curto e é interrompido bruscamente em dado momento, mesmo assim traz uma

complexa história de vida que se cruza com a complexa história do começo do século XX, do Brasil moderno e de suas forças revolucionárias recém despertas pelas ideias marxistas, do contra-ataque da direita militar, dos novos pensamentos que despontavam na realidade republicana recente do nosso país.

A partir dessa história contra-hegemônica contada a partir do testemunho literário de Patrícia Galvão, pretendemos explorar os conceitos utilizados nos diversos estudos das *escritas de si* e de seus desdobramentos em autobiografias, diários, cartas, etc., no intuito de validar essa escrita e entender suas características literárias próprias, contemplando os diferentes *eus* que uma *escrita de si* suscita, bem como seus intrínsecos lapsos temporais, entendo a *escrita de si* de mulheres como uma arma literária para uma desconstrução e reconstrução da memória coletiva e da História.

## *2 A escrita de si como devir-mulher: vozes de mulheres e feministas na reconstrução da memória brasileira*

As *escritas de si* mais tradicionais, como a autobiografia, são consideradas um gênero literário com um peso grande na tradição masculina, o mesmo se passa com o testemunho, que tradicionalmente carrega consigo um caráter falocêntrico e controlador, como nos recorda Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 19), prefaciando o robusto livro de Margareth Rago, *A aventura de contar-se* (2018): “O testemunho fazia parte de um dispositivo de controle de corpos e da mente de pessoas que tinham de testemunhar ‘verdades’ diante de autoridades que assim eram ratificadas na mesma medida em que culpas eram estabelecidas”. Já a partir da lógica foucaultiana, a *escrita de si* passa a predominar um trabalho mais sutil da reconstrução do sujeito e de sua rede de relações, que somado à ideia trazida de espaço biográfico de Arfuch (2010), alarga os horizontes do que podem ser consideradas *escritas de si*, e, por isso, encontra-se ainda mais democrático na nossa presentidade.

A abertura para tais concepções vem incentivada pela busca dos movimentos feministas para inserir as vozes de mulheres como parte da História oficial, subvertendo não só a ideia de uma memória masculinizada e masculinista, imposta pela sociedade patriarcal, mas também repensando sua lógica objetiva e racional. Tal perspectiva epistemológica feminista traz à tona “a dimensão subjetiva, as emoções, a afetividade, os sentimentos, de modo a complementar e melhorar a ordem masculina do mundo” (RAGO, 2018, p. 24). Nesse sentido, as aberturas e o novo modelo histórico impulsionado pelas feministas nos possibilita antever um *devir-mulher*, no sentido deleuziano, que pensa o devir-nômade como um conceito filosófico atrelado à ideia de mudança constante (KRAHE; MATOS, 2010). Portanto, essas narrativas subjetivas devem ser exploradas quanto às suas construções do eu, na objetivação das experiências, assim podemos averiguar os recortes do passado que essas narrativas de autoria de mulheres têm para contar, ou esconder; para avaliar, ou esquecer.

Pode-se dizer, portanto, que os feminismos criaram modos específicos de existência mais integrados e humanizados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade. Inventaram eticamente, ao defenderem outros lugares sociais para as mulheres e sua cultura, e operaram no sentido de renovar o imaginário político e cultural de nossa época, principalmente em relação aos feminismos do século XIX e do início do século XX. (RAGO, 2018, p. 27).

No sentido de dar a conhecer autobiografias de mulheres, Margareth Rago (2018) nos atenta aos poucos materiais publicados sobre mulheres transgressoras, “seja as politicamente engajadas em movimentos sociais, seja as que se rebelaram de outros modos contra os códigos normativos hegemônicos, especialmente no Brasil” (RAGO, 2018, p. 32), mulheres que subverteram os sistemas engendrados, ou relataram as experiências dolorosas que sofreram por causa dessas transgressões.

Experiências subversivas a partir do olhar feminino têm a capacidade de rever não só suas subjetividades e memórias pessoais, como também reordenar as memórias coletivas através de testemunhos que surgem como denúncias:

[...] essas narrativas feministas visam romper o isolamento feminino na vivência da dor e, portanto, acentuam a dimensão do testemunho, apontando para a denúncia das violências sofridas pelo terrorismo do Estado, *pelo autoritarismo do partido político*, pela Igreja ou pelos preconceitos sexuais e sociais. (RAGO, 2018, p. 58, grifo nosso).

Esse é o caso da escrita de si de Patrícia Galvão que, ao abrir-se em seu testemunho, dá a conhecer não só as suas intimidades, pensamentos, preconceitos e medos, como mulher, que abortou, que foi mãe, que se emancipou, que se casou cedo e escreveu, desenhou, viajou o mundo em um transiberiano; mas também dá a conhecer os abusos do Partido Comunista brasileiro, onde militou por cerca de 10 anos, e de onde saiu decepcionada e explusa.

As narrativas de autoria de mulheres chegam também para afirmar o lugar das mulheres dentro da política e história brasileiras, que foram sistematicamente invisibilizadas ou vistas como narrativas menores, o que nos deixou sem “ícones feministas” ou mesmo sem ícones femininos (SHOWALTER, 2012, apud RAGO, 2018).

Essas memórias políticas passaram a ser mais procuradas a partir dos anos 80, com as mudanças epistemológicas das teorias acadêmicas, impulsionadas pelos movimentos feministas. No Brasil, os relatos, testemunhos e *escritas de si* de mulheres da esquerda, como as militantes políticas, foram desvelados cada vez mais a partir da busca sobre os relatos das violências sofridas pelo estado totalitário durante a ditadura civil-militar brasileira, ocorrida entre 1964 e 1985. Multiplicaram-se as narrativas sobre o assunto de militantes políticos que estiveram envolvidos com os grupos revolucionários, prisões políticas etc., durante o período. No entanto, as narrativas de autoria de

homens foram acentuadamente mais divulgadas que as de mulheres, ainda que “muitas mulheres tivessem tido uma atuação de destaque nos grupos políticos ‘revolucionários’ e na resistência contra o regime” (RAGO, 2018, p. 62). Quando falamos da militância realizada por mulheres durante o período ditatorial getulista, ou Estado Novo, ocorrido de 1937 a 1945, o número de narrativas de autoria de mulheres chega a ser quase nulo, dando-se a saber de pouquíssimos relatos subjetivos sobre o período, como o que aqui analisamos, a partir da narrativa testemunhal de Patrícia Galvão.

Para tanto, entendemos os “modos de subjetivação” estudados por Foucault como aquém dos “modos de sujeição”, que pregam a obediência e submissão aos códigos normativos (FOUCAULT, 1984; 1994 apud RAGO, 2018) e estão ligados intrinsecamente às práticas subversivas e revolucionárias, e não mais à produção de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1977). No entanto, ao separar os modos de subjetivação dos Antigos e Modernos, o filósofo marca o nascimento desse “homem novo” que seria edificado para alcançar uma identidade revolucionária, através inclusive do próprio partido político revolucionário, visto como o local mais libertador entre finais do século XIX e começo do século XX, como explicita Margareth Rago (2018, p. 45, grifo nosso):

A questão da formação de um “homem novo”, construído fora da lógica do mercado e dos valores capitalistas, também esteve presente nos projetos revolucionários desde o século XIX. Tratava-se de formar revolucionários, entre homens e mulheres, isto é, indivíduos justos, livres, íntegros, dotados de vidas exemplares, nos quais se poderia mirar. Nesse sentido, entendia-se que o trabalho de autoconstituição do indivíduo deveria ocorrer desde o interior do partido político revolucionário, visto como espaço da liberdade e da emergência de formas literárias de sociabilidade. Contudo, *essa proposta não se realizou* da maneira como se desejou, muito embora tenha trazido a questão da ética para a esfera pública. Para muitos, essa experiência de vida política foi afetada pelo empobrecimento do mundo público, de modo que a dimensão disciplinar das práticas da militância nos grupos de esquerda acabou se sobrepondo às experiências e experimentações que possibilitaram a produção de subjetividades livres [...].



Na tentativa de se produzir uma “subjetividade revolucionária” durante o processo de instauração dos partidos políticos marxistas em meados do século XIX, Rago (2018) enfrenta a dura verdade da não realização de tal projeto, uma vez que muitas experiências pessoais de dentro dos partidos, e publicizadas ao longo do tempo, apontam para uma negligência sistemática de tais subjetividades pelas práticas partidárias. É por isso que, como aponta a autora, muitas militantes feministas irão rejeitar o partido “pelos obstáculos colocados tanto à causa das mulheres quanto a própria expressão feminina em seu interior” (RAGO, 2018, p. 49), que é exatamente o que analisaremos a partir do relatório de Pagu, no qual são expostas situações vividas dentro do Partido Comunista que atacam sua situação de mulher, bem como sua liberdade, levando-a, por diversas razões — como sabido — à separação definitiva desse partido.

### *3 O encontro consigo e a fabricação de uma nova subjetividade no espaço biográfico*

Michel Foucault, um dos teóricos que mais se entusiasmou diante do estudo a respeito da *tecnologia de si* e do caráter prático-filosófico do debruçamento sobre si como forma de análise, desenvolve um estudo precursor em seu texto *A escrita de si* (1983). Os estudos de Foucault deram-se através de uma visão pós-estruturalista, onde inicia um trabalho arqueológico para encontrar os primeiros vestígios da *escrita de si* nas atividades religiosas e filosóficas ainda durante a Antiguidade até a chegada da Modernidade, onde podemos acessar uma nova maneira de desempenhar a *atividade de si*.

É em Leonor Arfuch (2010) que encontramos uma análise mais dedicada à era moderna e contemporânea a respeito do que ela chamou de *espaço biográfico*. Para a construção desse espaço biográfico moderno, sobre o qual nos interessa aqui aprofundar, a autora parte do campo da subjetividade, inscrita a

partir do sujeito moderno. Arfuch aponta que este sujeito, ao conviver com as novas modalidades éticas e morais da burguesia como centro da sociedade, a partir de uma economia capitalista, passa a ser estabelecido como ente dotado de individualidade e subjetividade. É, portanto, a partir do marco literário das *Confissões* de Rousseau, publicado em 1782, que essa nova *escrita de si*, teria sido identificada.

Essa *escrita de si* moderna, consolidada por Rousseau, que a teria fundado, estreia não só uma nova subjetividade, como também aumenta o horizonte de embates desse novo sujeito político, onde a fronteira entre o público e o privado é quebrada. Por isso, temos contato com um novo fenômeno sócio-discursivo, um modelo de narrativa moderna e diversa, que passa a contrapor a homogeneidade genérica a qual tínhamos acesso.

É a partir dessa moderna *escrita de si*, especialmente, as que narram uma vida, como as autobiografias, que os estudos — em especial os sociológicos — começam a se apoiar nessas novas narrativas para criarem uma discurso contra-hegemônico. Ao tomar como ponto de partida a *escrita de si* moderna de Rousseau, e ao retomar também ecos ancestrais (ARFUCH, 2010), como os apresentados anteriormente por Foucault e as redescobertas das *Confissões* de Santo Agostinho, iniciava-se uma democracia das narrativas, que agora possuem uma pluralidade de vozes, de identidades, de sujeitos e subjetividades, a partir dos conceitos pós-modernos. Essas novas narrativas, vistas a partir do micro para o macro, passaram a modificar a História e a confrontar os relatos oficiais apresentando, a partir da década de 80 do século XX, “célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da Ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano” (ARFUCH, 2010, p. 17).

O descentramento do sujeito, a valorização dos microrrelatos e o deslocamento do ponto de vista da História, do entendimento da cultura e da

sociedade são agora infinitamente atualizados a partir da ótica biográfica e de suas mais diversas realizações: biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências e, mais atualmente, para Arfuch (2010), também as entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show, como talk show, reality show, etc. Em Arfuch (2010), encontramos não só a validação dos *relatos de si*, mas também a relação desses muitos gêneros discursivos que podem estar interligados um ao outro, acreditando na heterogeneidade desses *espaços biográficos* híbridos, uma vez que a autora se apoia no conceito de *dialogismo*, provindo de Bakhtin. A autora argumenta ainda que a proliferação de formas dissimilares dentro do aspecto biográfico e a tendência de deslizamento para âmbitos da intimidade dessas escritas de si são somadas a uma complexa teia que compreende a subjetividade contemporânea.

#### 4 Valor literário da escrita de si e estilo

Ao adentrarmos o campo biográfico, encontramos também uma disputa epistemológica quanto ao seu caráter narrativo e autorreferencial. Teria a autobiografia e suas variadas formas, valor literário, uma vez que estamos diante de uma vida real, com acontecimentos e provas de vivências consideradas concretas? Haveria uma faceta ficcionalizada ou próxima à ficção literária dentro dessa *escrita de si*? Onde se encaixaria a *escrita de si* diante da máxima aristotélica que divide a História como o contar do *acontecido*, e a Literatura como o contar do *acontecível*?<sup>2</sup>

Encontramos as respostas também em Leonor Arfuch (2010), que, ao carregar para seu estudo a *teoria dialógica* de Bakhtin e transpassar o valor do

<sup>2</sup> Eudoro Sousa (1994, p. 170), distinguindo História de poesia, em seu “Comentário”, na *Poética* de Aristóteles, determina: “[...] entre o *acontecido* e *disperso no tempo* (História) e o *acontecível, ligado por conexão causal* (poesia). ‘Acontecido’ e ‘acontecível’ são ambos *verossímeis*; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são *necessários* [...]”.

*pacto autobiográfico* proposto por Lejeune (1975), consegue formular uma saída à problemática de maneira satisfatória. Para Arfuch a resposta seria concentrar-se no estudo da narração feita nos modelos biográficos, a partir da visualização da diferenciação entre personagem e narrador(a), ainda que pareçam ser a mesma pessoa na tessitura de uma autobiografia, por exemplo, pois “a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma” (ARFUCH, 2010, p. 33). Ou seja, ainda que a narração da obra seja realizada pelo mesmo indivíduo *real* que protagoniza as ações e pensamentos presentes no texto, os lapsos temporais, sentimentais, entre outros, os separa, criando assim uma duplicidade de vozes. É diante dessa visão que a autora se baseia no caráter dialógico do discurso bakhtiniano e na ideia de multiplicidade de vozes impostas a um mesmo discurso. Assim, ela se explica:

[...] Consideramos relevante, por outro lado, nessa sintonia inusual, incorporar na perspectiva teórica dos chamados “enfoques biográficos” tanto a concepção bakhtiniana do dialogismo e da alteridade quanto uma teoria do sujeito que considere seu caráter não essencial, seu posicionamento contingente e móvel nas diversas tramas em que sua voz se torna significativa. (ARFUCH, 2010, p. 32).

Portanto, a compreensão da autobiografia pelo sentido bakhtiniano e não essencialista feita por Arfuch mostra-se uma análise poderosa a respeito do valor literário dessas obras, a qual nos associamos para a realização deste estudo.

É, aliás, do aprofundamento dessa nova retórica íntima trazida pela narração autobiográfica, como a dos diários íntimos e confissões, que o estudo de personagens modernos no romance burguês foi mais bem elaborado, pois agora estariam repletos de complexos sentimentos e desejos internos, nunca trabalhados na literatura, e que encheram os olhos dos leitores a partir da própria *Confissões* de Rousseau:

[...] Ao passo que Rousseau pretendia despertar a cumplicidade admirativa de seus leitores ou ouvintes pelo dom de sua sinceridade expressada numa nova retórica do íntimo, eles reagiram, em geral, como diante de uma *obra literária* cujos procedimentos não eram muito diferentes dos já conhecidos. (ARFUCH, 2010, p. 50).

Uma vez que os leitores admiravam a obra de Rousseau a partir da matéria de sua linguagem literária somada a seu caráter vivencial, e confidencial, a nova maneira de fazer literatura se popularizou através de obras ficcionais ou não-ficcionais.

Habermas outorga suma importância ao desdobramento da subjetividade que se expressava nas diversas formas literárias [...], em que os leitores encontravam um novo e apaixonante tema de ilustração: não mais a fabulação em torno de personagens míticos ou imaginários, mas a representação de si mesmos nos costumes cotidianos e o desenho de uma moralidade menos ligada ao teologal. (ARFUCH, 2010, p. 45).

O caráter da autobiografia para Arfuch toma uma posição não só literária, documental ou sociológica, mas percorre os corredores do próprio movimento filosófico moderno:

A necessidade da autobiografia adquire assim relevância filosófica: não apenas explora os limites da afetividade, abrindo passagem para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época: não só expressa o sentimento de assédio e defesa diante da intrusão no íntimo pelo social, [...] mas introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão. (ARFUCH, 2010, p. 51).

A quebra entre o público e o privado anuncia essa moderna literatura a partir dos estudos e das manifestações autobiográficas. O valor autobiográfico é levado também às áreas da pesquisa, especialmente àquelas que têm no gênero sua matriz de encaminhamento científico, como a História das Mulheres e a Crítica Literária Femininista, duas das grandes linhas de atuação da Teoria Crítica Feminista, que passaram a usar enormemente a inscrição autobiográfica. Essas memórias pessoais se misturam às memórias coletivas e passam a trazer

um inédito olhar sobre os acontecimentos históricos, literários, culturais e sociológicos.

[...] Mas há outro olhar sobre vidas alheias que parece deixar aqui uma marca primigênia, as “histórias secretas”, que pretendem explicar os grandes acontecimentos (guerras, revoluções, alianças) por um rosto oculto e, conseqüentemente, mais verdadeiro: paixões, ciúmes, desejos irrefreáveis, decisões de alcova, motivações que escapam às causalidades públicas ou publicamente invocadas. (ARFUCH, 2010, p. 44).

No entanto, é necessário nos atentarmos ao caráter literário e dialógico, como posto anteriormente, presentes nessas obras. É por isso que Arfuch empreende, em seu estudo, um refutamento sobre o *pacto autobiográfico* colocado por Lejeune e aceito com expansão pelos teóricos da área biográfica. Tendo em vista o conceito dado por este último autor, o pacto autobiográfico seria um “pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio” (ARFUCH, 2010, p. 53) e seria travado entre autor(a) e leitor(a) dentro da obra autobiográfica. Isso quer dizer que o responsável pela credibilidade dada à verdade da obra está inteiramente nas mãos do(a) leitor(a), ele(a) que aceitaria esse pacto e validaria sua crença na veracidade dos fatos acontecidos e contados pelo autor ou autora que os vivenciou. Porém, Arfuch nos encaminha para outro sentido, uma vez que diferencia a “identidade” entre autor, narrador e personagem, baseando-se na multiplicidade de vozes diante dessas entidades, ainda que na vida real, elas estejam centradas na mesma pessoa. O fator de interferência que a teórica argumenta para a separação identitária dessas entidades é o deslocamento temporal. Diante do seu próprio questionamento sobre como conseguir delimitar essa disjunção constitutiva que toda vida supõe, dentro de um relato retrospectivo, Arfuch encontra a saída através de Starobinski ([1970] 1974, p. 66),

que afirma não estarmos diante de um gênero literário, percebe com clareza esse estatuto problemático: “O valor autorreferencial do estilo remete, pois, ao *momento da escrita*, ao ‘eu’ atual. Essa *autorreferência atual* pode se mostrar um obstáculo para a captação

fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados” (ARFUCH, 2010, p. 53-54).

Portanto, a autora nos aponta um lapso temporal e também identitário que pode separar essas entidades, ou seja, a personalidade que conta a sua história em uma autobiografia no momento presente não seria a mesma que vivenciou tais acontecimentos que lembra em retrospecto, agora já carrega uma outra identidade, em um novo espaço temporal, pois “Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência ‘empírica’, o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade?” (ARFUCH, 2010, p. 54). É diante dessa constatação que a autora valida o caráter literário presente no espaço biográfico e não o difere da ficção.

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na ida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos — autor e personagem — compartilham o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* — um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial —, que, para contar a vida do seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valorização. (ARFUCH, 2010, p.55).

Tratando-se de literatura, faz-se necessário também estar de olhos abertos para as diferenças de *estilo* presentes nos mais variados produtos do espaço biográfico e ter em mente que não há apenas uma forma vinculada à autobiografia, mas sim uma heterogeneidade delas, uma vez que “o estilo será obra do indivíduo” (ARFUCH, 2010, p. 57). Ou seja, o estilo impresso na história contada é dependente daquele que escreve o estilo impresso na história contada. Por isso, a leitora ou o leitor deve estar atento à vida que naquelas páginas lê, pois ela é um *produto* de uma narração e o *resultado* de uma escrita.



Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modelos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa do “fazer crer”, das *provas* que o discurso consiga oferecer, nunca fora suas estratégias de verificação, de suas marcas enunciativas e retóricas. (ARFUCH, 2010, p. 73).

### 5 Questão temporal e estilo da autobiografia precoce de Patrícia Galvão

Na autobiografia de Patrícia Galvão, é possível perceber a marca do tempo impressa no seu texto, o tempo que separa os acontecimentos contados na trajetória de sua vida enquanto personagem e a narradora que desperta a entidade do momento atual em que escreve.

Pagu escreveu sua autobiografia no ano de 1940, quando tinha 30 anos de idade, e passa a olhar para trás e rever sua história a partir de sua infância. Ela narra seu caminho contando detalhes de sua vida familiar, do bairro do Brás, onde foi criada, de suas relações de amizade, bem como da evolução de seus pensamentos, desejos e experiências.

Seu “relatório” (GALVÃO, 2005, p. 51), como assim o chamou no início de sua escrita, desempenha, como ponto de partida, uma volta não aos seus primeiros anos de vida, mas a uma Patrícia já pré-adolescente, iniciando seus primeiros passos na vida social e sexual. Ela conta: “O primeiro fato distintivamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos” (GALVÃO, 2005, p. 53), escolhendo esse marco como o início de algo que já a levava a um caminho mais sólido no percurso do que viria a ser a sua vida consciente, e uma vida consciente de sua posição como mulher no mundo. Isso porque a partir de tal acontecimento, todo o seu relato é perpassado por uma perspectiva de gênero, que transpassa os principais assuntos que a autora desenrola ao longo de seu testemunho, o qual julgamos

ser: sua sexualidade e sua vivência como mulher na sociedade brasileira da primeira metade do século XX; o movimento Modernista a que participou ativamente; e a sua militância política partidária. Ao que pese a sua vivência como mulher, ela está presente em todos esses outros assuntos, na maioria das vezes convergindo para as atividades realizadas nos outros âmbitos e também contradizendo-as.

A respeito da questão temporal, como dizíamos anteriormente, é um quesito a se levar em conta quanto à memória resgatada nas páginas escritas por Patrícia Galvão. Considerando a teoria de Arfuch de separação das entidades presentes na construção do texto, encontramos uma *Pagu-autora*, uma mulher recém-saída de cinco anos de prisão política, em 1940, efetivada pelo governo de Getúlio Vargas, exatamente no entremeio do estabelecimento do Estado Novo; parte pequena dessa memória fora escrita ainda na cadeia, e a libertação dessa *Pagu-autora* marca o início de uma nova vida do zero, com a ajuda de seu amigo e recém-companheiro Geraldo Ferraz.

Encontramos também uma *Pagu-narradora* que, em linha temporal, também se encontra no ano de 1940, mas aparece aos poucos, em distintos e específicos dias, como um diário, no qual faz questão de marcar as datas: 01) primeira anotação sem data especificada (p. 51); 02) 1º de novembro de 1940 (p. 64); 03) 9 de novembro de 1940 (p. 69); 04) 12 de novembro de 1940 (p. 76); 05) provável noite de 12 de novembro de 1940 (p. 141). A narradora, portanto, adequa-se à escrita de um diário e, diante disso, suas impressões do dia em que escreve, bem como dos acontecimentos daquele momento presente, são distintas e específicas, e deixam-se transparecer na casca do relato:

É que hoje tudo está brilhante. Eu te amo e nada mais tem importância. A exaltação desta manhã de luz cobre toda a inquietação persistente. Você é um homem. Eu sou uma mulher que é sua, meu homem.

O meu corpo quer extensão, quer movimento, quer ziguezagues. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes.

As azaléias morrendo. Esse ventinho doloroso. (GALVÃO, 2005, p. 52).

No trecho transcrito, a *Pagu-narradora* expressa seus sentimentos quanto ao momento presente, descrevendo as condições do dia em que inicia seu testemunho. Ainda em outro trecho destacado, ela dá notícias de que provavelmente estaria grávida novamente, enquanto ainda tenta narrar seu passado, sua trajetória:

12 de novembro — 1940

Hoje não existe passado. Estou esperando você, meu Geraldo. Correremos as praias. Essas praias de sombra, sob o luar que não parece luar. O meu luar de morte e nervos, da noite que eu procurava. Eis aí a minha noite. E a tragédia preconcebida, decepcionada, com essa alegria súbita que tem ainda muito da falecida angústia, mas que, contrariando o desejo formado há muito tempo, tem muito, muito de vida. Estarei grávida? Estarei grávida? Quererai estar grávida? [...]. (GALVÃO, 2005, p. 141).

Já quanto à *Pagu-personagem*, heroína da narrativa, essa atravessa o tempo de quase 18 anos, uma vez que sua narrativa começa a partir do “fato distintamente consciente” (p. 53) da sua vida, aos doze anos, a sua primeira relação sexual. A essa personagem cabe apenas as provas e os fatos pelos quais passou, bem como a sujeição à interpretação dessa narradora e dessa autora mais velhas, mais calejadas, mas que, ao mesmo tempo, parecem não querer que a sinceridade lhes falte, nem no antes, nem no agora.

A impressão do tempo disruptivo para a *Pagu-autora* quanto a sua personagem, ainda que ambas sejam a mesma pessoa no mundo real, é sentida e demonstrada em dado momento, quando, ao dirigir-se à Geraldo, abre seus sentimentos reveladores:

[...] É incrível, meu Geraldo, mas quando resolvi lhe contar a memória de minha vida, pensei numa narrativa trágica — sempre achei trágica minha vida. Absurdamente trágica. Hoje parece apenas que lhe conto que fui à quitanda comprar laranjas. (GALVÃO, 2005, p. 54).

Nessa passagem encontramos o peso do tempo que age sobre as diferentes entidades presentes na constituição da autobiografia de Patrícia Galvão, segundo o que pudemos aplicar da teoria do *espaço biográfico* de Arfuch (2010).

Quando passamos à análise quanto ao estilo engendrado dentro do produto final da narração, que é atravessada pela presença de muitos *eus* (a *eu-autora*, a *eu-narradora* e a *eu-personagem*), o “resultado da escrita” (ARFUCH, 2010, p. 75) do relatório da escritora-militante é uma narrativa que está sempre beirando a tragédia, a dor, a autopiedade, a consciência de um temperamento e uma identidade do passado que são julgados sempre como ingênuos. Pagu leva ao máximo o tom de indulgência e culpa, mostra-se dolorida acerca da maioria de suas memórias, orgulhosa por tantos feitos também. De forma semelhante, ela constrói um relato de caráter acusatório quanto aos acontecimentos de sua vida que estiveram permeados de injustiças, desigualdades e muitos machismos.

Assim, inicia-se sua carta-testemunho: “Meu Geraldo, Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora” (GALVÃO, 2005, p. 52). Em apenas um cabeçalho de carta, a escolha pela primeira frase nos revela tanto. Nos revela alguém que escreve sentindo cansaço, vontade de deixar tudo de lado, de jogar tudo fora e esquecer, mas que, mesmo assim, tenta continuar, e para isso sente a necessidade de olhar para o passado com maior atenção, para se rever e se reencontrar. O uso do verbo “deglutir” também aparece de modo icônico, uma vez que faz referência direta ao Modernismo brasileiro e ao uso extensivo do termo durante seu projeto. Daqui, do alto de sua primeira frase, podemos visualizar a mulher modernista, cansada, com tanto a contar, mas sem tanta força para fazê-lo. Daí continua:

Meu Geraldo,  
Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora.

Pela prisão, tempo-prisão, mundo que começa no nosso portão. Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre implica marcha à ré. *Sou contra a autocrítica*. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização. (GALVÃO, 2005, p. 51, grifo nosso).

Apesar do que se põe contra a sua iniciativa, do sentimento de fracasso, Pagu inicia seu relatório e vai até onde pode, seguida de um estilo narrativo que pouco lembra a romancista de Parque Industrial (1933) ou a cronista de “A Mulher do Povo”, mas que carrega agora palavras íntimas, carregadas de um certo carinho e doçura por estarem atreladas a um destinatário de profundo amor, Geraldo. Esse direcionamento da escrita não exclui o tom de revolta por tudo que passou em sua vida como mulher, como militante, como mãe. Porém, ao mesmo tempo que há uma revolta contra as coisas pré-estabelecidas, há também uma revolta contra si mesma, contra a menina que foi. Talvez não completamente contra, já que há um sentimento de orgulho em suas palavras, como percebido, mas uma confusão que separa a menina que foi, a jovem cheia de vida que um dia desfilou atravessando sozinha o mundo de navio, da mulher sofrida de apenas 30 anos que já carregava o peso de uma vida tumultuada e incerta.

### *6 O espaço biográfico como território híbrido: autobiografia, carta e diário íntimo*

Analisar o *espaço biográfico* preconizado por Leonor Arfuch (2010) é também compreender a hibridização relativa a cada diferença formal ou temática que, canonicamente, teria sido dada em relação ao que se convencionou chamar *gêneros discursivos*. No entanto, pensar o *espaço* é aceitar um lugar maior, onde os *gêneros* se tocam e se cruzam, de maneira intertextual e interdisciplinar:

Apontando para a delimitação do espaço biográfico como coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real”, pode-se afirmar que, para além de suas diferenças formais, semânticas e funcionais, esses gêneros, que enumeramos numa lista sempre provisória, compartilham alguns traços (temáticos, compositivos e/ou estilísticos, segundo a clássica distinção de Bakhtin), bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura. O *espaço*, como configuração maior do que o *gênero*, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea. Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero”. (ARFUCH, 2010, p. 132).

Mesmo diante de tal convergência, a autora defende que é necessário atentar às especificidades existentes, ainda que possam ser relativizadas, por isso propõe a pertinência da consideração dialógica do que chamou de *remissões*, entre o espaço e o gênero, uma vez que não podemos escapar da máxima derridiana de *legibilidade* através do enfrentamento entre texto e contexto, afinal, todo texto está dentro de um contexto. Aliás, é nesse sentido que entram as considerações a respeito do que é o *íntimo*, o *privado* e o *biográfico*, e como também um entra no outro, ainda que possuam teoricamente estruturas diferenciadas.

Efetivamente, se adotamos a metáfora do “recinto” da interioridade, o íntimo seria talvez o mais recôndito do eu, aquilo que roça o incommunicável, o que se ajusta com naturalidade ao segredo. O privado, por sua vez, parece conter o íntimo, mas oferece um espaço menos restrito, mais suscetível de ser compartilhado, uma espécie de antessala ou reservado povoado por alguns outros. Finalmente, o biográfico compreenderia ambos os espaços, modulados no arco das estações obrigatórias da vida, incluindo, além disso, a vida pública. (ARFUCH, 2010, p. 133).

Observando essas remissões e “recintos”, é notável que o relatório de Patrícia Galvão carregue, na tessitura de seu texto, os foros íntimo, privado e biográfico, bem como que possua características comuns aos espaços que

caracterizam a *autobiografia*, a *carta* e o *diário íntimo*. Antes de trazermos as porções narrativas que nos levam a essa afirmativa, gostaríamos de apresentar algumas das características de cada um desses gêneros que sustentam o espaço biográfico em *Paixão Pagu*.

A autobiografia seria o gênero com a maior capacidade de variabilidade em seu conteúdo, conformando uma série de possíveis formas de apresentação da história biográfica. É enormemente parecida com outros gêneros literários, como um romance escrito em primeira pessoa, em que se conta uma parte ou toda a vida, diante de acontecimentos, ações e pensamentos, de uma personagem. No entanto, a autobiografia conta com a realidade dos fatos existentes no mundo real, e é acrescida de certa trivialidade doméstica e autojustificativa em busca de um sentido para a vida (ARFUCH, 2010). O caráter autobiográfico nem sempre segue um só caminho temporal, como o linear, por exemplo, e também é passivo de revisionismo, uma vez que a autora ou o *eu-autora* pode sempre olhar para trás com novos olhares e ceder a uma nova visão para a escrita de seu *eu-personagem*.

Se a autobiografia propõe um espaço figurativo para a apreensão de um eu sempre ambíguo — o herói autobiográfico como um *alter ego* —, esse espaço se constrói tradicionalmente, e para além da diversidade estilística, na oscilação entre *mimesis* e *memória* (De Mijolla, 1994), entre uma lógica representativa dos fatos e o fluxo da lembrança, mesmo reconhecidamente arbitrário e distorcedor. (ARFUCH, 2010, p. 134-135).

Encontramos também em Margareth Rago (2018), algumas importantes considerações a respeito do caráter de memória e de separação entre o eu atual e o eu do passado que estão presentes na escrita autobiográfica. Ela rememora a identificação subjetiva do contar dos acontecimentos diante de uma autobiografia, “Não é, portanto, apenas uma descrição objetiva dos fatos sucedidos na vida do indivíduo que narra as suas experiências, o que nos daria



uma história e não um texto autobiográfico propriamente dito” (RAGO, 2018, p. 56-57).

Já, ao tratar do diário, lidamos com uma escrita com uma maior profundidade do eu. Sem dúvida, o foro da intimidade está aberto ao máximo dentro desse espaço. O diário íntimo é “uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem [...] sujeita apenas ao ritmo da cronologia” (ARFUCH, 2010, p. 143). Esse espetáculo da interioridade é acompanhado por um sentido diacrônico, onde registram-se dia após dia, ou mesmo dias depois, com um lapso temporal maior entre os dias de registros, mas que esteja de toda forma a presença dos dias em que foram escritas as memórias, lembranças, pensamentos. Um dos pontos mais interessantes que a autora nos apresenta sobre diário íntimo é o de que não é necessário a comprovação dos acontecimentos contados em suas páginas.

Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos. Se se pensa a intimidade com subtração ao privado e ao público, o diário podia ser seu cerimonial, a cena reservada da confissão [...] ritual do segredo zelosamente guardado — a gaveta escondida, a prateleira, a chave. (ARFUCH, 2010, p. 143).

A intimidade concebida dentro do conforto das páginas onde os segredos podem ser guardados, normalmente entre o eu e o eu mesmo, traz um valor de maior confiança aos dizeres dessas páginas.

Na carta, encontramos um outro tipo de característica, onde a presença de um outro é elementar, onde há o remetente, aquele que escreve sobre si, mas que direciona seu texto a outrem, o destinatário. Assim, sabemos que a escrita de si não está totalmente livre devido a essa presença do outro, e, por isso, o texto possui um certo pudor, ainda que dependa dos graus de afinidade existente entre aqueles que se escrevem.

[...] Essa consideração do *outro* como fazendo parte de meu enunciado, prévia a toda consumação possível da comunicação,

encontra seu correlato na ideia de uma linguagem *outra*, habitada por vezes que deixaram seu rastro com o uso de séculos, uma *palavra alheia* que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões de mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá *se apropriar* pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas *tonalidades de sua afetividade*. (ARFUCH, 2010, p. 67).

Ou seja, há uma pré-configuração do assunto, do tema, da intimidade do que se escreve através do saber do outro dentro daquela comunicação. “O fato de prefigurar o destinatário e sua reação de resposta frequentemente apresenta muitas facetas que aportam um dramatismo interno muito especial ao enunciado” (BAKHTIN, 1982, p. 286 apud ARFUCH, 2010, p. 68).

Essa presença do outro também determina uma simultaneidade na conversa existente entre o remetente e o destinatário, uma vez que, normalmente, já há uma relação anterior efetiva entre os dois, ainda que não seja uma relação pessoal, e sim uma relação construída mesmo através da missiva rotineira. Foucault, em sua *Escrita de si* (1983, p. 136), nos lembra que:

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma ‘introspecção’: mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo.

Assim, a carta acaba sendo, entre os três espaços aqui apresentados, a *escrita de si* que mais opera sob o olhar do outro, e esse olhar deve ser levado em consideração na hora da interpretação dos relatos.

### **7 Paixão Pagu: autobiografia, mas também carta e diário íntimo**

Ao ser publicada sob o título *Paixão Pagu*, o relatório de Patrícia Galvão foi chamado de autobiografia, mais ainda, *autobiografia precoce*. Uma escolha acertada, uma vez que as características do relato são concernentes a uma

autobiografia, já que retoma os anos de sua vida a partir da infância e tenta criar uma linha do tempo em que é possível passarmos retrospectivamente sobre a sua vida, ainda que essa linha cronológica seja atravessada de dúvidas e presentidades. Em dado momento, a própria narradora tenta criar uma lógica, uma organização para o seu relato: “Pensei em estabelecer uma ordem cronológica para facilitar a expressão. Ainda assim é difícil. Nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo” (GALVÃO, 2005, p. 64). Já a precocidade da autobiografia aparece por se tratar de um relato escrito até certo ponto de sua vida, tendo ainda vivido 22 anos (morreu em 1962) após a escrita desse texto, que ficou estacionado, interrompido brusca e repentinamente sem uma determinação final.

A sua autobiografia se expressa de maneira lúcida, uma vez que a narradora parece lembrar o tempo inteiro o caminho retrospecto que tem percorrido: “Estou passeando pela vida que passou: volto para ela” (GALVÃO, 2005, p. 69). É também um relato autobiográfico passível de um certo revisionismo e autoanálise expressa, como podemos notar no trecho:

Não. Não é uma autocrítica que faço. Nem estou me condenando. Já aprendi a aceitar as condições alheias e admito também as minhas. *É análise*. Pretendo relatar somente, sem julgamento preconcebido, mas é que, às vezes, as próprias condições que me acompanham no momento em que escrevo fazem boiar esses raciocínios-conclusões. (GALVÃO, 2005, p. 69, grifo nosso).

Estamos sempre sendo lembrados pela narradora que há uma autora por trás daquela escrita, uma autora que sofre ao escrever, que se embaralha e se perde, às vezes, em peças que nossa memória pode nos pregar. Isso acontece com mais expressão quando adentramos essa biografia e quando a percebemos como um diário íntimo, um diário marcado pela presença do cabeçalho que marca o dia de escrita, um diário que relata alguns dos acontecimentos do dia e os sentimentos que os acompanham: “Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação

constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? [...]” (GALVÃO, 2005, p. 64). Em dado momento, ela inclusive menciona a possibilidade de estar grávida novamente:

9 de novembro de 1940

[...]

A minha menstruação está atrasada. Um dia apenas. Mas já estou transtornada pela angustiada expectativa. Se estiver grávida...? Então, parece que tudo mudará no mundo. O nosso filho será a renúncia ao fantasma que perturba a radicalização definitiva na vida que você me oferece. Sinto que ele me fará viver, abandonando a ideia que me impele para a mais excitante das realizações futuras. Certamente, a morte morrerá com a sua vinda. [...] (GALVÃO, 2005, p. 69).

Ainda que haja esse apontamento para o diário íntimo, que tradicionalmente não teria um destinatário, a não ser o próprio eu, que se lendo tem a capacidade de se analisar, o relatório de Pagu é iniciado mesmo a partir da ideia de uma carta, uma longa carta escrita para Geraldo, seu marido. Por isso, ele, o destinatário da carta, está a todo o tempo presente na sua escrita, lidamos com a leitura de uma missiva com endereçamento certo. Somos lembrados disso a todo momento:

Hoje não existe passado. Estou esperando você, meu Geraldo. Correremos as praias. Essas praias de sombra, sob o luar que não parece luar. O meu luar de morte e nervos, da noite que eu procurava. [...] Aquelas florezinhas que você chamou espectrais. Mas você reparou que a luz do sol é um *féerie*? Parece um jardim iluminado dos sonhos da minha infância, com lanterninhas brancas opacas. (GALVÃO, 2005, p. 76).

Ou ainda, quando a presença do destinatário durante o dia mostra o caráter híbrido da escrita:

Você hoje, ao sair, recomendou-me escrever como distração e lembrei-me desse meu relatório parado. Depois da terrível noite de ontem, talvez consiga escrever qualquer coisa. Eu quase necessito da atmosfera presente para romper com o nosso sonho, que tudo oculta, e voltar ao passado. (GALVÃO, 2005, p. 64).

A presença do destinatário transpassa os momentos do presente, e ele aparece também no relato do passado, no encontro de Geraldo com a *Pagu-personagem*: “Por essa ocasião, comecei a apreciar sua amizade, meu Geraldo. Encontrava você com mais frequência e tinha prazer nisso. Lembra-se das tardes em que conversávamos no Café Adelino?” (GALVÃO, 2005, p. 112).

Através de tais características, podemos afirmar que a autobiografia aqui analisada é uma manifestação de um espaço biográfico híbrido, onde os elementos concernentes aos gêneros autobiográficos, de diários íntimos e cartas estão presentes, e formam o grande complexo da *escrita de si* realizada por sua autora.

### 8 Considerações finais

Após percurso aqui decorrido, pudemos adentrar aos detalhes teóricos da *escrita de si*, onde pensadores e pensadoras têm se debruçado cada vez mais. Através da análise da obra *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), aprofundamos nosso entendimento dos diversos gêneros textuais que podem estar contidos em uma mesma *escrita de si*, encontrando, no *corpus* aqui averiguado, vestígios que delineiam a carta, a autobiografia e o diário, mostrando este *corpus* como uma escrita híbrida.

O apontamento de lapsos temporais nas *escritas de si*, trazidas pelo pensamento de Leonor Arfuch (2010), nos indicou os mais diversos eus intrínsecos dessa escrita, apresentando-nos, ao menos, três entidades constitutivos dela: o eu-autor; o eu-narrador e o eu-personagem. Em *Paixão Pagu*, portanto, pudemos delinear três eus de Patrícia Galvão dentro de sua obra: a *Pagu-autora*; a *Pagu-narradora* e a *Pagu-personagem*, conforme abordamos anteriormente.

Também pudemos legitimar a importância do desvelamento da memória de mulheres através de seus testemunhos, especialmente as que tocam a atividade política, seja ela para relatar uma vivência dentro de um regime ditatorial, seja ela para relatar uma experiência partidária. Concluímos, assim, que a *escrita de si* é uma terra fecunda de possibilidades narrativas e de gêneros textuais, com valores literário e histórico simultaneamente, e com o poder de empoderamento para as mulheres dentro dessas duas áreas.

### REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª edição. Trad., prefácio e introdução de Eudoro Sousa. S.I: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si [1983]. In: *Michel Foucault: Ética, sexualidade, política*. Org.: Manoel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1ª edição, 2004.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

KRAHE, Inês Bueno; MATOS, Sônia Regina da Luz. Devir-mulher como diferença. *Anais... V CINFE - Congresso Internacional de Filosofia e Educação, Caxias do Sul-RS, maio de 2010*.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

Recebido em 30/08/2023. Aceito em 25/04/2024.

# PERSPECTIVAS SOBRE *UM DEFEITO DE COR*

*PERSPECTIVES ON UM DEFEITO DE COR*

Ella Ferreira Bispo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Considerando o romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2009), como parte de um sistema simbólico, este estudo visa promover um debate em torno de possíveis acepções arroladas à expressão apresentada no título da obra, ou seja, *defeito de cor*, em sua articulação com a ideia de *raça*. Para tanto, recorre-se ao proposto por Achille Mbembe (2019), Grada Kilomba (2019), Édouard Glissant (2021), Conceição Evaristo (2008), Frantz Fanon (2008), Lourenço Cardoso (2010), entre outras(os). Como ponto de partida às análises empreendidas, considera-se a percepção de um contexto cultural no qual a pele clara, enquanto característica fenotípica relacionada aos seres humanos classificados como caucasianos, constitui-se como padrão normativo. Em outros termos, a discussão parte do princípio da branquitude como norma subjacente ao ideal [Ocidental] de ser humano. Na seção seguinte, aborda-se a disputa semântica configurada em torno do fenótipo pele negra. No bojo deste tópico, são abordados, outrossim, os significantes *Negro* e *raça*. Por fim, observa-se que se o título do romance de Ana Maria Gonçalves (2009) faz alusão ao discurso do poder hegemônico que objetiva naturalizar as hierarquias sociais constituídas com base na ideia de *raça*, a imagem que ilustra a sua capa nos convoca a refletir sobre como o corpo – malgrado as marcas da ferida colonial – não se resume aos discursos, nem aos conceitos e sentidos que lhe são atribuídos. A análise realizada, centrada no título do romance *Um defeito de cor*, é um indicativo do potencial epistêmico das literaturas amefricanas quanto ao engendramento de reflexões antirracistas e de[s]coloniais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Razão Negra; Racismo; Branquitude; Literaturas amefricanas.

**ABSTRACT:** Considering the novel *Um defeito de cor* [*A Color Defect*], by Ana Maria Gonçalves (2009), as part of a symbolic system, this study aims to promote a debate around possible meanings listed in the expression presented in the title of the work, that is, color defect, in its articulation with the idea of race. To accomplish this, we resort to what is proposed by Achille Mbembe (2019), Grada Kilomba (2019), Édouard Glissant (2021), Conceição Evaristo (2008), Frantz Fanon (2008), Lourenço Cardoso (2010), among others. As a starting point for the analyses undertaken, the perception of a cultural context in which the light skin, as a phenotypic characteristic related to humans classified as caucasian, constitutes a normative standard. In other words, the discussion starts from the principle of whiteness as a norm underlying the [Western] ideal of being human. In the following section, we discuss the semantic dispute

<sup>1</sup> ORCID iD: E-mail:



configured around the black skin phenotype. In the bulge of this topic, are also addressed the significant *Black* and *race*. Finally, it is observed that if the title of the novel by Ana Maria Gonçalves (2009) alludes to the discourse of hegemonic power that aims to naturalize the social hierarchies constituted based on the idea of race, the image that illustrates its cover invites us to reflect on how the body – despite the marks of the colonial wound – is not limited to discourses, or the concepts and senses attributed to it. The analysis carried out, centered on the title of the novel *Um defeito de cor* [*A Color Defect*], is an indication of the epistemic potential of amefrican literatures in terms of engendering anti-racist and de[s]colonial reflections.

**KEYWORDS:** Black Reason; Racism; Whiteness; Amefrican<sup>2</sup> Literatures.

### **Do fogo que em mim arde**

Sim, eu trago o fogo,  
o outro,  
não aquele que te apraz.  
Ele queima sim,  
é chama voraz  
que derrete o bivo do teu pincel  
incendiando até as cinzas  
o desejo-desenho que fazes de mim.

Sim, eu trago o fogo,  
o outro,  
aquele que me faz,  
e que molda a dura pena  
de minha escrita.  
É este o fogo,  
o meu, o que me arde  
e cunha a minha face  
na letra desenho  
do autorretrato meu.

Conceição Evaristo,  
*Poemas da recordação e outros movimentos* (2008).

---

<sup>2</sup> This term is a free translation of the adjective derived from the concept and political category amefricanidade, coined by Lélia Gonzalez, a Brazilian intellectual.

## 1 Introdução

Escritora brasileira, de Ibiá, Minas Gerais, Ana Maria Gonçalves (1970) largou a carreira de publicitária para dedicar-se às belas letras. Como escritora-residente, ministrou aulas em Tulane, Stanford e Middlebury. Em 2016, Ana Maria Gonçalves passou a assinar colunas no *The Intercept Brasil*, nas quais manifestava-se criticamente sobre questões de raça, política e cultura. Lançado em 2006, o romance *Um defeito de cor*<sup>3</sup> segue atualmente em sua 28ª edição. Em 2007 recebeu o Prêmio *Casa de las Américas*, honraria literária outorgada anualmente pela organização cubana que empresta seu nome ao título do prêmio, na categoria Literatura Brasileira.

Daiana dos Santos Nascimento (2016), no artigo “História e Memória no romance *Um defeito de cor*”, assevera que a obra em questão nos oferece uma significativa metáfora do Brasil, sob o argumento de que as construções simbólicas da narrativa vão além do estritamente literário, na medida em que entrecruzam significativos aspectos históricos e culturais que formam o nosso multifacetado cenário social. A narradora-protagonista, que configura uma versão da heroína mítica Luíza Mahin, dá contornos à narrativização de nossa nação a partir de uma perspectiva negro feminina. Através dos trânsitos e travessias de Kehinde/Luisa, o enredo do romance atravessa quase inteiramente o século XIX, fazendo emergir violências e traumas da diáspora africana e do regime escravista. Não obstante os horrores praticados em função das políticas coloniais europeias, a narrativa é marcada por práticas de

---

<sup>3</sup> Entre possíveis exemplos de fortuna crítica do romance em questão, remeto a(o) leitor(a) à dissertação “Processos de crioulização no romance *Um defeito de cor*: as condições de possibilidade a uma identidade cultural latino-americana” (BISPO, 2017) que foi o ponto de partida para elaboração do estudo ora apresentado. Destaco, ainda, a antologia de artigos *Ana Maria Gonçalves: cartografia crítica*, organizada pelas pesquisadoras Fernanda R. Miranda e Maria Aparecida Cruz de Oliveira (2020), que, por sua vez, reúne distintas abordagens de *Um defeito de cor*.

resistência – inscritas tanto pela protagonista quanto por personagens secundários igualmente sentenciados à travessia forçada, à perda dos direitos sobre o próprio corpo e à perda do estatuto político –, abrindo caminhos para a construção de referenciais que ampliam os sentidos de nossa ideia de coletividade, para além da lógica dominante de racionalidade política operada por via da exclusão.

À vista disso e considerando o romance *Um defeito de cor* (GONÇALVES, 2009) como parte de um conjunto mais amplo de literaturas amefricanas e, enquanto integrante de um sistema simbólico, este estudo visa promover um debate em torno de possíveis acepções arroladas à expressão apresentada no título da obra, ou seja, *defeito de cor*, em sua articulação com a ideia de *raça*. Vale ressaltar que o qualitativo *amefricanas*, aglutinado ao termo literatura e empregado onde seria possível ler afro-americanas e termos correlatos, “[...] promove um diálogo com o proposto por Lélia Gonzalez (2018) quanto à categoria político-cultural de amefricanidade, nos permitindo engendrar uma coletividade continental cuja abertura situa-se no Caribe” (CARVALHO, ALVES; p. 349, 2022).

## *2 Do defeito de cor ou sobre a branquitude como norma*

O título do romance, diga-se, *Um defeito de cor*, faz alusão a uma prática – coordenada pelas políticas coloniais europeias com a costumaz convivência da Igreja Católica – que fomentou a institucionalização do racismo no Brasil e, tal como o exposto no seguinte excerto, nos países africanos colonizados por Portugal:

Eu me lembro de ouvir o John falando que em Freetown até mesmo escravos podiam ser missionários, e perguntei ao padre Clement por que isso não acontecia entre os católicos. Ele disse que realmente não era usual, que não conhecia pessoalmente nenhum missionário católico ou padre preto, mas que havia, como havia até um escravo que tinha se tornado santo por ordem de um papa também

chamado Clemente, o São Benedito. Sobre São Benedito eu já sabia, mas fiquei muito espantada com o que ouvi logo depois, que em uma época não muito distante da nossa, os religiosos europeus se perguntavam se os selvagens da África e os indígenas do Brasil podiam ser considerados gente. Ou seja, eles tinham dúvida se nós éramos humanos e se podíamos ser admitidos como católicos, se conseguiríamos pensar o suficiente para entender o que significava tal privilégio. Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que em África também era assim. Aliás, em África, defeituosos deviam ser os brancos, já que aquela era a nossa terra e éramos em maior número (GONÇALVES, 2009, p. 892-893).

No excerto destacado do último capítulo de *Um defeito de cor* temos a voz da protagonista Kehinde/Luísa que, após regressar à região da costa atlântica na África, em 1847, decide se aproximar da religião católica como estratégia para integrar-se à comunidade de retornados<sup>4</sup>. Entretanto, é possível perceber que a narradora não deixa de repreender a mentalidade dos religiosos europeus, assim como o etnocentrismo operado pela Igreja Católica.

De acordo com Anderson J. M. de Oliveira (2011) a dispensa do “defeito de cor” é justificada por força do Decreto assinado pelo governo português em 1671, precisamente no dia 16 de agosto, que instituía formalmente o impedimento de pessoas pretas e pardas ocuparem cargos públicos ou desempenharem funções oficiais. A compreensão do fenótipo pele negra enquanto “defeito” é prerrogativa para a estruturação do racismo e, por conseguinte, para a manutenção dos privilégios do grupo opressor. Na obra *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba assevera que o racismo se assenta em um nível estrutural, dado que

[...] pessoas *negras* e *People of Color* estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas. Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos,

<sup>4</sup> Conforme o exposto por Milton Guran (2000), no artigo intitulado “Agudás – de africanos no Brasil a ‘brasileiros’ na África”, os antigos escravizados retornados à África se encontravam deslocados da estrutura social originária e, por conseguinte, a partir da experiência em comum adquirida no Brasil, eles (re)construíram uma identidade coletiva que lhes permitiu alcançar papéis de destaque na vida social e econômica da região costeira.

colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, fora das estruturas dominantes. Isso é chamado de *racismo estrutural* (KILOMBA, 2019, p. 77, grifos da autora).

Em linhas gerais, o racismo estrutural tem por finalidade assegurar os privilégios associados à branquidade. A prática da dispensa do “defeito de cor”, abordada na narrativa de Ana Maria Gonçalves (2009), evidencia a atuação de mecanismos históricos, institucionais, culturais e interpessoais que promovem a manutenção do processo sistemático de exclusão das pessoas pertencentes a grupos racializados dos espaços de poder e, sequentemente, de participação em instituições sociais.

Oliveira (2011) investigou o caso do padre José Maurício que, filho de pardos libertos e descendente direto de uma avó africana, conseguiu a ordenação sacerdotal após dar entrada na Câmara Eclesiástica do Bispado do Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1791, a uma petição na qual solicitava “a dispensa da cor”. Entre os argumentos apresentados na petição, José Maurício destacava a boa educação recebida de seus pais, sua vocação manifestada ainda na infância para o estado sacerdotal, sua aplicação aos estudos, seu comportamento temente a Deus e obediente às leis, além de afirmar-se “merecedor da graça por não estar incurso em qualquer irregularidade, a não ser a ‘do defeito da cor’” (OLIVEIRA, 2011, p. 51, grifo do autor). Embora houvesse casos como o do padre José Maurício, Oliveira (2011) observa que na sociedade colonial a mobilidade social, via de regra, não estava acessível às(aos) sujeitas(os) racializadas(os). Tratando-se de uma sociedade extremamente hierarquizada e que ainda preservava formas de distinção apresentadas no Antigo Regime, a mobilidade social constituía um processo conservador. Haja vista que “ao selecionar aqueles que poderiam ascender e aqueles que não poderiam, estabelecia um processo de diferenciação e conflitos dentro do próprio segmento de setores subalternizados pelo sistema escravista”

(OLIVEIRA, 2011, p. 65). Portanto, o fenótipo pele negra marcado discursivamente como “defeito” assume-se como critério explicativo das desigualdades sociais nítidas entre pessoas negras e brancas. Vale ressaltar que, como bem afirma Rita Laura Segato, “*cor é signo* e seu único valor sociológico radica em sua capacidade de significar” (2005, p. 03, grifo da autora). Ou seja, o sentido atribuído à cor da pele negra é resultado de uma leitura socialmente partilhada, e não da própria realidade.

A identidade racial branca, como bem destaca Lourenço Cardoso (2010), é [discursivamente] tomada como neutra, “de forma que se pode propor que o homem branco frequentemente não se relaciona à ideia de raça caso se observe, de modo recorrente, a recusa de uma pertença a grupos de minorias étnicas” (BISPO; ALVES, 2015, p. 91). Logo, sob prerrogativa da neutralidade racial, a branquitude<sup>5</sup> se estabelece como lugar de classificação racial<sup>6</sup>:

A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo. Uma pesquisadora proeminente desse tema Ruth Frankenberg define: a branquitude como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, uma posição de

<sup>5</sup> Para avançar na discussão sobre branquitude, consulte-se a obra *O pacto da Branquitude*, de Cida Bento (2022). A autora aborda, sobretudo, como a branquitude é assegurada mediante o estabelecimento de um pacto – atravessado por componentes narcisísticos – de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, de forma a assegurar seus privilégios. Assim, a racionalidade que opera sob um suposto sistema meritocrático favorece o acesso de homens brancos a posições de poder. Cabe, ainda, destacar a obra *O branco ante a rebeldia do desejo*, na qual Lourenço Cardoso (2020) discute os motivos pelos quais as(os) pesquisadoras(es) brancas(os) pensam o Outro [racializado] e não em si mesmas(os). O autor aborda temas e problemas referentes às relações raciais, mantendo o foco na figura do sujeito pesquisador branco.

<sup>6</sup> Neste sistema de classificação, conforme observa Catherine Walsh (2010), a ideia de ‘raça’ foi primeiramente associada aos ‘índios’. Um século mais tarde, com a expansão da escravização de africanos nas Américas, começa a associação entre cor e raça, visto que os dominadores europeus construíram suas identidades como ‘brancos’ em contraposição aos dominados ‘negros’. “Es desde ahí que las otras identidades (‘índios’, ‘mestizos’) empiezan a ser asociadas también con el color de la piel, haciendo consolidar y naturalizar un sistema de clasificación y superioridad racial enraizado no propiamente en las diferencias fenotípicas, sino en las facultades humanas: ser, saber, razón, humanidade” (WALSH, 2010, p. 99).

poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo [...]. Em suma, a branquitude procura se resguardar numa pretensa ideia de invisibilidade, ao agir assim, ser branco é considerado como padrão normativo único (CARDOSO, 2010, p. 611).

Destacando o último período da citação de Cardoso (2010), pontuamos que uma compreensão acerca da ‘pretensa ideia de invisibilidade’, na qual a branquitude se resguarda, assumiria semelhantes efeitos de sentido – tendo em vista o mesmo contexto – caso os termos fossem substituídos tanto por ‘pretensa ideia de neutralidade’ quanto por ‘pretensa ideia de universalidade’, visto que tais instâncias figuram um lugar de enunciação, a princípio, não marcado.

Marcelo Cruz Dalcom Júnior (2013) – que em sua pesquisa de dissertação ocupa-se do estudo de *Um defeito de cor* à luz das teorias de Mikhail Bakhtin, de modo a problematizar os limites entre literatura e história – elenca alguns dos possíveis sentidos atribuídos à palavra ‘defeito’:

São Tomás de Aquino definiu defeito como pecado e criou as concepções dos pecados capitais, ou os defeitos dos seres humanos. Para a filosofia, ter defeito é não ter virtude. Já a estética o vê como incompletude. A antropologia, como ato etnocêntrico e a psicologia, como ato desequilibrado (DALCOM JÚNIOR, 2013, p. 30).

Acrescentamos, ao bem elencado por Dalcom Júnior, que o termo em questão é proveniente do latim *defectu-*, que significa ‘falta’. Conforme dicionarizado<sup>7</sup>, por defeito podemos compreender algo que está previamente definido ou cuja definição obedece a uma normatização e, ademais, o que se diz acerca de um valor ou número quantificado abaixo daquele que é tomado como referência. Ponderando as acepções expostas, inferimos que o defeito

---

<sup>7</sup> Referendado em *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/defeito>. Acesso em: 17 jun. 2022.



relacionado a uma cor específica é estipulado através do juízo de valor tomado com base em outra cor que, por sua vez, é difundida como padrão.

Considerando um contexto cultural no qual a pele clara, enquanto característica fenotípica relacionada aos seres humanos classificados como caucasianos, constitui-se como padrão normativo<sup>8</sup>, percebemos que a pele escura, via de regra, não ocupa uma posição valorativa. Porquanto os critérios concernentes à valoração desta são elaborados observando-se a falta, insuficiência ou ausência dos sentidos atribuídos à pele branca, validada como peso e medida.

Não por acaso, o S/sujeito com fenótipo de pele clara é reconhecido como partícipe do Ocidente. Enquanto *lócus* concebido como canalizador da civilização do mundo, segundo a perspectiva hegemônica, somente o Ocidente

[...] deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo o que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceites por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo (MBEMBE, 2019, p. 29).

A branquitude assegura, portanto, um *capital simbólico* (BOURDIEU, 1989) gerado através da compreensão do sujeito Branco como detentor da verdadeira razão, dos princípios tidos como universais e da consciência humana. Ao mesmo tempo que os valores considerados positivos estão relacionados às(aos) sujeitas(os) cuja identidade racial não está marcada, as(os) sujeitas(os) racializadas(os) estão [discursivamente] enclausuradas(os) à associação estabelecida na ausência ou decadência desses valores.

<sup>8</sup> Ver o artigo “Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele”, de José Jorge de Carvalho (2008). Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose\\_jorge.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.htm). Acesso em: 20 mar. 2021.

### 3 Fogo nas semantizações racistas

Na introdução do ensaio intitulado *Crítica da razão negra* (2019), Achille Mbembe alega que os significantes *Negro* e *raça* nunca foram estanques, dado que participam de um encadeamento incessante de eventos. A despeito do reconhecimento da plasticidade dos elementos mencionados, Mbembe levanta uma discussão, ao longo dos capítulos 3 e 4, acerca do fato de que, para aquelas pessoas enredadas na dominação de raça, o nome Negro assinalava o assombramento “[...] de verem funcionar seus corpos e pensamentos operados a partir de fora e de se verem transformadas em espectadores de algo que, ao mesmo tempo, era e não era a sua própria existência” (2019, p. 20-21). O que está em causa é a constatação de que as pessoas identificadas, de modo exógeno, como Negras são excluídas dos eventos comunicativos em que os significados, que mobilizam as formas como elas são interpeladas e percebidas nas práticas sociais, são gerados. Mbembe argumenta que o processo de identificação e sequente exclusão do que seria compreendido hegemonicamente como Negro tem por epicentro a *razão negra* – erguida como força coercitiva exterior que resume a defeito ou anormalidade aquilo que não é idêntico ao ideal [Ocidental] de si mesmo.

Conforme Mbembe (2019), a *razão negra* é composta por variados estratos e estende-se, pelo menos, desde a Antiguidade. Trata-se de um processo instrumentalizado por um conjunto de discursos e narrativas procedentes de uma atividade primitiva de efabulação e construção de imagens – produzidas com o intuito de semantizar a segregação racial, fornecendo álibis aos dominadores. Assumindo os interesses do capitalismo mercantil, alavancado pela expansão ultramarina europeia, Mbembe explicita que a razão negra se configura, notadamente, com narrativas – produzidas por viajantes, exploradores, aventureiros, soldados, colonos e missionários – na Idade

Moderna e ganha densidade com a elaboração de uma “ciência colonial” da qual o “africanismo” é decorrente. Ademais, é difundida pelas instituições e atualizada por meio de cânones e ideais de eruditismo, atravessa sujeitas(os), espaços e tempo histórico, de modo a transformar-se em senso comum ou em *habitus*. Neste contexto, a razão negra abarca tanto um conjunto profuso de discursos, quanto de práticas consolidadas por um trabalho rotineiro “[...] que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais, com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (MBEMBE, 2019, p. 61).

Em meio ao Brasil escravocrata do século XIX, Luiz Gonzaga Pinto da Gama<sup>9</sup> (1830-1882) – que havia passado pela experiência do cativo e que tanto sua produção intelectual quanto seu exercício profissional atendiam ao compromisso de lutar pela abolição do escravismo – é reconhecido por combater os ideais de branqueamento, ou seja, defrontar a consagração da razão negra e de sua imediata violência epistêmica:

Em nós, até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que essa cor é a origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra, abriga, sob sua superfície escura, vulcões, onde arde o fogo sagrado da liberdade (GAMA, 2008 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 171-172).

---

<sup>9</sup> Luiz Gama destacou-se como poeta, advogado e jornalista. Elio Ferreira de Souza (2016), respaldando-se em Sud Mennuccí, afirma que uma vez liberto do cativo ilegal, Luiz Gama torna-se o precursor do abolicionismo no Brasil. Assim como “um dos precursores da literatura afro-brasileira ao publicar o livro de poesia *Primeiras trovasburlescas de Getulino* (1859/1861), notabilizando-se pelo seu engajamento na campanha abolicionista, pela libertação de aproximadamente mil escravos, no Tribunal do Júri, e pela autoria dos versos de sátiras contundentes dirigidas aos escravagistas, racistas, ‘mulatos’ que não se assumiam como negros ou negavam sua ancestralidade africana, e ainda contra o governo monarquista brasileiro [...]” (SOUZA, 2016, p. 09, grifo do autor).

Ao enfatizar que a concentração de riqueza do grupo hegemônico é decorrente do processo de inferiorização das pessoas com o fenótipo pele escura, os argumentos de Luiz Gama amparam a compreensão de que o surgimento da ideia de raça está em par com o surgimento do sistema capitalista. O acúmulo de riquezas por meio da exploração da mão de obra de africanas(os) escravizadas(os) e seus descendentes constituiu um dos processos basilares para a hegemonia desse sistema. Concorde, Karl Marx (2013), em *O capital*, identifica o comércio transatlântico de pessoas africanas como um dos processos que constituíram momentos fundamentais da acumulação primitiva. Marx argumenta que não só mediante a exploração de uma massa de trabalhadores livres e do advento da tecnologia o capital pôde desenvolver-se no Ocidente. Mas coube à *conquista* – através da subjugação, da racialização, do assassinio para roubar, em suma, da violência bruta – o papel principal na pré-história do capital. Por seu turno, Mbembe (2019) assevera que o capital de modo algum suplantou a fase de acumulação primitiva e, além disso, ainda recorre a *subsídios raciais* para sua manutenção, mesmo que as perspectivas de um *dever-negro do mundo* tenham sido tão evidentes como nunca.

A denúncia de Luiz Gama confronta os sentidos provenientes do imaginário cristão, calculadamente cultivados a partir do século XV em função da expansão ultramarina europeia, tributários da compreensão de que a escravização de pessoas com o fenótipo pele escura seria resultado da punição exemplar ao crime cometido por Cam (*Gênesis* 9: 20-27), filho mais novo de Noé. A remitologização<sup>10</sup> da maldição de Cam efetuada ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII serviu, conforme indica Alfredo Bosi (1992), como justificativa assumida pela teologia católica ou protestante diante da generalização da mão de obra de africanos escravizados nas economias coloniais. Nessa linha, Mbembe (2019)

---

<sup>10</sup> Dado que no texto bíblico não haja qualquer remissão à estirpe de Cam.

argumenta que o processo de semiotização da segregação racial provém, de forma simultânea, de esferas da fé, da doutrina e do direito.

Acerca da mencionada narrativa mítica, pontuamos que o patriarca bíblico, embriagado e nu, sente-se afrontado por ter sido objeto do olhar de Cam. Como forma de resgatar a autoridade ferida, Noé esconjura os descendentes de Cam à servidão. A abjeção do sentimento de vulnerabilidade em relação ao próprio corpo é recalcada através da maldição rogada aos descendentes do seu filho considerado insolente. Ou seja, Noé restabelece sua masculinidade branca e hegemônica à medida que realiza o arranjo de uma cadeia hierárquica em que o outro [racializado] é relegado ao lugar da passividade, assumindo a posição de corpo inerte diante do seu olhar de autoridade. Entretanto, Noé é escravizado pela neurose de resguardar sua superioridade defronte ao outro. Pois, como bem destaca Frantz Fanon: “o preto escravo de sua inferioridade, o branco escravo de sua superioridade, ambos se comportam segundo uma linha de orientação neurótica” (2008, p. 66).

Com base no exposto por Luiz Gama, percebemos que a cor convencional da escravidão é semelhante àquela da matéria que, conforme a narrativa mítica cristã, deu vida aos homens: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da *terra*, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente” (*Gênesis* 2: 7, grifo nosso). Disso se infere que Luiz Gama expõe o violento legado do imaginário cristão europeu, posto que os valores morais e éticos que presumivelmente deveriam decorrer das apropriações do texto bíblico cederam lugar aos princípios de hierarquização e dominação de culturas e povos não ocidentais e não cristãos. No ensaio *Discurso sobre o colonialismo* – que é considerado um emblema da desobediência epistêmica dos povos colonizados – Aimé Césaire postula que o grande responsável pela legitimação da dominação colonial é “[...] o pedantismo cristão, por ter enunciado equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria, de que só podiam deduzir abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas

vítimas haviam de ser os Índios, os Amarelos, os Negros” (p. 15, 1978). Em consonância, Walter Mignolo (2007) assinala que a combinação da ideologia de expansão do cristianismo ocidental com a transformação do comércio em função do domínio de terras nas Américas e da exploração em grande escala da mão de obra para produzir mercadorias destinadas a um novo mercado mundial engendrou a matriz de poder colonial.

No capítulo inicial de *La idea de América Latina*, Mignolo (2007) discute as implicações da emergência de uma concepção de América de acordo com a perspectiva imperial que, por sua vez, resguardava-se na cosmogonia cristã. Neste sentido, Mignolo evoca o argumento hermenêutico de Santo Agostinho - que o defende como uma “visão profética” que iluminaria “o futuro distante” - acerca do significado dos nomes atribuídos aos filhos de Noé:

El nombre Sem, como es sabido, significa «nombrado», y al linaje de Sem pertenece Jesús. Jafet significa «engrandecimiento» y «en las casas de Cristo », es decir que *el «engrandecimiento» de las naciones tiene lugar en la Iglesia*. El nombre Cam significa «caliente», y el segundo hijo de Noé fue separado de los otros dos, y por ser el hijo del medio no fue incluido en los primeros frutos de Israel ni en la cosecha de los Gentiles. Así, Cam sólo puede vincularse con la raza caliente de los herejes: «*Son calientes porque están en llamas pero no con el espíritu de la sabiduría sino con el de la impaciencia, pues ese es el fervor característico que habita el corazón de los herejes; eso es lo que les hace perturbar la paz de los santos*» (AGOSTINHO, livro XVI, 2: 650 *apud* MIGNOLO, 2007, p. 53, grifos do autor).

O propósito de Mignolo é chamar a atenção para o fato de que a divisão tripartite efetuada pela cosmogonia cristã, embora não sustente uma divisão continental ontológica do planeta, é necessária à compreensão do significado de América enquanto parte de um processo expansivo universal. Ainda que não corresponda à realidade, a divisão do mundo em três partes, cada uma dedicada a um dos filhos de Noé - Ásia, a Sem; África, a Cam; e Europa, a Jafet -, fundamentou a categorização racial dos povos e as divisões continentais. Vale lembrar que o aparecimento tardio da América, tendo-se em conta a

perspectiva da cosmogonia cristã, é a razão pela qual tal região ficou conhecida como “Novo Mundo”. Ao passo que o continente americano foi reconhecido como parte do Ocidente, foi-lhe atribuído uma posição periférica.

Enquanto Agostinho aponta que o filho do meio de Noé estaria vinculado a uma ideia de raça caracterizada por pegar fogo com o espírito da impaciência e cujo fervor seria considerado próprio aos hereges, Gama expressa que a cor escura da pele – embora prescrita como defeito, irremissível mal de nascença e estigma de um crime – abriga vulcões “onde arde o fogo sagrado da liberdade” (GAMA, *loc. cit.*). Com efeito, retomamos a epígrafe que abre este artigo, na qual vemos uma das poesias que integra a obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, da escritora e ensaísta Conceição Evaristo (2008).

Compreendendo que as ideias de sujeita mulher e negra que figuram na literatura canônica está consolidada pelo olhar Branco e masculino<sup>11</sup>, nos versos de “Do fogo que em mim arde” (EVARISTO, 2008, p. 19) o eu poético sinala uma recusa ao fogo imputado exogenamente e faz da chama própria a matéria para cunhar sua imagem na “letra-desenho”, celebrando a liberdade de expressão literária desde um corpo negro e feminino. Em muitas culturas o fogo é considerado um elemento sagrado no qual o poder de destruição está lado a lado com a aptidão para o renascimento e a sequente elevação. Como potencializador de transformações, tal elemento está relacionado às emoções e à força criativa interior. Em manifestações de busca pelo sagrado, muitas vezes,

---

<sup>11</sup> Tal afirmação está referendada no argumento que reproduzo aqui, apresentado por Conceição Evaristo em seu ensaio *Gênero e etnia: uma escre(vivência)* de dupla face: “Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos de segunda, na maioria das vezes, surgem ficionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala e um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 205, grifo da autora).



o fogo é utilizado como elemento purificador, considerado capaz de tornar o iniciado incólume às máculas e aos vícios mundanos.

Na leitura do texto denunciativo de Luiz Gama, que abriga semelhanças com a mencionada poesia de Conceição Evaristo (2008), compreendemos que o fogo sagrado é tido como elemento capaz de despojar a pele de cor escura da estrutura panóptica que lhe cerra, lançando-a à *errância* (GLISSANT, 2021). Aludimos à noção de errância em razão dessa assinalar, conforme o proposto por Glissant (2021), na obra *Poética da Relação*, uma forma de pensamento que não é nem apolítico nem antinômico na aspiração de uma identidade, mas que se envolve na busca da liberdade no seu entorno histórico e geopolítico. A pele escura, cuja superfície abriga vulcões, não almeja a renúncia nem a fuga, mas convoca a errância alcançada na recusa do estatuto universal que impõe uma escala de transparência, conforme o idealizado pelo olhar ocidental.

O errante recusa o édito universal e generalizante que resumia o mundo a uma evidência transparente, reivindicando-lhe um suposto sentido e finalidade. Ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa. A generalização é totalitária: ela seleciona no mundo um conjunto de ideias ou de constatações que ela separa e tenta impor, fazendo viajarem modelos (GLISSANT, 2021, p. 44).

Glissant (2021) ressalta que embora a errância projete a totalidade, ela renuncia auspiciosamente ao propósito de ordenar e subjugar ao feito do pensamento totalitário. A pele escura lançada à errância confronta a imposição dos valores exportados das potências econômicas e movimenta-se para além da oposição ao Outro, pois, rumo ao Diverso.

Embora sempre haja um processo de resistência ativa, o peso semântico que recai sobre a pele escura prolonga-se historicamente. Alcione Corrêa Alves (2014), mediante estudo de obras literárias produzidas por escritoras(es) antilhana(os), argumenta que as representações encenadas no passado podem

se reatualizar e significar no presente, sobretudo àquelas(es) que trazem a *marca*:

Mesmo em sujeitos negros contemporâneos, hoje inseridos e integrados em ambientes democráticos e de garantias constitucionais universais, as práticas socialmente convencionadas de segregação e intolerância rememoram a estes sujeitos, cotidianamente, que “a marca está presente”. Mesmo que nenhuma negra(o) estejam formalmente escravizadas(os), rememora-se cotidianamente a sujeitos negros seu suposto lugares, como forma de assinalar que “a marca está presente”, seja em seu fenótipo, seja em quaisquer signos que tracem uma aproximação de qualquer natureza com a ideia comum de culturas africanas subsaarianas (ALVES, 2014, p. 80, grifos do autor).

Note-se que o significante *marca*, apresentado nos argumentos de Alves, compreende os valores associados ao indicador baseado na visibilidade dos fenótipos – entre os quais se destaca a cor da pele – que, de forma inarredável, remetem a uma origem africana<sup>12</sup>. Não se trata, portanto, de discutir a identificação de uma característica biológica<sup>13</sup> pela qual se intenta justificar um dado comportamento ou traço de caráter. Trata-se da imposição de uma semiótica social constituída na atribuição de significados e valores impetuosamente relacionados a um fenótipo visível e que atende ao propósito de preservar a matriz de poder colonial.

De acordo com o exposto na obra *Pele negra, máscaras brancas*, “como a cor é o sinal exterior mais visível da raça, ela tornou-se o critério através do qual

<sup>12</sup> A identificação de traços fenotípicos que caracterizam sujeitos Negros e a sequente associação destes ao continente africano é resultado de um longo processo histórico concernente à produção de questões de raça. Para ampliar tal discussão pode-se recorrer ao segundo capítulo da obra *Crítica da Razão Negra* (2019), no qual Achille Mbembe aborda a relação de co-produção que liga os conceitos “África” e “Negro”.

<sup>13</sup> Embora a ideia de raça seja constituída sob base argumentativa de cariz biológica, ressaltamos que sua estruturação está atrelada às relações de poder deflagradas na emergência do poder colonial e, conseqüentemente, do sistema capitalista mundial, (FANON, 2008, 1980; QUIJANO, 2014; MBEMBE, 2019). Ademais, Frantz Fanon ressalta que “o racismo vulgar na sua forma biológica corresponde ao período de exploração brutal dos braços e das pernas do homem. A perfeição dos meios de produção provoca fatalmente a camuflagem das técnicas de exploração do homem, logo das formas do racismo” (FANON, 1980, p. 39).

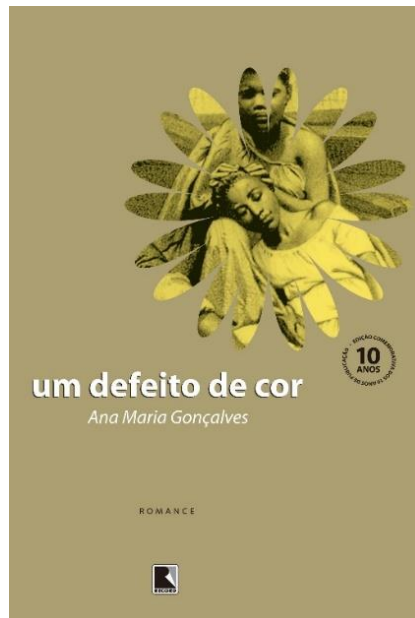
os homens são julgados, sem se levar em conta as suas aquisições educativas e sociais”, (BURNS *apud* FANON, 2008, p. 110). Em seu mencionado estudo clínico, Frantz Fanon (2008) revela que a reciprocidade absoluta colocada em evidência na base da dialética hegeliana (senhor / escravo) não é alcançada entre aquelas(es) que amargam os resíduos da colonização. Assumindo o compromisso político de produzir conhecimento desde sua experiência como sujeito negro em um mundo racializado, Fanon nega a posição de passividade diante da clausura imposta pelo olhar redutor do Outro. Além disso, Fanon exige que sua atividade negadora seja levada em consideração – na medida em que persegue algo além da vida imediata; na medida em que luta pelo nascimento de um mundo humano, “um mundo de reconhecimentos recíprocos” (FANON, 2008, p. 181).

Se o título do romance de Ana Maria Gonçalves (2009) faz alusão ao discurso do poder hegemônico que objetiva naturalizar as hierarquias sociais constituídas com base na ideia de raça, a imagem que ilustra a sua capa nos convoca a refletir sobre como o corpo – malgrado as marcas da ferida colonial<sup>14</sup> – não se resume aos discursos, nem aos conceitos e sentidos que lhe são atribuídos. O conjunto de elementos paratextuais<sup>15</sup> apresentados na capa de *Um defeito de cor* carrega em seu bojo uma encenação da passagem do universo transcendental do *Mesmo*, imposto pela transparência do olhar ocidentalizado, “ao conjunto difratado do Diverso” (GLISSANT, 2001).

---

<sup>14</sup> Conforme Walter Mignolo (2007), a ferida colonial, seja física ou psicológica, é decorrente do racismo estabelecido pelo discurso hegemônico, visto que este questiona a humanidade de todos os que não pertencem ao seu lócus de enunciação (a sua geopolítica do conhecimento) e se posiciona como parâmetro de classificação de povos e culturas.

<sup>15</sup> O termo, preconizado por Gérard Genette, está associado aos elementos que integram a estrutura da obra e ampliam o âmbito das possibilidades interpretativas. Genette indica que o paratexto constitui uma transtextualidade e pode ser formado por “[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, [...]” (GENETTE, 2006, p. 09-10).

**Figura 1** - Capa do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves.

Fonte: <https://www.record.com.br/>. Acesso em: 24 mai. 2022.

Vemos, sob a moldura em forma de flor disposta acima do título, a imagem de uma menina que repousa com a cabeça apoiada sobre as pernas de uma mulher – ambas negras. Os corpos que encenam uma demonstração de afeto, captada na imagem que remete a um contexto colonial, não corroboram com os sentidos expressados pela perspectiva do discurso hegemônico provocadoramente apresentada no título da obra. A interpretação discutida vai ao encontro do postulado por Frantz Fanon sobre a necessidade de admitirmos que “*é o racista que cria o inferiorizado*” (2008, p. 90, grifos do autor). Por seu turno, discutindo a noção de estereótipo, Patrick Charaudeau afirma que “todo julgamento acerca do outro é ao mesmo tempo revelador de si mesmo: diz, talvez, algo torpe sobre outro (refração), mas diz, ao mesmo tempo, algo de verdadeiro sobre aquele que pronuncia o julgamento (reflexão)” (2017, p. 173). Assim, é possível compreendermos que o defeito, embora relacionado a uma cor específica de pele, está, na verdade, na mentalidade racista. A imagem escolhida confronta a sedimentação do sentido negativo atribuído ao fenótipo

pele negra, garantido por efeito da repetição insistente que descreve uma caracterização supostamente simplificadora e generalizante, ou seja, por efeito da reprodução de *estereótipos* (CHARAUDEAU, 2017).

Note-se que a partir da percepção simbólica e interpretativa da capa do romance *Um defeito de cor* podemos vislumbrar a temática do enredo, assim como o vínculo estabelecido no primeiro contato entre a obra e a(o) leitora( ) em potencial. A construção idealizada pela narrativa gráfica que inaugura e experiêcia de leitura do romance<sup>16</sup> nos convoca a refletir, especialmente, sobre o quanto nossa historicidade está marcada pela assimilação de um padrão etnorracial exclusivo, de modo a desvalorizar o Diverso próprio do nosso tecido cultural e, ao fim e ao cabo, legitimando as desigualdades estruturais<sup>17</sup>. Através de seu olhar criativo, Ana Maria Gonçalves impulsiona a construção de ressignificações simbólicas que orientam às condutas humanas antirracistas. Assim como nos alerta Mbembe “[...] enquanto o racismo não tiver sido eliminado da vida e da imaginação do nosso tempo, será preciso continuar a lutar pelo advento de um mundo para além das raças” (2019, p. 305). A atividade criativa, empregada desde a capa do romance *Um defeito de cor*, agencia um devir de valorização da vida e de reciprocidade absoluta.

#### 4 À guisa de conclusão

Frente à discussão iniciada em torno do Decreto promulgado pelo governo português em agosto de 1671, considero que o romance *Um defeito de cor*, desde o seu título, confronta padrões sociais que, constituídos com base na

---

<sup>16</sup> A composição gráfica da capa de *Um defeito de cor* (2009) é assinada pela designer Evelyn Grumach.

<sup>17</sup> Sobre o processo de legitimação das desigualdades estruturais, como também da violência direta, em decorrência da violência epistêmica, ver: *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, de Aparecida Sueli Carneiro (2005) e *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

ideia de raça, fundamentam historicamente nossa organização coletiva e nosso comportamento social. Compreendo que o título da obra cumpre o papel de rememorar os mecanismos que bloqueiam nossas relações de reciprocidade – um exercício oportuno, dado que tais relações levam ao caminho de um mundo humano e, conseqüentemente, fundamentam a base ética necessária à realização de um dever de justiça e solidariedade.

A exigência assumida pela Igreja Católica de que os homens pretos e pardos deviam solicitar a dispensa do “defeito de cor” como pré-requisito à ordenação sacerdotal nos fornece um exemplo de como as semantizações articuladas em torno dos significantes Negro e raça instrumentalizam as desigualdades de tratamento em práticas cotidianas, no acesso a direitos básicos, em agendas políticas e educativas, no acesso ao mercado de trabalho, enfim, nas garantias ao direito pleno de viver. Vale ressaltar, diante do racismo que configura nosso quadro social desde o período colonial e, sobretudo, considerando nosso atual cenário político, a urgência na implementação de políticas socioeconômicas que impulsionem a inclusão da população negra – principalmente no que tange à expansão do mercado de trabalho –, que ampliem as ações para o atendimento a direitos básicos e que estipulem ações afirmativas à promoção da igualdade de oportunidades (MATIJASCIC; SILVA, 2014).

A análise realizada, centrada no título do romance *Um defeito de cor*, é um indicativo do potencial epistêmico das literaturas africanas – elaboradas desde matrizes do pensamento intelectual negro – quanto ao engendramento de reflexões antirracistas e de[s]coloniais. Nesse sentido, Míriam Cristiane Alves e Alcione Correa Alves (2020) ressaltam a importância da difusão e do reconhecimento de uma produção de conhecimento fundamentada em matrizes do pensamento negro, bem como da articulação de metodologias e práticas pedagógicas elaboradas desde perspectivas teóricas e políticas em torno do eixo antirracista. Necessitamos assinalar a pertinência de

agenciamentos epistêmicos que estimulem uma educação como prática da liberdade, tendo por corolário uma revolução de valores em contraposição à cultura de dominação.

Em linhas gerais, o romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2009), é parte de um conjunto mais amplo de literaturas amefricanas, cujo potencial reside, sobretudo, em (re)imaginar nosso passado histórico e suas ressonâncias em nossa atualidade, habilitando a superação das heranças do nosso passado colonial. Como escritora negra e brasileira, Ana Maria Gonçalves proporciona, através da sensibilidade estética e política revelada na criação do seu romance *Um defeito de cor*, a ampliação de espaços dialógicos e imprime imagens de corpos e subjetividades de sujeitas(os) negras(os) que vão além daquelas formas produzidas por meio das perspectivas monológicas e, sobretudo, vai de encontro à anulação das pessoas provenientes da diáspora africana e seus descendentes como participantes fundamentais dos processos de narrativização da nação.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Alcione Correa. Mulheres deixam traços nas águas? *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 77-98, jul./dez. 2014.
- ALVES, Míriam Cristiane; ALVES, Alcione Correa (orgs). *Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas*. Série Pensamento Negro Descolonial. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2020. (E-book) Disponível em: <https://editora.redeunida.org.br/project/epistemologias-e-metodologias-negras-descoloniais-e-antirracistas/>. Acesso em: ago. 2021.
- BENTO, Cida. *O pacto da Branquitude*. São Paulo, Companhia das Letras: 2022.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1996.
- BISPO, Ella Ferreira; ALVES, Alcione Correa. Enunciar desde nossos lugares, “para que nuestra identidad no se vaya al abismo”. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 40, n. 69, p. 88-99, jul./dez. 2015.



BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 246-272.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 7-16.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, n. 01, v. 08, p. 607-630, jan./jun. 2010.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo*. Curitiba: Appris, 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 340 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARVALHO, J. C. B. de; ALVES, A. C. O porão do navio negreiro como digênese nos romances *Um defeito de cor* e *O crime do cais do Valongo*. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 1, n. 41, p. 345-376, 2022.

CARVALHO, José Jorge de. Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele. *Cinética*: revista eletrônica, Rio de Janeiro, p. 1-14, jan. 2008.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Tradução de André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

NASCIMENTO DOS SANTOS, Daiana. História e Memória no romance *Um defeito de cor*, *Izquierdas*, Santiago, n. 31, p. 162-171, 2016.

DALCOM JÚNIOR, Marcelo Cruz. *Nas entrelinhas de um defeito de cor de Ana Maria Gonçalves*. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2013.

DEFEITO. In: DICIONÁRIO infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionários/lingua-portuguesa/defeito>. Acesso em: 17 jun. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Ideia: Editora Universitária - UFPB, 2005, p. 201-212.

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

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980. p. 32-48.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edufm, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. O mesmo e o diverso. In: BERND, Zilá (coord.). *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. Tradução de Normélia Parise. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/>. Acesso em: 28 out. 2020.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia González em primeira pessoa... Diáspora Africana*: Editora Filhos da África, 2018, p. 321-334.

GURAN, Milton. Agudás - de africanos no Brasil a 'brasileiros' na África. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, out. 2000, p. 415-424.

KILOMBA, Grada. Dizendo o indizível: definindo o racismo. In: KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva. In: MARX, Karl. *O Capital: crítica da Economia Política*. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 785-833.

MATIASCIC, Milko; SILVA, Tatiana Dias (EE.). *Situação social da população negra por estado*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: IPEA, 2014.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2019.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Tradução de Silvia Jawerbaum e Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2007.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de; OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de (Orgs.). *Ana Maria Gonçalves: cartografia crítica*. Brasília, Edições Carolina: 2020.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Padre José Maurício: “dispensa de cor”, mobilidade social e recriação de hierarquias na América portuguesa. In: GUEDES, Roberto (org.). *Dinâmica Imperial no Antigo Regime Português: escravidão, governos, fronteiras, poderes, legados – séc. XVII-XIX*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011. p. 51-66.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y Horizontes: de la dependencia histórica-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

SEGATO, Rita Laura. *Raça é signo*. Série Antropologia. Brasília, n. 373, 2005. Disponível em: [www.unb.br/ics/dan/Serie373empdf.pdf](http://www.unb.br/ics/dan/Serie373empdf.pdf). Acesso em: 10 jul. 2022.

SOUZA, Elio Ferreira de. A carta da escrava ‘Esperança Garcia’ de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira. *Literafro: Portal da Literatura Afro-Brasileira*, n. 20, jun./jul. 2016.

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

WALSH, Catherine. “Raza”, mestizaje y poder: horizontes coloniales pasados y presentes. *Crítica y Emancipación: Revista latinoamericana de ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO, ano II, n. 3, p. 95-124, 1. sem. 2010.

Recebido em 22/03/2023.

Aceito em 24/04/2024.

# PONCIÁ VICÊNCIO E PERRO VIEJO: MEMÓRIAS DA ESCRAVIZAÇÃO

PONCIÁ VICENCIO AND PERRO VIEJO: MEMORIES OF ENSLAVEMENT

Selma de Carvalho Leão<sup>1</sup>

Raquel da Silva Ortega<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo compõe uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo e de caráter exploratório que propõe a realizar um estudo comparativo que tem como objetos os romances *Perro Viejo* da autora cubana Teresa Cárdenas (2006) e *Ponciá Vicêncio* da escritora brasileira Conceição Evaristo (2017). Esses textos literários têm como protagonistas personagens negros (um homem em *Perro Viejo* e uma mulher em *Ponciá Vivêncio*) que possibilitam aos leitores a discussão de questões sobre a escravização. A memória tem grande destaque, pois revive-se por meio dos protagonistas negros a escravização, ficando perceptíveis as marcas do racismo e do preconceito, e as situações de subalternidades que favoreceram a desumanização do negro. Desse modo, as análises realizadas demonstraram acontecimentos violentos cometidos com os escravizados e como foi doloroso esse período do colonialismo.

**Palavras-chave:** Escravização; *Ponciá Vicêncio*; *Perro Viejo*; Memória.

**Abstract:** This article is part of a qualitative and exploratory bibliographical research that proposes to carry out a comparative study that has as objects the novels *Perro Viejo* by the Cuban author Teresa Cárdenas (2006) and *Ponciá Vicêncio* by the Brazilian writer Conceição Evaristo (2017). These literary texts have black characters as protagonists (a man in *Perro Viejo* and a woman in *Ponciá Vivêncio*) who allow readers to discuss issues about enslavement. Memory has great prominence, as enslavement is revived through the black protagonists, making visible the marks of racism and prejudice, and the situations of subordination that favored the dehumanization of black people. In this way, the analyzes carried out showed violent events committed with the enslaved and how painful this period of colonialism was.

**Keywords:** Enslavement; *Ponciá Vicêncio*; *Perro Viejo*; Memory.

---

<sup>1</sup> Especialista em Língua Estrangeira com ênfase em Língua Espanhola pela Universidade Estadual de Santa Cruz – Brasil. Mestranda em Letras: Linguagens e Representações na Universidade Estadual de Santa Cruz – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-7180-8480>. E-mail: [selmacleao@gmail.com](mailto:selmacleao@gmail.com)

<sup>2</sup>Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidad Nacional de Córdoba – Argentina e na Universidade do Estado da Bahia – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1117-931X>. E-mail: [rsortega@uesc.br](mailto:rsortega@uesc.br)

## 1 Introdução

A escravização é a personificação da desumanização, e a literatura “é fator indispensável de humanização” (Cândido, 2011, p. 177). Esse pensamento é relevante, pois permite tecer uma discussão sobre o período colonial, cujas práticas escravistas foram intensas, infernizando milhares de indígenas, negros e negras com ações violentas e desumanas, não tendo espaço para ações humanizadas, principalmente em países colonizados.

Nas palavras de Conceição Evaristo dadas em uma entrevista<sup>3</sup> “a literatura nos coloca muito mais dentro da nacionalidade que a própria ciência histórica”. Na opinião da escritora, entende-se a importância da literatura nesta pesquisa, pois acredita-se que ela seja um mecanismo articulador e organizador de imagens associadas às memórias sobre a escravização a qual deixou cicatrizes profundas nos povos africanos, inclusive em seus afrodescendentes, como por exemplo, no aumento das taxas de homicídios de pessoas negras. Esse é um dos motivos que a escravização, neste estudo, tem como foco

A ‘racialização’ do projeto de nação era tendência mais evidente nos escritos portugueses e brasileiros antes da década de 1830. Em Cuba, o debate em torno do branqueamento da população se tornou mais intenso com a percepção do aumento dos afrodescendentes e dos levantes escravos a partir da década de 1830. (RAMINELLI, 2021, p. 121-122).

Com base nesse projeto, foi apresentado, na primeira seção, um panorama mais histórico sobre a escravização, sem perder de vista o colonialismo no qual se exercia todo o controle das esferas políticas, militares, sociais e econômicas, visando à exploração de pessoas e dos territórios. Na mesma vertente, na segunda parte, discutiu-se alguns aspectos sobre a

<sup>3</sup> Entrevista no Programa Roda viva, 06/09/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2bxQJH-Plk>.

escravização em Cuba e no Brasil, mostrando os motivos que conduziram à escolha pelos países citados. Em seguida, pôde-se perceber, por meio das memórias de duas autoras amefricanas (GONZÁLEZ, 2020) Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo em suas obras *Perro Viejo* (2006) e *Ponciá Vicêncio* (2017), as lembranças de ambas as autoras sobre as práticas escravizadoras. Assim, pretendeu-se demonstrar, nas três partes subsequentes, que a evocação de um passado é base para este estudo literário e para o entendimento da discriminação racial, um problema recorrente no século XXI.

## 2 Escravização

Um capitão, para inspirar terror nos escravos, matou um deles e repartiu seu coração, seu fígado e suas entranhas em trezentas partes, obrigando os outros escravos a comê-las, ameaçando aqueles que não o fizessem com o mesmo suplício. (JAMES, 2010, p. 23).

Pensar, falar ou mesmo escrever sobre práticas ocorridas na escravização, um dos acontecimentos da história mais violento e muito perverso com o humano, não é assunto agradável, não só pelo fato de saber que foi trágico, mas que se perpetua no mundo todo, mediante ações bárbaras, ficando evidente a desumanização. De acordo com Campello (2018, p. 65) “estudar o tráfico de escravo é essencial para compreender a própria escravidão”, pois

Os negros eram colhidos no interior, amarrados juntos uns dos outros em colunas, suportando pesadas pedras de 20 ou 25 quilos para evitar tentativas de fuga; então marchavam uma longa jornada até o mar, que algumas vezes, ficava a centenas de quilômetros e, esgotados e doentes, caíam para não mais se erguer na selva africana. Alguns eram levados até a costa em canoas, deitados no fundo dos barcos por dias sem fim, com as mãos acorrentadas, as faces expostas ao sol e à chuva tropical e com as costas na água que nunca retirada do fundo dos botes. Nos portos de escravos eles permaneciam amontoados em um cercado para a inspeção dos compradores. [...] Os africanos desmaiavam e se recuperaram ou,

então, desmaiavam e morriam: a mortalidade naqueles “depósitos” era maior do que vinte por cento. (JAMES, 2010, p. 22).

Estar diante de um quadro cujas informações causam aflições, mas nesta investigação, torna-se um conhecimento necessário, pois é um dos objetivos proposto para compreender as memórias, utilizando como suporte teórico Ricoeur (2020), das autoras amefricanas Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo. Afinal, tanto as escritoras quanto a protagonista da ficção brasileira Ponciá Vicêncio são descendentes de escravizados e os personagens da autora cubana são escravizados, tendo como principal personagem de sua narrativa um negro chamado Perro Viejo. Em seus romances, elas retomam o tema da escravização de africanos, e as estratégias de resistências percebidas nas duas obras desencadeiam um estudo decolonial.

Algumas definições sobre a escravidão/escravização, encontradas no *Dicionário escolar da Academia de Letras Brasileiras de língua portuguesa*, não podem faltar neste estudo, nem mesmo serem esquecidas e ou apagadas de nossa memória, tampouco encontrar justificativas para o que foi esse lamentável evento histórico:

1. Sistema socioeconômico no qual um sujeito é considerado juridicamente objeto de outro, podendo este dispor livremente da pessoa escravizada; escravatura; escravismo. 2. Condição de escravo; servidão, cativo, escravatura. 3 Condição de submissão; servilismo, subserviência, sujeição. (BECHARA, 2011, p. 526).

Não se pode negar que “A escravidão é uma chaga aberta na história humana. Suas marcas físicas são ainda bem visíveis na geografia do planeta” (GOMES, 2019, p. 63), assim como as que estão na memória seja histórica seja literária. Essas cicatrizes atingem a dignidade humana, indo além do que é possível ser visto, são humilhações de diversas naturezas: física, social, cultural, intelectual e econômica. Além disso, a escravização “moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais,



ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita” (SCHWARCZ, 2019, p. 23). Entende-se, portanto, que qualquer forma de escravização é absurda, ela “[...] nos legou uma sociedade autoritária, a qual tratamos de reproduzir em termos modernos”. (SCHWARCZ, 2019, p. 28). Escravizar uma pessoa por ter a pele negra é, sem dúvida, extremamente cruel, pois

[...] quando se trata da questão racial, estamos muito longe do ‘viveram felizes para sempre’. Continuamos combinando inclusão cultural com exclusão social — mistura com separação — e carregando grandes doses de silêncios e não ditos. Por isso mesmo, não basta culpar o passado e fazer as pazes com o presente. (SCHWARCZ, 2019, p. 30).

Diante desse contexto segregacionista, a inferiorização de pessoas negras é uma realidade infeliz e, conseqüentemente, muitas palavras de cunho racista são pronunciadas, como: o mal, a sujeira, o pecado entre outros termos que diminuem a pessoa de cor preta, resultando em uma exclusão social.

Sobre essa questão, Fanon (2020, p. 200) considera que

[...] o negro representa, seja concreta ou simbolicamente, o lado mau da personalidade. Enquanto não tivermos compreendido essa proposição, estaremos condenados a falar em vão ‘o problema negro’. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, [...] e de outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loira, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, acima de tudo, quanta esperança! Nada comparável com uma magnífica criança negra: literalmente, é algo insólito.

Esses termos reduzem o ser negro, marginaliza-o, são uma negação à diversidade humana, nos dão a sensação de que a exclusão se perpetuará e, ao mesmo tempo, sentimos bastante angústia. Nesse sentido, parafraseando Fanon (2020), é importante termos entendimento sobre as questões que as proposições indicam, conhecer o passado histórico colonial e entender essas expressões que alimentam o racismo, pois segundo Gomes (2019, p. 76),

transcrevendo as palavras do historiador Eric Willians: “A escravidão não nasceu do racismo; mas o racismo foi a consequência da escravidão”. Portanto, escravizar quem sempre esteve (e não se pode negar que ainda está) à margem da sociedade – justificar a prática em virtude do desenvolvimento econômico, porque a “escravidão do africano se revestiu de um caráter duplamente lucrativo” (NASCIMENTO, 2021, p. 92) ou por qualquer benefício de uma sociedade ou minimizar dores e sofrimentos decorrentes de ações discriminatórias, reafirmando a colonialidade – fortalece o preconceito racial no inconsciente coletivo.

Sobre esse fortalecimento, necessita-se dar devida atenção, pois os efeitos são destrutivos, ao privar a pessoa de seus direitos de ir e vir, de fala e de posicionar-se; desenvolve-se um círculo vicioso de opressão, repetindo práticas discriminatórias embasadas no período colonial. Esse sistema não só reproduz uma sociedade violenta, também machista e hegemônica, um resultado do colonialismo.

Infelizmente, isso não poderia ser diferente, pois “a exploração colonial transformou o mundo e gerou uma nova forma de regulamentar a escravidão, a qual passou a ser considerada pelas Metrôpoles europeias como um dos elementos centrais para a colonização do Novo Mundo” (CAMPELLO, 2018, p. 33). Além de que “colonizar implica criar constantemente obstáculos a limites e hierarquias nítidas entre populações” (PEREZ, 2018, p. 16).

Ainda, segundo Campello (2018, p. 28) a escravização sempre existiu, inclusive ele aponta essa prática cruel na Bíblia cristã, informando os versículos de 5 a 9, do capítulo 6, da Carta de São Paulo aos Efésios na passagem em que o apóstolo orienta os fiéis a tratarem bem seus escravizados. Além disso, ele acrescenta que essa ação foi aceita como algo natural desde o período imperial. Porém, Blackburn (2016, p.14) informa que a primeira escravização no Novo Mundo

[...] ocorreu [...] no período de 1529 a 1800. Estava vinculada aos sistemas coloniais de escravidão elaborados por Espanha, Portugal, Países Baixos, Grã-Bretanha e França, os quais foram finalmente abalados e finalizados por uma onda de insurreição e de abolição entre 1791 e 1848. Em alguns casos, o império foi derrotado, mas não a escravidão; em outros, a escravidão foi suprimida, mas não o império.

Blackburn (2016) deixa explícito que a escravização persiste, ela teve caráter colonial com fundamentos legais e socioeconômicos. De acordo com Schwarcz “foi e continua sendo uma especificidade incontornável da história brasileira. Herdamos um contencioso passado e estamos tendendo a perpetuá-lo no momento presente” (2019, p. 31), por isso não é possível permitir que o silenciamento perdure diante dessa prática exclusiva. Deve-se, portanto, entender que “A experiência histórica da escravização negra [...] foi terrível e sofridamente vivida por homens e mulheres, sejam crianças, adultos ou idosos” (GONZALEZ, 2020, p. 147).

É fato que durante a colonização, houve a necessidade de obter um maior número de escravizados para o cultivo da lavoura, principalmente “após epidemia de varíola entre as populações indígenas ocorrida em 1560, [...] a escravidão indígena tornou-se menos segura e mais difícil de manter” (KLEIN; VINSON III, 2015, p. 82), determinando a redução da mão de obras desses povos e iniciando as importações em massa de escravizados africanos que segundo Klein e Vinson III (2015 p.82) se deu a partir de 1570. Dessa forma, um “apoio à escravização racial transformou-se na defesa de um novo regime de supremacia branca, apreciado por brancos pobres e remediados, bem como por grandes proprietários” (BLACKBURN, 2016, p. 27). Nessa relação, princípios humanos e culturais foram negados ao povo negro, sendo inevitável o sentimento de inferioridade e “O negro é, no sentido da palavra, uma vítima da civilização branca” (FANON, 2020, p. 203). Assim, a ligação entre os negros e os brancos em sociedades escravistas coloniais está marcada por riqueza, poder,

violência; o prestígio era para os brancos e para os negros, porque os “[...] senhores de escravos inventaram verdadeiras arqueologias de castigos, que iam da chibatada em praça pública até a palmatória” (SCHWARCZ, 2019, p. 23).

Ademais, Klein e Vinson III (2015, p. 265) informam que “a violência física também era inerente à escravidão, e gerava um nível de medo e incerteza sem equivalentes em qualquer outra forma de relações de classe ou de trabalho na América”. Nesse quadro de violência física e psicológica fica explícita a relação hegemônica, pois “até o bem-estar físico do escravo e de sua família ficava a mercê dos caprichos do senhor” (Klein; Vinson III, 2015, p. 265). Nota-se, no pensamento dos autores, a ausência de humanidade e uma vida em condição subalterna, sem dignidade e sem cidadania.

Entender esse processo histórico é muito importante, porque

A escravidão havia se mostrado persistente até uma data muito avançada na sequência histórica dos sistemas de produção, com sequela de um regime econômico distorcido e uma submissão política à metrópole tradicional que, além de configurar uma determinada mentalidade pragmática e dependente, atrasou a formação de uma burguesia quantitativa e qualitativamente autônoma. A escravidão, assumida na história tradicional como sequela do grau de inferior de civilização dos africanos, havia sido uma realidade de que emanava a segregação racial e que fragmentava a identidade popular ao promover uma discriminação fortemente enraizada nos hábitos sociais. (PIQUERAS, 2016 p. 171).

O que impressiona não é somente a persistência em manter a escravização de forma muito avançada, mas as perdas que a população africana tivera, sendo como uma delas, “O esquecimento ativo de uma história pontuada pelo sofrimento, pela humilhação, pela exploração, pelo etnocídio aponta para uma perda de identidade própria”. (GONZALEZ, 2020, p. 136). Uma das consequências disso é, muitas vezes, o apagamento, não de um só indivíduo, mas de toda coletividade e de nações negras.

De forma complementar, na sessão seguinte consideraremos a escravização nestes países: Cuba e Brasil.

### *3 Cuba e Brasil: qualquer semelhança não é mera coincidência*

“A escravização foi uma instituição fundamental com papel dominante na vida econômica, social ou política de seu respectivo estado” (KLEIN; VINSON III, 2015, p. 27), e nos vinte países que compõem a América Latina, as raízes desse passado histórico colonial de exploração brotam até os dias atuais. Esse fato teve como “desenvolvimento inicial da escravidão colonial no México, Peru, América Central e América do Sul define um sistema escravista na América Espanhola continental, distinto dos modelos caribenho e brasileiro” (KLEIN; VINSON III, 2015, p. 27).

Dentre os países latino-americanos, Cuba e Brasil são os países que apresentaram algumas semelhanças, uma delas foi por terem sido os últimos países a saírem da escravização. Além disso, o romance brasileiro *Ponciá Vicêncio* e o cubano *Perro Viejo* determinaram a escolha e o estudo pelos países supracitados que continuam sendo sociedades racistas, e como legado da escravização

A cor negra era considerada uma identidade negativa, e o ‘branqueamento’ da pele era visto como requisito prévio para mobilidades bem-sucedida. Essa visão cognitiva de todas as sociedades americanas durante boa parcela do século XX. O que distinguiu o mundo latino-americano e caribenho não foi tanto a ausência de preconceito, mas as diferenciações que esse preconceito criou. (KLEIN; VINSON III, 2015, p. 387-388).

A repulsa pelos afroamericanos, mesmo de forma velada, desenvolve sentimentos negativos na pessoa que sofre o preconceito, essa aversão é muito perigosa, porque o racismo se torna naturalizado (mais uma consequência da escravização do período colonial). Nesse sentido a escravização no continente

americano não só teve forte influência no desenvolvimento das práticas racistas, também “a escravidão africana preponderou com força econômica” (KLEIN; VINSON, 2015, p. 74), dessa forma o trabalho escravizado foi predominante.

Em virtude do progresso econômico nas colônias latino-americanas, o verbo escravizar fora conjugado em todas as pessoas verbais, afinal a mão de obra era barata, um trabalho árduo e explorado, sendo que os desvalorizados tinham a pele preta, corroborando a escravização americana racial, e aos senhores certamente estaria tudo conforme seus objetivos. Além disso, “Os principais territórios da segunda escravidão apresentavam vantagens naturais para o cultivo das principais *commodities* – cana-de-açúcar em Cuba [...] e café no Brasil” (BLACKBURN, 2016, p. 19-20). Ainda, seguindo o raciocínio de Blackburn (2016, p.19) “[...] se levássemos em conta apenas a produção comercializada, porém certamente não era a melhor, nem a mais humana”.

Neste estudo comparativo, algumas semelhanças foram identificadas e, imediatamente, esbarra-se em acontecimentos históricos vivenciados nos países: escravização, abolição, libertação. Primeiramente, é importante mencionar que “os afro-latino-americanos desempenharam papéis fundamentais no desmantelamento da escravidão na América Latina” (GURIDY; HOOKER, 2018, p. 231); segundo que Cuba e Brasil vivenciaram um processo similar, como exemplo a *Lei Moret* (Cuba - 1870) e a *Lei do Ventre Livre*, também conhecida como *Lei Rei Branco* (Brasil - 1871), sendo que o conteúdo delas determinava que os filhos, nascidos a partir da data, estariam livres, mas as suas mães permaneciam escravizadas. Sobre isso,

[...] tanto as escravas brasileiras como as cubanas se utilizavam de estratégias previstas no sistema legislativo para conseguirem a liberdade de seus filhos, portanto, sabiam usar as leis a seu favor [...]. Assim, a partir da promulgação de tais leis, as mulheres negras passaram ao centro da discussão a respeito da abolição. A gestação tornou-se então um campo de disputas, e as mulheres souberam utilizar dos argumentos expostos em tais processos com o intuito de

conseguirem a almejada liberdade. (COWLLING, 2018. In. REIS, 2020, p. 583).

A iniciativa das mães escravizadas para alcançar a liberdade, por certo foi um passo significativo enquanto não se efetivava a abolição da escravatura a todos os negros e negras. Além disso, deve-se considerar outras tentativas de combater a escravização como os quilombos que “serviram também de inspiração ideológica para [...] ativistas” (PASCHEL, 2018, p. 273); e não se esquecer da importância das revoltas escravas as quais “muitas vezes elas abalaram as autoridades coloniais, especialmente depois da exitosa revolta dos escravos que conhecemos hoje como a Revolução Haitiana” (PASCHEL, 2018, p. 273).

Cuba foi o penúltimo país americano a abolir a escravização (1886), e o Brasil com a promulgação da Lei Áurea em 1888. Lei que não mudou nem melhorou a condição subalterna de quem fora alforriado/a. Após a abolição, para os escravizados, nas palavras de Albuquerque e Filho (2006, p. 198) “deveria ter como consequência também o acesso à terra, à educação e aos mesmos direitos de cidadania que gozava a população branca”, mas o que ocorreu foi o oposto disso.

As implicações desse período são presenciadas constatemente em vários setores da sociedade quando há exclusão de direitos sociais da pessoa que tem a pele negra, e sem estudos a situação se agrava. A ficção traz um exemplo sobre a discriminação que afeta aos negros e, ao mesmo tempo tempo, oportuniza à reflexão:

O delegado, o soldado negro e o outro branco riram, gargalharam. Quando fizeram silêncio, foi o soldado negro que se aproximou, dizendo se chamar Nestor e que, se Luandi quisesse, ele estaria empregado. Era para varrer, limpar, cuidar do asseio da delegacia. E como ele não sabia ler nem assinar, não poderia ser soldado. (EVARISTO, 2017, p. 61).



Foi negado a Luandi o direito de estudar, porque teve que trabalhar desde a infância com seu pai na fazenda dos Vicêncios (os donos de tudo). Apesar de não ser mencionada na narrativa a questão do tempo que o personagem leva para aprender a escrever seu nome e a pouca leitura que tinha, acredita-se que deve levar em consideração esse fato para a desistência de Luandi em atingir seu objetivo: ser soldado. Assim, é inevitável não pensar nas dificuldades que pessoas negras e pobres encontram, ainda na contemporaneidade, para atingirem seus objetivos e, às vezes, nem conseguem, ficando, geralmente, à disposição delas trabalho pesado que não exige escolaridade, como

[...] cortando caña, chapeando, cargando el bagazo en las carretas, cortando leña, apilando el carbón, alimentando los hornos, descachando las pailas, engrasando las piezas del trapiche todas las semanas, reparando las puertas del barracón, construyendo cepos... (CÁRDENAS, 2006, p. 23).<sup>4</sup>

As palavras de Cárdenas mostra uma situação comum de quem era escravizado que, ainda nos tempos atuais, continua sendo uma prática no Brasil, e um exemplo disso é o fato ocorrido no estado do Rio Grande do Sul onde 207 pessoas foram resgatadas em condições análogas à escravização<sup>5</sup>. Ações como essas manifestam que “A escravidão sobreviveu [...], metamorfoseando-se em novas escravidões ou em práticas de trabalho forçado que se assemelhavam de forma estreita à escravidão” (FERREIRA; SEIJAS, 2018, p. 64), ou seja, vive-se um prolongamento da escravização, principalmente com mais intensidade no território brasileiro. Esses episódios têm causas, afinal “Os senhores de

---

<sup>4</sup> [...] cortando cana, desmatando, carregando as carroças com o bagaço, cortando lenha, empilhando carvão, alimentando os fornos, esfregando os tachos, lubrificando as peças da moenda todas as semanas, consertando as portas do barracão, construindo cepos... CÁRDENAS, Teresa. *Cachorro Velho. Tradução Joana Angélica D'Avila Mello. Rio de Janeiro: Pallas, 2021. p. 31*

<sup>5</sup> Notícia “Brasil bate recorde de trabalho escravo e deputados sugerem propostas, força-tarefa e até CPI”. Fonte: Agência Câmara de Notícias. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/949504-brasil-bate-recorde-de-trabalho-escravo-e-deputados-sugerem-propostas-forca-tarefa-e-ate-cpi/>.

escravos cubanos e brasileiros [...] atuavam numa ordem política que defendia a escravidão”. (BLACKBURN, 2016, p. 24). Assim, o período de terror é desenhado em cada página de *Perro Viejo* (2006) e de *Ponciá Vicêncio* (2017), envolvendo leitores de modo que reflitam o contexto atual em cada atrocidade apresentada nas duas ficções.

No Brasil, a escravização foi fortemente influenciada pela política, com vistas para o desenvolvimento econômico. Gomes (2019, p. 313) informa que tanto o açúcar quanto o café foram sinônimos de escravização e reproduz a fala do jesuíta André João Antonil que escreveu por volta de 1710: “Os escravos são as mãos e os pés do senhor do engenho, porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar a fazenda, sem ter engenho corrente” (p. 314). Portanto, tomando por base as palavras do autor, confirmamos que o café era negro e o açúcar era negro, devido ao esforço braçal, à produção, mas o lucro, certamente, era branco.

Podemos observar no fragmento seguinte que, em Cuba

A história da escravidão contou com uma variedade de abordagens: a primitiva e fria história institucional, sobre a legislação e as regulamentações locais, a quantificação do tráfico; em segundo lugar, a reconstrução das atividades de trabalho, as circunstâncias familiares, as formas de sociabilidade e organização, as crenças afrodescendentes, até chegar às histórias de vida e ao “mundo dos escravos feito por escravos”, na prolífica dimensão traçada desde a década de 1970. (PIQUERAS, 2016, p. 165).

É estarrecedor ficar diante de um quadro como esse, percebendo que a escravização dessas pessoas foi vantajosa, lucrativa, frutífera... principalmente para quem estava no poder; a bagagem cultural de africanos traficados foi anulada e desrespeitada. Além disso, Piqueras (2016, p. 165) informa que em Cuba “ a questão do negro foi definida e precedida pela preocupação com a formação nacional, seguida de consequências da exclusão da população negra

do espaço público na nova república<sup>6</sup>”, houve um silenciamento provisório devido “à fala de Fidel Castro na Segunda Declaração de Havana em 1962, em que ele afirma que a discriminação por raça e sexo havia sido eliminada em Cuba, colocando assim, um ponto final no debate” (MIGLIOLI; COELHO, 2021, p. 9).

Entretanto, “Tanto no Brasil quanto na América Espanhola, a palavra ‘negro’ tornou-se sinônimo de ‘escravo’, e essa equação de status racial negro com a escravidão teve consequências profundas a longo prazo” (Andrews, 2018, p. 81). Como resultado, as duas nações foram construídas sob inúmeras barbáries, sendo os indígenas, os primeiros povos a sofrerem tamanha atrocidades. Nesses territórios, os homens brancos são os senhores, tomam posse de pessoas e inferiorizam-nas, usando da violência para atingir os seus objetivos.

No ponto seguinte, a tarefa é mostrar que a memória “conserva e destrói, reelaborando o passado, ressignificando o presente e abrindo brechas para o futuro. E se o fator surpresa é o que prepondera no porvir, existe na tessitura da memória espaço para a fantasia e a ficção” (RAMOS, 2011, p. 94). A memória é a conexão que conduz as duas narrativas literárias: *Perro Viejo* e *Ponciá Vicêncio*, sendo que a cubana trata de memórias fragmentadas e dolorosas, a história de um homem negro que foi escravizado em um engenho de cana de açúcar cubano durante 70 anos, e que nunca conheceu outra realidade<sup>7</sup>. A ficção brasileira, refere-se “à memória individual e coletiva, pois quando Ponciá, personagem central da trama, revive o passado, pela lembrança, ela evidencia fatos, circunstâncias históricas do povo negro brasileiro” (SILVA, 2021, p.1).

---

<sup>6</sup> A nova república referida se refere ao período de 1962 que começou a afirmação que Cuba havia eliminado a discriminação racial. (PIQUERAS, 2016, p. 164).

<sup>7</sup> Entrevista com Teresa Cárdenas. PAZ, Rayanne Soares da. “Memória, identidade e resistência na literatura latino-americana”, entrevista com Teresa Cárdenas. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 38, 2022.

#### 4 Tortuosas memórias

Segundo Schwarcz (2019, p. 32) “andamos atualmente perseguidos pelo nosso passado e ainda nos dedicando à tarefa de expulsar fantasmas que, teimosos, continuam a assombrar”. Dessa maneira vivem muitos descendentes de africanos em Brasil, uma trajetória longa e hegemônica, uma reprodução do período colonial. Em Cuba, se vive “o racismo sistêmico e institucional, os negros são sistematicamente excluídos de empregos relacionados à indústria do turismo”.<sup>8</sup>

Acredita-se que a literatura pode ser uma das chaves para a reflexão e à discussão sobre esse assunto, inclusive porque ela “pode muito [...] nos fazer compreender o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, p. 76), a posicionar-se e atuar na luta contra o preconceito racial, tampouco aceitar que pessoas sejam destratadas, reduzindo-as a objetos ou uma coisa qualquer, expandido a violência, pois *Perro Viejo* da autora cubana Teresa Cárdenas (2006) e *Ponciá Vicêncio* da brasileira Conceição Evaristo (2017) são representações que aprofundam essas questões, a pessoa negra não deve ser considerada mais como um objeto, mas como sujeito de suas histórias.

Ademais,

A literatura afrodescendente tenta desconstruir os estereótipos e as representações negativas relacionadas à imagem do negro, criadas e alimentadas pela barbárie e a violência dos sistemas de colonização do branco europeu, cujas narrativas são assentadas em estigmas e valores que depreciam a cultura do colonizado. (ASSIS, 2015, p. 157).

Nas histórias escritas pelas afrodescendentes, o colonizador é descrito com sua verdadeira face, aquele que age de forma dominadora. Em *Ponciá Vicêncio*, o termo “Vicêncio, segundo Barbosa (2017, p. 116) representa uma

---

<sup>8</sup> Afro-cubanos. Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/afro-cubanos/>.

herança da escravidão negra. Em relação a questão do sobrenome, são nítidos a dominação e o poder exercido sobre os/as personagens da obra; também, chama à atenção que a maioria das pessoas – tanto nos países em estudo quanto em outras culturas – herdou o último sobrenome do pai, e as mulheres tinham que obter o sobrenome do marido, reforçando o patriarcado. Na ficção, o avô, os pais, o irmão e Ponciá não tiveram direito à descendência dos ancestrais porque herdaram o nome dos patrões, anulando suas identidades.

Em *Perro Viejo*, “Nunca en su vida había traspasado el portón de la entrada del ingenio. Tenía setenta años y no recordaba haber vivido en otro sitio”<sup>9</sup> (CÁRDENAS, 2006, p. 8), significando que o protagonista só conhecia a vida de escravizado. Esse “passado colonial foi memorizado no sentido em que ‘não foi esquecido’. Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer” (KILOMBA, 2019, p. 213). Assim, as autoras brasileira e cubana compartilham seus escritos baseados na escravização, é uma representação do que a memória reteve do ocorrido em Cuba e Brasil.

Pode-se dizer que as histórias memorizadas não são apenas manifestações das lembranças já que a memória não está desvinculada dos sentimentos, além de que ela é tanto individual quanto coletiva (Ricouer, 2020). Vale informar, ainda, que a memória coletiva

É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. (HALBWACHS, 1968, p. 81,82).

A memória em ambas as narrativas é um processo dinâmico, ganha significado, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória

<sup>9</sup> Nunca em sua vida havia ultrapassado a cancela do engenho. Tinha 70 anos e não se lembrava de ter vivido em outro lugar. CÁRDENAS, Teresa. Cachorro Velho. Tradução Joana Angélica D’Avila Mello. Rio de Janeiro: Pallas, 2021. p. 9.

coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho” (Ricouer, 2002, p. 133). Se pode perceber, então, nos romances de Evaristo (2017) e de Cárdenas (2006) que a memória dialoga com o real e o imaginário, está vinculada ao lugar de origem das escritoras, assim como a memória ancestral se direciona em uma trajetória rumo à construção identitária, pois “imagem e memória coadunam-se como esferas potentes e atadas à luta pelo poder: manipular a memória e o esquecimento é condição importante na instauração e perpetuação de um grupo hegemônico” (RAMOS, 2011, p. 97). Em Ponciá, percebemos de forma bem intensa, principalmente quando usa a memória para não se esquecer de suas origens. Já *Perro Viejo* se recordava das histórias da África contada pela negra Aroni.

Pereira e Merino (2020, p. 283) informam que o intuito de Teresa Cárdenas no romance *Perro Viejo* foi ressaltar estratégias de resistência contra o controle colonial e regime escravocrata, mostrando os acontecimentos históricos que contribuíram para a desumanização do negro. Percebemos que Cárdenas (2006, p. 15) não poupou palavras para narrar sua ficção, usa uma linguagem carregada de sentimentos de dor e de desânimo, escrevendo: “- Vida de mierda! - gruñía, y entonces deseaba con todas sus fuerzas irse por el camino, mucho más allá de donde sus ojos veían. Más allá de donde sus cansados pies podrían llevarlo. Huir lejos. Lejos del infierno y del señor. Lejos.”<sup>10</sup>

Nesse trecho, é visível que o protagonista já se sentia cansado de uma vida com tantos tormentos, sem forças para lutar contra o poderio do colonizador. De igual forma, é a situação de várias pessoas que passam por discriminação racial, cultural e/ou social e, muitas vezes, se cansam de lutar, não conseguem encontrar uma saída para se livrarem das hostilidades. A partir

---

<sup>10</sup> “Vida de merda!, grunhia, e então desejava com todas as suas forças enveredar pelo caminho, muito além de onde seus olhos viam. Além de onde seus pés cansados poderiam leva-lo. Fugir para longe. Longe do Inferno e do senhor. Longe. p. 19

desses elementos da memória, “Huir lejos. Lejos del infierno y del señor. Lejos” fica nítido o sofrimento do personagem e o anseio pela liberdade que, no entanto, parece muito distante de ser alcançada.

No romance *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo ficcionaliza uma face da abolição da escravatura, mostrando a relação de dependência entre senhores e seus escravizados (já que se sentiam donos dos mesmos), sem a visão romantizada sobre esse período, mostrando a dureza da vida imposta às pessoas negras da época. Nas memórias da escritora, notamos que a escravização continua presente e muito forte, é um passado que “ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas (BOSI, 1992, p. 35), pois

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2017, p. 72).

Nessa narrativa, percebe-se que a todo instante se escraviza e instiga reflexão sobre a situação de subserviência dos afrodescendentes e a questionar as formas opressoras e discriminatórias da atualidade. Essas palavras de Evaristo demonstram uma diversidade de escravização é, sem dúvida, angustiante e, ao mesmo tempo, motivo para resistir às imposições e promover mudanças, principalmente, diante das escravizações domésticas (impostas às mulheres).

Rememorando a escravização, um período tortuoso e de crueldade, Cárdenas traz uma passagem em seu romance cujo protagonista, de cabeça baixa, fala ao feitor que lhe faltou o fornecimento de roupa, porém o que coube a Perro Viejo foi um “[...] golpe demasiado rápido y se enteró de lo que había pasado cuando la sangre le ganava el rostro y no podía moverse, porque estava



tirado en el suelo, con la bota del mayoral apretándole el pecho” (CÁRDENAS, 2006, p. 35)<sup>11</sup>. Sobre isso, James (2010, p. 27) aponta que

[...] essas práticas bestiais eram características normais da vida do escravo. A tortura com o chicote, por exemplo, tinha ‘milhares requintes’, mas havia variedades tão comuns que recebia nomes especiais. Quando as mãos e os braços eram amarrados a quatro postes fincados no chão, dizia-se a ‘quatro postes’; [...] se suspenso pelos quatro membros era ‘rede de dormir’, etc.

Tanto a ficção cubana quanto as palavras de James (2010) levam a lágrimas, inclusive porque o passado se faz presente, há muitas pessoas pretas e pobres sendo violentadas no território brasileiro. Em uma entrevista no *BBC News Mundo*, (publicada em 28 janeiro 2023) o pesquisador José Antonio Figueroa informa que o “Racismo foi inventado pelas elites da América Latina para substituir a escravidão”, informando que republicanos cubanos “pensavam em quais deveriam ser as estratégias para evitar que a população afro-cubana continuasse existindo. Em outras palavras, eles pensaram em deportação, em genocídio [...] como uma forma de eliminar gradativamente os afrodescendentes”.<sup>12</sup>

Outra memória muito cruel que vai além do chicote e do sangramento, podemos ver neste trecho:

Vô Vicêncio faltava uma das mãos e vivia escondendo o braço mutilado pra trás. Ele chorava e ria muito. Chorava feito criança. Falava sozinho também. O pouco tempo em que conviveu com o avô, bastou para que ela guardasse as marcas dele. Ela reteve na memória os choros misturados aos risos, o bracinho cotoco e as palavras não inteligíveis de Vô Vicêncio. (EVARISTO, 2017, p. 15).

<sup>11</sup> [...] rápido golpe que recebeu, só se deu conta do que havia acontecido quando o sangue já lhe ganhava o rosto e ele não conseguiu se mover, porque estava caído no chão, com a bota do feitor lhe apertando o peito. p. 9.

<sup>12</sup> Na entrevista, o escritor explica que a estrutura continua até dos dias de hoje e que “o Haiti nos ensinou — as ideias de igualdade, fraternidade e liberdade a partir da ruptura com a escravidão como ponta de um projeto de soberania nacional — poderia ter sido um grande legado, mas se tornou motivo de radicalização e de expansão do medo do preto.” Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-64421540>.

Diante dos “choros misturados aos risos” um sintoma de loucura, traz à lembrança o conto *Escrava* de Maria Firmina dos Reis, a qual enlouqueceu com a venda e a separação de um dos filhos gêmeos, demonstrando que um sofrimento tão intenso desestabiliza emocionalmente uma pessoa. A imagem do “bracinho cotó” também merece atenção, porque “As mutilações eram comuns: membros, orelhas e, algumas vezes, as partes pudendas para desposjá-los dos prazeres aos quais eles poderiam entregar sem custos.” (JAMES, 2010, p. 27). Observa-se que as torturas foram práticas habituais exercidas pelos escravistas tanto física quanto psicológica; assim, entende-se que é fundamental evitar as práticas preconceituosas e verbalizar as expressões como: “a coisa tá preta”, “denegrir”, “cabelo ruim”, “esclarecer” entre outras de cunho racista, pois determinam a desqualificação dos afrodescendentes que buscam afirmar a identidade e o desrespeito pela origem étnico-racial.

Entendendo a memória como representação sobre o passado que explica os fatos do presente e, ao mesmo tempo, projeta o futuro, encontramos esta passagem em *Ponciá Vicêncio*:

Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela devolveu o olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem. Levantou, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele. (EVARISTO, 2017, p. 19).

Nesse trecho, está explícita a violência doméstica tão recorrente nos dias atuais, visto que na escravização espancar as mulheres quando não serviam aos senhores brancos e suas senhoras era uma prática muito comum. Olhares de ódio, fúria e revoltas são postos em silêncio pela protagonista, mas é óbvio que se trata de resistência aos desmandos do homem (seu marido). Dessa forma, Evaristo, além de escrever o fato, transmite os sentimentos implícitos mediante

a violência sofrida, refletindo nos leitores suas emoções e seu projeto de escrevivência:

Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita. Por isso, quando uma leitora ou um leitor vem me dizer do engasgo que sente, ao ler determinadas passagens do livro, apenas respondo que o engasgo é nosso. (EVARISTO, 2017, p.7)

Na expressão, “passar por baixo do arco-íris e virar logo homem” percebe-se que “a fruição é só lembrança, destoante do que vivencia: uma relação de violência de incomunicabilidade com o marido. [...] ausência de sexualidade e vida amorosa, personagem em processo de desequilíbrio (SILVA, 2017, p. 3). Também, é possível inferir que o desejo de se tornar “homem” é uma forma de livrar-se do sofrimento e um reforço ao patriarcado. Sendo a protagonista mulher, pobre e negra, aumenta-se o desejo de “passar por baixo do arco-íris”. Afinal, se vive

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa pressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. (RIBEIRO, 2021, p. 85).

As palavras de Ribeiro comprovam que o racismo está longe de ser extinto da sociedade brasileira, devido ao fardo da escravização, mas a partir do momento no qual se entende que “a memória é um fenômeno sempre atual, um vínculo vivido no presente eterno” (Ricoeur, 2020, p. 413), possibilitando que as marcas do colonialismo não caiam no esquecimento. Parafraseando Ribeiro (2021, p. 85), é importante reivindicar que a história sobre a escravização seja contada sob o ponto de vista de quem esteve ou está no lugar desse sofrimento. Nesse sentido, a narrativa de Evaristo faz muito sentido.

A violência sofrida por Ponciá e Perro Viejo tem a mesma origem. Primeiro, porque é resultante de um sistema escravagista, sendo “normal” agredir negras e negros. Segundo, porque ambos os personagens estão sob domínio e imposição, fortalecendo ações hegemônicas, pois nas relações de dominação, o privilégio sempre ficou para os brancos, restando aos dominados a exploração de trabalho e o tratamento desumano. Em decorrência disso, se consolida mais um dos males sociais: o racismo.

O racismo é, também, consequência do colonialismo. Sobre isso, o pensamento de Nascimento (2021, p. 52) é uma contribuição para refletir “uma série de comportamentos, de hábitos, de maneiras de agir e de ser inerentes ao brancos (agente) como ao negro (paciente)”, principalmente quando se trata de níveis econômicos e jurídicos. De acordo com essa referência, toda atenção à medida que se utiliza termos, como “‘aceitação’, ‘integração’, ‘igualdade’ [...] é mostrar na prática como a ideologia de dominação representa nela mesma, através da linguagem, o preconceito, evidencia [...] o racismo, a discriminação (NASCIMENTO, 2021, p. 53). As memórias contadas pelas escritoras amefricanas não deixam esquecer quanto foi doloroso o passado, principalmente para quem foi escravizado, portanto é preciso lembrar para que, nas projeções futuras, não haja reincidências desse período e de sentimentos como estes:

El guardiero había conocido la tristeza, el dolor incesante de todas sus pérdidas, la inquietud del miedo que no se iba, el olor amenazante de la tortura y la muerte. Sin embargo, desconocía por completo cualquier cosa que tuviera que ver con el amor. Dudaba que su corazón tuviera fuerzas o la resistencia necesaria para encontrar el camino correcto y llegar hasta aquel sentimiento. (CÁRDENAS, 2006, p. 25).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> O porteiro tinha conhecido a tristeza, a dor incessante de todas as suas perdas, a inquietação do medo que não ia embora, o cheiro ameaçador a tortura e da morte. No entanto, desconhecia qualquer coisa que tivesse a ver com o amor. Duvidava de que seu coração tivesse a força ou a resistência necessária para encontrar o caminho correto e chegar àquele sentimento. CÁRDENAS, Teresa. Cachorro Velho. Tradução Joana Angélica D’Avila Mello. Rio de Janeiro: Pallas, 2021. p. 33

Nessa lembrança, Cárdenas faz um processo semelhante ao de Evaristo quando expõe os sentimentos de Ponciá mediante ao sofrimento dela. Pode-se perceber que a escritora cubana também mostra as sensações de tristeza, o medo e a inquietação de Perro Viejo, não tendo espaço para o amor, tampouco sentir certeza da capacidade de amar. Diante disso, a possibilidade de amar fica anulada, porque o que se tem é apenas tortura e morte. Assim, segundo a autora cubana essa é “uma literatura de memória, do que herdei dos meus antepassados e que hoje vive sob a minha pele”<sup>14</sup> e permite que não se perca de vista as reflexões, os ideais e as emoções individuais sobre os acontecimentos.

### 5 Considerações finais

A escravização ocorrida durante a colonização nos países que compõem a América Latina foi um processo longo, sendo que no Brasil foi mais lento e mais violento. As autoras Teresa Cárdenas e Ponciá Vicêncio narraram situações em seus romances *Perro Viejo* (2006) e *Ponciá Vicêncio* (2017) que retrataram uma parte da escravização que possivelmente nenhum livro didático ou mesmo científico que relata os fatos sucedidos informou. Isso porque as escritoras mostraram, em seus romances, os sentimentos daqueles que sofreram as atrocidades da época. A brasileira, com seu projeto de escrivência que, segundo Evaristo (2020, p. 11), significa “ desfazer uma imagem do passado em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças”. Já a cubana, por ser mulher latino-americana,

---

<sup>14</sup> Entrevista na Revista Mafuá, PAZ, Rayanne Soares da. “Memória, identidade e resistência na literatura latino-americana”, entrevista com Teresa Cárdenas. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 38, 2022.

descendente de escravizado, acredita que as histórias a escolheram e vivem sob a sua pele, denominado como literatura de memória.

Essas literaturas que, ao mesmo tempo, retratam histórias violentas, principalmente, dos povos que atravessaram o Atlântico, também servem de reflexão e explicação para toda discriminação racial ocorrida em Cuba (com menor intensidade) e no Brasil que tem casos recorrentes, inclusive com atos de extrema agressividade e violência. Além disso, essas produções escritas por essas duas mulheres negras são contribuições valiosas para a discussão do pensamento decolonial e motivação para atuação pelas causas antirracistas.

### REFERÊNCIAS

ASSIS, Emanuel Cesar Pires. Poesia negra: uma crítica ao discurso da estética ocidental. In: NERY, Elenice Maria. SOUZA, Elio Ferreira de. COSTA, Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa. (Org.). *Entre negros e brancos. O que ficou? – Diásporas, identidades e representações em literaturas africanas e afrodescendentes nas Américas*. ISBN 978-85-462-0172-3. Jundiaí: paco Editorial, 2015. p. 151-161.

ANDREWS, George Reis. FUENTE. Alejandro de la. (Org.). *Estudios afro-latino-americanos: uma introdução*. ISBN 978-987-722-378-1 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 75-118

BECHARA, Evanildo C. (Org.). *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras: Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 526.

BLACKBURN, Robin. Por que segunda escravidão? In: MARQUESE, RAFAEL. SALLES, RICARDO. *Escravidão e capitalismo histórico no século XIX: Cuba, Brasil e Estados Unidos*. (Org.). 1. ed. ISBN 978-85-20-01275-8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 13-54.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. ISBN 85-7164-276-1. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPELLO, André Barreto. *Manual jurídico da escravidão: Império do Brasil*. 1ªed. Jundiaí: Paco, 2018. ISBN 978-85-462-1207-1.

CÁRDENAS, Teresa. *Cachorro Velho*. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio Janeiro: Pallas, 2010.

CÁRDENAS, Teresa. *Perro Viejo*. Casa de las América, Cuba, 2006.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. Depoimentos. Maio de 2009. In: DUARTE. Constância Lima. *Escritoras mineiras: Poesia, ficção, memória*. Viva Voz, FALE/UFMG. ISBN: 978-85-7758-088-0. Belo Horizonte, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Sebastião Nascimento. ISBN9786586497205. São Paulo: Ubu, 2020.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de ativos em português até a morte de Zumbi do Palmares*. v. 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019. ISBN 978-65806-3401-9.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: RIOS, Flávia. LIMA, Márcia. (Org.) *Por um feminismo afro-latino-americano*. ISBN 978-85-378-1889-3. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 139-150.

GURIDY, Frank A. HOOKER, Juliet. Tendências do pensamento político e social afro-latino-americano. In: ANDREWS, George Reis. FUENTE, Alejandro de la. (Org.). *Estudios afro-latino-americanos: uma introdução*. ISBN 978-987-722-378-1 1. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 219-268.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Tradução Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

KILOMBA, GRADA. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. ISBN-13: 9788555910807. ISBN-10: 8555910803

MIGLIOLI, A. COELHO, S. de C. F. *Racismo e revolução cubana: contribuições para um debate marxista*. Cadernos Cemarx, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. e021007, 2021. DOI: 10.20396/cemarx.v14i00.15154. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/15154>. Acessado em: 1 nov. 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Alex Ratts (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PEREIRA, Walquíria Rodrigues. MERINO, Ximena Antônia Díaz. *Historia y esclavitud en Cuba: la memoria de Perro Viejo en la narrativa de Teresa Cárdenas*. DOI: 10.30612/raido.v14i35.12155. Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 282 - 290 | mai/ago 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/12155>. Acessado em 05 de jun. 2022.

PIQUERAS, José Antônio. *Escravidão histórica e capitalismo na historiografia cubana*. Tradução: Angélica Freitas. In: MARQUESE, RAFAEL. SALL ES, RICARDO. *Escravidão e capitalismo histórico no século XIX: Cuba, Brasil e Estados*



*Unidos*. (Org.). 1. ed. ISBN 978-85-20-01275-8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 163-159.

RAMINELLI, Ronald. *Reformadores da escravidão Brasil e Cuba c. 1790 e 1840*. Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 37, n. 73, p. 119-154, jan/abr 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752021000100005>. Acessado em: 15 abr. de 2022.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. *Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico*. Linguagem em (Re)vista, Ano 6, Nos. 11/12. Niterói, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/07.pdf>. Acessado em: 08 de jun. 2022.

REIS, Laura Junqueira de Mello Reis. *Gênero, agência escrava e estratégias de negociação: processos de abolição em Havana e Rio de Janeiro, século XIX*. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB Em tempo de histórias. ISSN 2316-1191. Brasília-DF | n. 36 | p. 582-585 | jan./jun. 2020.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. 9. ed. Campinas: Unicamp, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. 24/05/2019. ISBN: 9788535932195. Companhia das Letras. Disponível em: [https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Sobre\\_o\\_autoritarismo\\_brasileiro.pdf](https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Sobre_o_autoritarismo_brasileiro.pdf). Acessado em: 03 de mar. de 2022.

Recebido em 30/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# PRETA FERREIRA: A PRISÃO COMO QUARTO DE DESPEJO

PRETA FERREIRA: THE PRISON HOW EVICTION'S ROOM

Izandra Alves<sup>1</sup>

Aryeli de Oliveira da Costa Ortiz<sup>2</sup>

**RESUMO:** A literatura negra produzida no Brasil é ainda pouco difundida na academia, principalmente, a escrita por mulheres. Este artigo discute a escrita de diário como possibilidade de denúncia social e condição de dar visibilidade às vozes das mulheres negras, sendo elas mesmas as portadoras de suas falas e as protagonistas de suas narrativas. Assim, a obra de Preta Ferreira, *Minha Carne* (2021), dialoga com importantes nomes de teóricos da atualidade que debatem racismo estrutural, violência e demais críticas nas áreas social, política e de gênero. O que se percebe é que as condições de vida de Preta, autora da obra, contribuem para que ela se diferencie de muitas outras pretas como ela e que, infelizmente, não tiveram as mesmas oportunidades de estudar. Dessa maneira, a autora toma para si a responsabilidade de combater as distintas formas de opressão que atingem as mulheres negras do país e se coloca como porta-voz de suas lutas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diário; Racismo; Mulheres.

**ABSTRACT:** The black literature produced in Brazil has little circulation in the academy, especially female writing. This article discusses the journal's writer, as a possibility for social complaint and visibility for black women voices, being them the holders and protagonists of their narratives. Thus, *Minha carne* (2020), dialogues with important theoretic names to discuss structural racism, violence and other social matters. What it's possible to understand about Preta Ferreira, the book's author, is that her life conditions have contributed to her life. This way, the author takes to herself the responsibility to fight the oppressions that harm black women in Brazil to be a spokesperson, a voice, for them.

**KEYWORDS:** Journal; Racism; Women.

---

<sup>1</sup>Doutora em Letras pela Universidade de Passo Fundo – Brasil, com período sanduíche em Universitat de Barcelona – Espanha. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – Brasil. (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6063-3753>. E-mail: [izandraalves@hotmail.com](mailto:izandraalves@hotmail.com).

<sup>2</sup>Mestranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0069-946X>. E-mail: [aryeliocortiz@gmail.com](mailto:aryeliocortiz@gmail.com)

## 1 Introdução

Uma das maiores representantes das mulheres negras que vem marcando espaço na política e nas ações sociais no Brasil, durante a última década, é Preta Ferreira. Foi a partir de uma injusta prisão política, ocorrida no ano de 2019, a qual marcou a sua vida e a sua trajetória, que ela se tornou conhecida mundialmente. Ao ganhar notoriedade, foi possível acompanhar seus longos 108 dias em que viveu - e sobreviveu - na penitenciária de Santana, juntamente com diversas outras reeducandas, como são chamadas dentro desse local.

A história de Preta começa antes de sua prisão, quando sua mãe, Carmen Silva, saiu da Bahia para a cidade de São Paulo e, junto com seus filhos, ajudou a construir um dos maiores movimentos de ocupação do país de grandes centros urbanos. Por se tornar um dos símbolos e referências na luta por moradia, Preta se tornou alvo de políticas anti-sociais e foi presa de forma injusta no ano de 2019. Por meio de suas palavras escritas e sua narrativa diária, é possível ter uma visão de dentro da prisão e saber, por meio da voz de uma mulher, as injustiças que permeiam as grades e cadeados de Santana.

A escrita se torna uma companheira para Preta, cotidianamente, as palavras tornam as folhas vazias, em registros dos dias de Preta e das demais reeducandas, assim como tudo o que passaram (e muitas ainda passam). Como Philippe Lejeune (2014) coloca em *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, “[...] o diário se escreve na duração. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas... (LEJEUNE, 2014, p. 260). O tempo e o medo de Preta se misturam na malha temporal que foram os seus dias na prisão. Em sua escrita, crua e poética ao mesmo tempo, quem lê percebe os sentimentos de Preta, seus anseios, sua esperança se misturando às histórias de outras mulheres narradas pela sua escrita.

A alimentação precária, as poucas horas de sol, as visitas aos sábados e as conversas por entre grades, assim como a voz de Preta reverberando entre noticiários e denunciando a injustiça daquela prisão. Enquanto todo o Brasil e o mundo assistiam

e acompanhavam aqueles pesados dias por meio das câmeras e notícias, Preta segurou nas suas crenças e na certeza de que seria libertada, assim como foi. Foi por meio da luta de diversas pessoas que cientes da sua inocência, que buscaram constantemente provar, por meio de leis e provas, a sua inocência. Mas também por meio da fé em si e da fé religiosa, que Preta pode, hoje, contar a sua história e a história de diversas outras mulheres que vivem engaioladas pelas grades e pelas mãos das desigualdades sociais, de gêneros e de raça que permeiam a história do nosso país e do mundo.

Assim, com o intuito de discutir a importância da escrita de Preta Ferreira para a luta de tantas outras mulheres negras brasileiras, este artigo traz apontamentos de *Minha carne* (2021) que dialogam com teorias que debatem o racismo, o feminismo e a relevância da literatura negra como forma de poder. Por vezes, é inevitável a menção a outra grande escritora negra brasileira que também fez do diário sua forma de protesto e de luta pela sobrevivência. Trata-se de Carolina Maria de Jesus que surge aqui de modo discreto, pois o objetivo deste texto não é, neste momento, tratar de comparativos, contudo, por vezes, as histórias se cruzam, apesar das diferenças temporais.

## 2 Preta Ferreira e a (in)justiça brasileira

Janice Ferreira é seu nome de registro. Porém, por conta das posturas e lutas que assume na vida, prefere ser chamada de Preta Ferreira, um nome forte e que pertence a um corpo e alma potentes. Ao visitar o *site* do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) - o qual Preta constrói juntamente com a sua mãe, Carmen Silva, uma das fundadoras do MSTC – há uma apresentação sua. Nele, Preta é descrita como escritora, cantora e ativista dos movimentos sociais, mas, principalmente, como uma lutadora pelo direito à moradia para todos.

Multiartista, comunicadora inata e de formação, trabalhadora trabalhadeira, tem como vocação transformar o mundo em que vive, com vistas ao desenvolvimento cultural e econômico, a partir de pequenos grupos, com promoção da paz e justiça social. (MSTC).

Em seu livro *Minha Carne* (2021), Preta Ferreira insere o leitor na história ao narrar sobre sua trajetória até São Paulo, a qual iniciou no ano de 1999. A autora sempre teve uma relação próxima à sua mãe, a qual se mudou para São Paulo em busca de uma vida mais digna para si e para seus filhos. Como quase toda família que se constitui sem privilégios sociais e que se depara com o machismo e o racismo, Carmen Silva precisou escolher um caminho para sair da violência doméstica, que infelizmente permeava seu casamento. Foi assim que Preta teve na mãe um grande exemplo de luta e resistência e soube, então, que nunca estaria sozinha. Mesmo que a vida insistisse para que Preta deixasse de sonhar e se convencesse de que a arte e a cultura não eram sonhos possíveis para si, ela teimou, brigou e seguiu os caminhos difíceis e imprevisíveis para quem escolhe a arte e cultura. Formou-se em Publicidade em 2012, e é hoje uma das maiores artistas das vozes negras do Brasil, destacando-se como artista e ativista dos direitos humanos. Em paralelo com a sua carreira, Preta Ferreira mantém forças voltadas às ocupações da cidade de São Paulo, visto que foram a sua primeira morada quando chegou à cidade, assim como foi um dos primeiros passos para ser uma grande artista em nosso país.

E sinto que tenho que retribuir ao mundo o que o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) fez por mim. Foi esse movimento que me empoderou, me ensinou que todos tem o direito à moradia digna, saúde, educação e lazer. E assim surge meu ativismo pelo direito à cidade e à equidade. (FERREIRA, 2021, p.19).

Com o intuito de que se possa compreender como a vida de Preta Ferreira teve uma reviravolta que a transformou de militante por justiça social e moradia digna, à presidiária e autora de um diário no cárcere, cabe, primeiro, contextualizar os movimentos de ocupação urbana. De acordo com os estudos de Roberta dos Reis Neuhold, em sua dissertação intitulada *Os movimentos de moradia e sem-teto e as ocupações de imóveis ociosos: a luta por políticas públicas habitacionais na área central da cidade de São Paulo*, de 2009, esses movimentos buscam representar a ocupação de locais que não estão sendo utilizados ou mesmo abandonados, o que

difere de invasão, que remete à ideia de invadir pela força, de forma agressiva e desrespeitosa.

Nos anos que configuraram o Golpe Militar de 1964, os espaços urbanos tiveram uma grande mudança quando, por conta das crises econômicas do país e da elevação do êxodo rural, a população urbana nos centros do país aumentou de forma considerável, sendo boa parte constituída pela população negra (GONZALEZ, 1982). Para além das questões trabalhistas e econômicas, havia também uma necessidade básica para os habitantes das cidades: moradia. Para a população pobre e marginalizada, foram os espaços destinados pelo governo: a favela e os locais periféricos, longe do centro da cidade e, na maioria dos casos, sem saneamento básico e/ou espaços de lazer, por isso. Porém, como boa parte dessa população fazia parte da mão de obra da cidade e nutria as empresas e indústrias com sua força de trabalho, havia a necessidade de deslocamento ou, por lógica, a urgência em habitar espaços mais próximos ao centro. Como bem colocado por Gonzalez (1982), a intenção sempre foi impedir a unidade e organização dos grupos dominados, utilizando todos os meios possíveis, utilizando do discurso de ordem e segurança para justificar a repressão.

A necessidade de moradia digna sempre existiu, desde a assinatura da Lei Áurea até hoje os negros buscam espaços para viver e trabalhar dignamente. Acerca dessa pauta, há registros de que desde a formação dos chamados cortiços, no século XIX, os moradores já reivindicavam seus direitos e lutaram contra os despejos e altas taxas nas cobranças das moradias, como debatem Luciana Tatagiba, Stella Zagatto Paterniani e Thiago Aparecido Trindade (2012), em seu artigo intitulado *Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo*. Indo ao encontro dessa discussão, o fato de existirem inúmeros imóveis desocupados e ou abandonados no centro da cidade de São Paulo e que não desempenham sua função social além de, muitos deles, possuírem imensas dívidas para com a união, leva as organizações como o MSTC a vê-los como forte potencial de solução para o problema de falta de moradia para quem dela necessita.

Nesse sentido, a lógica do sistema é simples: quando há imóveis sem moradores e quando há pessoas que necessitam de moradia é preciso equacionar. Assim, além de ser um direito básico, segundo o Artigo 17 da Declaração dos Direitos Humanos (1948) que diz: “Toda a pessoa, individual ou coletiva, tem direito à propriedade. Ninguém pode ser arbitrariamente privado da sua propriedade”, também deve ser uma demanda governamental, porém, não é o que ocorre no Brasil, tampouco na cidade de São Paulo.

As atuais ocupações dos centros urbanos, são a herança das lutas iniciadas pelos moradores dos cortiços dessas mesmas localidades e, “É em referência a esse cenário de negação de um direito básico de cidadania que o movimento de moradia erigiu-se como ator coletivo sob a chave do direito à moradia digna”. (TATAGIBA, *et al*, 2012, p. 400). Esse movimento, por se tornar essencial para garantir moradia (um direito básico) a pessoas em nosso país, se torna necessário ao longo do tempo, ganhando cada vez mais força nos dias de hoje.

Antes mesmo de Preta Ferreira ser moradora de São Paulo, sua mãe, Carmen Silva, já construía os movimentos de moradia com muitos outros habitantes da cidade. Assim como as favelas, esse movimento tem, para além de uma significância social, também racial, visto que a maioria da população pobre e marginalizada é negra e, em grande parte, constituída por mulheres negras, assim como a mãe de Preta e assim como Carolina Maria de Jesus: ambas mulheres que lutaram contra a pobreza e buscaram um futuro digno para si e para seus filhos.

Meu crime foi nascer mulher, preta e pobre em um país racista e machista, onde quem luta por seus direitos é alvejado ou preso injustamente por criminosos de colarinho branco. Ainda acham que somos escravos e devemos aceitar suas migalhas, ainda acham que devemos nos curvar, nos silenciar diante de tanta injustiça e desigualdade social. (FERREIRA, 2021, p.50).

Preta construiu e ainda constrói os movimentos por moradia digna, mas, justamente por ter em paralelo a esses movimentos uma carreira artística, cresceu e se tornou um dos nomes mais importantes da cena musical no Brasil, e foi assim que



conheceu diversos artistas do país. Junto a sua carreira, sempre deixou clara a sua luta por moradia, assim como o seu posicionamento político, que critica os governantes exploradores de direita. Além disso, busca, através de sua arte e lutas diárias, uma maior visibilidade às injustiças sociais que ainda ocorrem no Brasil. “Estão exterminando os pobres, matando o povo, e não só no genocídio cometido pela polícia. Há o genocídio social, o genocídio dos excluídos, a herança da escravidão” (FERREIRA, 2021, p.154).

Em 2019, quando foi presa injustamente, também foi o ano em que o país adentrou nas profundezas do fascismo e sofrendo com a carência de um governo que focasse suas ações para e pelo povo e não contra ele. Preta Ferreira, justamente por ter uma luta identitária, ser uma das vozes que representa ainda hoje a oposição ao governo fascista, virou alvo dos governantes e da polícia de caráter genocida. Em entrevista para o Brasil de Fato, durante o período do cárcere, em 2019, Preta Ferreira fala sobre a sua prisão injusta e indevida. Segundo ela, estas são as armas usadas pelos governantes autoritários para desestabilizar o movimento de ocupações.

O que existe no Brasil no judiciário é uma seletividade, é o que está acontecendo nesse momento atual da república. Para quem serve a justiça? Para quem tem dinheiro? Onde está a justiça? Como se faz justiça nesse país? Meu irmão nem faz parte do movimento e está preso [...]. A nossa detenção não é ameaça, mas faz parte de um plano: prende-se às lideranças, amedronta quem não tem moradia, e aí acaba porque os verdadeiros criminosos estão lá, vestindo colarinho branco. (SUDRÉ, 2019).

Nessa mesma entrevista, Preta fala sobre como se organiza o movimento 9 de julho (do qual faz parte do MSTC e é liderado por sua mãe). Explica, ainda, que os moradores realizam uma contribuição mensal, para manutenção do prédio. Essa é uma importante informação, visto que a sua prisão ocorreu por uma denúncia anônima, informando que Preta estava envolvida em desvio de dinheiro nas ocupações, segundo a mesma informa durante a entrevista e em seu livro.

Neuhold (2009) destaca que os movimentos de ocupação denunciam a quantidade de imóveis abandonados, e solicitam canais mais diretos para dialogar

sobre as moradias para a população de baixa renda nas áreas do centro, assim como exigiam o funcionamento das políticas sociais na cidade. Essas demandas, que partem da população pobre, mostram as injustiças do país: defender moradia digna e ocupação dos centros, se tornaram ameaça para os governantes dos últimos anos. Por isso, tudo que é ameaça ao capital, à propriedade e à ordem estabelecida precisa ser barrada, paralisada, desmerecida e afastada dos demais. Hasenbalg (1982) já explicava que o racismo é um dos mecanismos utilizados para a manutenção da dominação de classes, em benefício do capitalismo. Assim, Preta vai para a prisão e leva consigo a carga de abandonar os seus e deixá-los à mercê dos donos do capital imobiliário.

Prédios ociosos, favelas. Eles não querem pobre se dando bem, eles querem pobres morando nas piores zonas, só aparecendo pelas portas dos fundos para trabalhar - o elevador tem que ser o de serviço, pois o cachorro da madame não está acostumado com negro. (FERREIRA, 2021, p.110).

Mas, justamente por ser uma liderança das minorias, acostumada a lidar com o fascismo e suas artimanhas e trapagens, quando Preta Ferreira foi presa, suas forças ancestrais acompanharam-na e, no cárcere, encontra formas de nutri-las. A esperança vem em forma de encontro. Ela encontra mulheres que em situação ainda piores do que a sua, precisavam de sua sabedoria de mulher estudada que era. Leonardo de Souza Moretto em seu trabalho *Prisões políticas* (2021), nos fala que a criminalização desses movimentos ocorre quando os interesses dos movimentos sociais colidem com os da classe dominante, tendo reações para a mudança dos status dessas pessoas. Assim, o diário de Preta aponta para outras vozes além das dela. Traz vivências de outras mulheres que também esperam por justiça e por liberdade.

Fui separada da minha família, dos amigos, da luta, fui humilhada, torturada, mas não baixei a cabeça. Minha vida não se limita a essa prisão. A fé que tenho em Deus e na Sua justiça é maior. A verdadeira justiça vem de Deus, do universo, das forças ocultas, dos orixás, é nisso que confio. (FERREIRA, 2021, p. 191).

### 3 Mulheres canceladas: a história narrada desde dentro do despejo

Assim como Preta, diversas outras mulheres foram e ainda são presas de forma injusta, sendo alvo das desigualdades que ocorrem no Brasil. Em países subdesenvolvidos como este, as prisões são utilizadas como primeira resposta ao que acontece de errado ou sai do controle da ordem do capital; mesmo para os crimes que não possuem provas, são elas que se impõe como solução. Por conta disso, estão abarrotadas de encarceradas que aguardam julgamentos que nunca chegam. São as mulheres, mas principalmente as mulheres negras, o principal alvo dos movimentos de encarceramento.

De acordo com a pesquisa de Andrea Pires Rocha (2020) em seu trabalho *Segurança e Racismo como pilares sustentadores do Estado Burguês*, no sistema capitalista, as instituições prisionais têm por função diversos instrumentos sociais racistas e eletivos, e isso ocorre durante toda a construção de legislações que são voltadas ao controle da população pobre e negra. Ou seja, no Brasil, além das favelas e das (não)moradias (rua), as prisões são um dos lugares destinados à população negra e de classe baixa. No caso de Preta Ferreira, ao ser presa, vivenciou durante 108 dias como é o cárcere por dentro das grades e sentiu na pele o que significa ser vítima de um estado opressor, racista e misógino, por defender aquilo que acredita e por buscar a mudança.

Sinto como se tentassem me colonizar.

Quem disse que preciso de reeducação? Aqueles que me forçaram a estar neste lugar foram os mesmo que dizem fazer a “justiça”, os mesmo que cometem um crime atrás do outro. A “justiça” desse país é seletiva e racista, e eu nunca serei a tal Preta de “alma branca”, vou sempre ser a Preta que tem sede de justiça para o povo preto. (FERREIRA, 2021, p.102).

A reeducação de Preta, especificamente, seria colocá-la em seu devido lugar, como se a sua prisão fosse um aviso perante as suas atitudes como ativista. Durante sua prisão, Preta Ferreira ficou em cela especial, devido a sua formação em Nível Superior. Sentia-se privilegiada por isso, pois era uma das únicas mulheres negras neste tipo de cela. Precisava, então, valer-se deste diferencial para fazer algo pela

coletividade. Nesse sentido, ao escrever seu diário, não falou somente de si, mas também utilizou da sua escrita para contar a história de outras tantas mulheres que ali estavam.

Falei de peito aberto sobre o sistema prisional, sobre aquelas que estão presas injustamente, sobre o número de mulheres que, assim como eu, estão lá sem julgamento - eu estou há 39 dias, e há outras que estão há anos, não tem família, não te advogado, não tem expectativa de vida...mesmo presa, eu me sinto privilegiada, tenho cela especial, advogados, família e amigos. E as outras? Por que a injustiça me segue em todos os lugares? (FERREIRA, 2021, p.99).

O trecho citado refere-se à entrevista que Preta realizou com os Jornalistas Livres, durante a sua prisão em 2019. Por ser uma ativista reconhecida e pela sua prisão ter tomado grandes proporções em nosso país, diversos artistas, pessoas públicas ligadas a partidos políticos e a população em geral acompanhou o caso da sua prisão. Durante as entrevistas e visitas, Preta falava de si e solicitava atualizações sobre seu caso, mas também lutou pelas suas companheiras de prisão. “Estou pensando em montar uma ONG para ajudar as reeducandas que não têm oportunidade. Quero fazer esse projeto para durante a prisão e depois” (FERREIRA, 2021, p.86). Preta fala da vizinhança, seja pelos seus conselhos e companheirismo, seja pelo lado ruim das relações e convívio na cadeia.

Diferente da detenção injusta de Preta Ferreira, a qual foi uma acusação política, a maioria das reeducandas (assim são chamadas dentro da prisão, pois, segundo o sistema que as priva de liberdade, estão sendo reeducadas) acabam na prisão por conta das suas relações, quase sempre passionais, com homens. Ou seja, tanto livres quanto prisioneiras, as mulheres têm sempre suas vidas e destinos dirigidos/ditados e comandados pelo sexo masculino. A força patriarcal insiste em prevalecer sempre.

A maioria das mulheres está aqui quase pelos mesmos motivos. E foram homens que destruíram a vida dessas mulheres. Maridos, amantes, ex-namorados. Tem até ex que acusou e depois acusou a enfermeira, sua ex, de tentativa de assassinato junto do seu atual namorado. (FERREIRA, 2021, p.77).

Há diversos casos de mulheres que foram sentenciadas por conta dos homens em sua vida, mas também há as questões raciais que envolvem as prisões femininas. Angela Davis fala em sua obra *Estarão as prisões obsoletas?* (2018), sobre como a punitividade com mulheres negras ocorre desde os tempos da escravidão, gerando hoje, dentro das prisões, uma diferenciação entre negras e brancas.

Enquanto as mulheres brancas tinham por cultura serem criadas para ser donas do lar e mães, as negras sempre estiveram na labuta das colheitas, ou seja, o papel reservado a elas sempre foi do trabalho pesado e físico. Davis (2018) coloca pontos importantes de como os crimes cometidos pelas brancas muitas vezes eram (e ainda são) classificados como insanidade (problemas mentais), enquanto os crimes cometidos pelas mulheres negras, são julgados como crime.

Engana-se quem acha que os piores crimes foram das negras. Os piores e mais bárbaros são os das mulheres brancas e de classe média alta. Isso não saiu em nenhuma pesquisa, fui eu que ouvi todas enquanto estive com elas, ouvi todos os crimes, como planejaram, como executaram, etc. (FERREIRA, 2021, p.98).

É importante salientar que o relato de Preta é um recorte do seu período presa, porém, a questão é muito mais ampla e vem desde muito, muito tempo. Em quantas outras prisões essa realidade é comum? Ou seja, quantos crimes bárbaros são cometidos pela população branca, mas o foco se volta para a população negra e é este grupo que normalmente (e injustamente) tem as maiores sentenças, tem os piores locais (celas) e ainda carregam os estereótipos do mundo do crime?, como bem coloca Mayara Ferreira Mattos em *A cor do medo em um território inimigo* (2021), há uma seletividade arbitrária pela polícia, construindo a noção de suspeito e explicitando o racismo institucional, visto que esses suspeitos normalmente são moradores negros que residem nas áreas marginalizadas. O racismo acompanha a criação das prisões, assim como a estruturalização da segurança em nosso país e no mundo tem o racismo como um de seus pilares.

A prisão de Preta Ferreira e a escrita de seu diário, são materiais de denúncia e importantes documentos que revelam a quem se propuser a ver/estudar as condições precárias e comportamentos racistas que permeiam os espaços carcerários.

#### *4 Os registros de Preta Ferreira em 108 dias como reeducanda*

Assim como Carolina Maria de Jesus, em seu *Quarto de despejo* (2021), Preta Ferreira também escolheu o diário como gênero textual para traduzir em palavras escritas os seus dias na prisão. Por isso, há um forte intimismo presente em cada trecho. É possível notar que as emoções da autora ultrapassam o simples registro de seus próprios sentimentos, medos e angústias para serem a representação de uma coletividade. Assim, causam, no leitor, a estranha sensação de que de seus olhos, começam a verter água.

Eu já pensei em várias formas de acabar com a minha vida, mas, calma, eu não tenho coragem para tanto. Também sei que é o diabo tentando entrar em minha mente, que ainda tenho muito o que viver, muito para lutar e conquistar. Minha mãe não merece essa dor. (FERREIRA, 2021, p.79).

Nos momentos em que Preta escreve, é possível perceber o cuidado de si e o diário como um meio de registrar e revisar os pensamentos e ideias que teve durante o período presa, mantendo uma comunicação consigo. Através do relato que faz, é possível identificar como o exercício da escrita fez parte da sua rotina na prisão, sendo muitas vezes a sua âncora naquele local de solidão. É como se precisasse escrever para não enlouquecer. “Escrevo tanta carta que já terminei com a tinta de três canetas, esta que uso agora já está no fim também [...]” (FERREIRA, 2021, p.98). Além do diário, mantinha trocas de correspondências, leitura de livros e conversas com suas companheiras, para as quais deixa claro seus medos, seus pensamentos, mas também a sua esperança em ter a liberdade outra vez, assim como a sua relação com os que estão de fora da prisão.

O problema disso tudo é o gigante volume de cartas a que tenho que responder. Se no celular eu não deixava de falar com ninguém, não

será por cartas que farei isso. Acho emocionante receber correspondência, tem umas aqui das crianças, com desenhos. (FERREIRA, 2021, p.98).

Além das cartas, Preta conseguiu manter uma relação com sua família durante as visitas e, por conta da repercussão do seu caso, realizou diversas entrevistas e conversas com pessoas da área da política, dos meios de comunicação e do direito, que cuidavam do seu caso. “Geralmente as presas da cela especial recebem visitas dos advogados no salão, mas eu recebo no salão presidencial.” (FERREIRA, 2021, p.91).

Os contatos que teve com o mundo exterior ocorreram em paralelo a sua prisão, onde teve tratamentos diferentes das demais reeducandas, pelo fato de ser uma preta estudada. Contudo, esse privilégio foi usado por ela para também, conseguir que mudanças ocorressem para todas ali dentro.

Quase sempre tenho que me fazer de forte, pois sempre uma de nós está triste, desesperançosa. Eu solto palavras certas e precisas, nem sempre aliso, tem horas que tenho que dar um choque de realidade. [...] Estou pensando em montar uma ONG para ajudar as reeducandas que não tem oportunidade. Quero fazer esse projeto para durante a prisão e depois. (FERREIRA, 2021, p.86).

Em cada palavra sua, é possível ver o desconforto que beira a revolta, por ser privada de sua liberdade: "Falta um dia para um mês completo da injustiça. Um mês de uma prisão mentirosa, fraudulenta. Que indignação!" (FERREIRA, 2021, p.61). O que mais a atormenta, e fica evidente em seu relato, é que foi presa sem ser que realmente fosse culpada de algo. “Sabe, não é fácil estar em lugar desses, não mesmo, ainda mais quando se é inocente e se tem provas disso [...]” (FERREIRA, 2021, p.63). Contudo, em tantos outros momentos, também é visível sua vontade de mudança na vida dessas outras mulheres. Preta conseguiu ver um outro lado que não tinha contato direto: além da luta por moradia, ela encontrou uma nova luta a que agregar: pelas mulheres negras presas injustamente.



O racismo faz parte da estrutura das prisões e, principalmente, das injustiças que ocorrem nesses locais. Preta denuncia, então, que são as mulheres negras as que mais sofrem dentro do sistema carcerário, mesmo tendo cometido delitos mais leves que as brancas. Com ela não foi diferente: sua prisão foi mais um dos casos de racismo que fazem parte das histórias das prisões do país.

Nesse sentido, Rocha (2020) fala em como o racismo é um dos pilares do estado burguês e é algo estrutural, está imbricado na constituição da sociedade burguesa capitalista excludente. Da mesma forma, Gonzalez (1982) denuncia que, com a divisão racial do espaço, também ocorre o racismo no que diz respeito ao tratamento policial. Para a população branca, eles possuem o papel de protetores e cuidadores da ordem e do bem-estar, mas, nos espaços destinados à população negra e pobre, ocorre o contrário: seu papel é oprimir, violentar e colocar medo.

Preta vive entre dois mundos: o do quarto de despejo, que é a cela, trancada e sem comunicação, e a sala de visitas que é o salão presidencial da prisão, onde faz suas entrevistas, conversas e que representa como meio de denúncia da injustiça que está vivenciando. Quando está na cela, como reeducanda, Preta direciona o leitor à realidade daquele momento: a tranca, o silêncio, a comida ruim e as conversas com as demais mulheres de lá, assim como o tratamento que recebem.

Todas as noites, a gente inventa um assunto pra ficar falando na boqueta, é um jeito de tentar passar o tempo. As noites são solitárias, a gente só consegue se ver no outro dia quando abrem as portas, às 9h da manhã.

Agora são 17h e já estou na tranca, que é o pior momento. Às vezes fico olhando o anoitecer através das grades, ouço as mariticas e converso com Deus, que é o único que me ouve. (FERREIRA, 2021, p.96).

O silêncio também se revela um importante confessor para a autora, são nos momentos de ausência de sons externos que seus pensamentos fluem melhor e, assim, parece facilitar a conexão direta com suas crenças: ela consegue falar com

Deus. Esta conversa parece auxiliá-la em seu modo de agir, quando o dia recomeça e as grades voltam a abrir-se para o reencontro com as demais prisioneiras.

Quando está na sala de visitas, Preta conversa com pessoas que conhecia antes da prisão e que têm voz para denunciar e fazer o alarde necessário e chamar a atenção do mundo para a injustiça da sua prisão. Contudo, vale-se desses encontros, também, para falar sobre o que acontece lá dentro com as demais prisioneiras; ela denuncia situações de abusos e descasos para com suas companheiras mulheres negras. Dessa forma, em algumas situações, intervenções são feitas e pequenas conquistas acontecem.

Pode-se analisar esta situação, novamente, comparando a sala de visitas com o quarto de despejo. Ao mesmo tempo em que Preta percebe que mudanças estão acontecendo ali, nota, também, que são temporárias, somente por causa de sua presença, por causa do foco que a mídia dá para o caso, por causa dos momentos em que ela está na sala de visitas. Assim, nota que o que fazem não é algo feito para as presas ou por vontade da administração, mas pelas atenções voltadas para sua prisão.

Tenho que ajudar essas presas, meu Deus, é muita injustiça que eu vejo todos os dias. Engraçado, hoje pela manhã uma companheira ouviu dos pedreiros que a Erundina viria me visitar; quando fiquei sabendo, até ri, pois achei que haviam confundido [...]. Agora que vejo esse 'cuidado' todo do presídio para comigo, acho injusto. Por que eles não poderiam fazer as coisas naturalmente? Precisa mesmo de visita política para eles fazerem o que recebem pra fazer? Quanta injustiça. (FERREIRA, 2021, p.121).

Dentre todos os acontecimentos, Preta tem a certeza de que o dia da sua liberdade chegará, e sonha com isso diariamente. Ela tem a clareza das indicações que a levaram à prisão, assim como também consegue fazer uma análise social naquele ambiente. Silva (2017) explica que quando a pessoa escreve sobre si mesma, há uma prática de autoexame de pensamentos e atos do dia a dia. Além de escrever em forma de diário, relatando seus dias, Preta também está isolada da sociedade e possui poucos contatos com o exterior da prisão e praticamente nenhum com a tecnologia. A sua prisão ocorreu em 2019, quando tinha uma vida agitada e

comunicativa; era uma artista ativa e participante dos movimentos sociais. A sua prisão, além de ser injusta, tirou a sua liberdade e a isolou da sua vida e da rotina. “Às vezes me pego pensando em como posso estar presa e, por alguns instantes, me vejo em outro lugar; então, quando abro os olhos, me vejo na cela, trancada, sozinha.” (FERREIRA, 2021, p.135).

Assim como Carolina, a autora de *Minha Carne* viveu e relatou uma vida: acredito que havia uma Preta antes da prisão e, hoje, há outra, depois dessa experiência. A sua narrativa e as mudanças provocadas pela sua luta naquela prisão de mulheres, as quais não só dividiram suas histórias com ela, mas também seu espaço e suas vontades, são de extrema relevância na luta de todas as mulheres negras do Brasil e mostram um outro ângulo do racismo estrutural que ainda é forte por aqui. Nesse sentido, Rocha (2020, p.01) traz uma importante reflexão: “[...] os aparelhos repressivos do Estado estão presentes em ambos os lugares, para alguns como proteção e para outros repressão, naturalizando-se também as prisões como lugar para as pessoas negras”. O diário de Preta, então, se transforma em um documento datado do que acontece no cárcere e com as mulheres que lá estão, trazendo para fora das grades a cruel realidade vivenciada na tranca e que dialoga com a de Carolina, vivida há tantos anos atrás, livre, apesar da escravidão, onde a mesma fala: “Esta prisão parece um navio negreiro com seus escravos acorrentados no porão” (FERREIRA, 2021)

Quando lia sobre isso nos livros de história, eu me revoltava e, ao mesmo tempo, achava que esse tempo não voltaria nunca; por ironia do destino, descobri que tem volta ao presente, ao passado e ao futuro. Nada mudou, só o ano.

Aqui estou eu, presa num futuro que fizeram para mim, tipo as mentiras que eles contavam na escola, na aula de história. (FERREIRA, 2021, p4.).

Ou seja, o navio se transformou em prisão e os porões em celas. Preta consegue perceber a herança da escravidão presente nos dias atuais, onde ela mesma foi empurrada para dentro do barco.

## *5 Considerações finais*

Quando Carolina Maria de Jesus e Preta Ferreira descortinaram para o mundo as suas vidas e as suas experiências de forma a compartilhar o que passaram, deram esperança a todas as outras pretas a fazerem o mesmo. Ainda que a escrita da primeira delas tenha aberto caminho em nossa literatura, o que vemos é um andar ainda em passos lentos. Preta representa a continuidade e a esperança de que a voz das mulheres negras não pode se calar.

O que este texto buscou reforçar é que as palavras de mulheres pretas, principalmente aqui destacam-se as de Preta Ferreira, que se vale da escrita para denunciar as injustiças de um sistema opressor e com isso requerer sua libertação, são importantes registros da sua vida, mas também de muitas outras mulheres prisioneiras ou que lutam por moradia. Por meio do diário contou a sua história de sobrevivência, mas também registrou como é a vida de uma prisioneira e todas as piores desigualdades que podem sofrer.

Preta Ferreira, exemplo de ativista de nossos tempos, faz jus a sua luta, colocando em palavras tudo que vivenciou e observou durante a sua prisão. Por meio de sua escrita, é possível compreender as injustiças que as mulheres, e principalmente mulheres negras, enfrentam durante a vida e quando, infelizmente, precisam encarar os demônios dentro das grades. Por viver a luta da população pobre e negra em seu dia a dia, a injusta prisão de Preta demonstra mais ainda as injustiças do nosso país.

Assim, o que esse estudo demonstra é que seja nas favelas ou nas prisões, nas senzalas ou nos navios, o racismo e o genocídio continuam segregando a população em nosso país. A luta de mulheres como Preta, assim como a escrita de sua narrativa, é instrumento de revolta contra o apagamento da história da população pobre e minorizada. Estes registros, sempre serão parte do que não pode ser esquecido, do que precisa ser lembrado, para que a luta e a busca pela justiça social não sejam

abandonada. A literatura negra, as palavras que surgem de mãos escuras, cansadas, são a nossa história e esta não pode ser apagada.

Por fim, cabe trazer presente o que Angela Souza e Júlia Alves apresentam como verdade para a luta das negras por visibilidade e respeito, em *Vozes Mulheres* (2022, p.11). Dizem as autoras que é preciso criar um movimento de mulheres, que seja mudança, que carregue memórias, ações e lutas, por meio das “negras palavras tecidas”. Assim, trazer os registros de Preta Ferreira, representante da luta pela sobrevivência em um mundo injusto, branco e patriarcal, significa juntar-se a ela na certeza de que é preciso dar um basta no costume de outros falarem sobre e pelas mulheres negras. É hora delas escreverem sua história.

### REFERÊNCIAS

- DAVIS, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Difel, 2018.
- FERREIRA, Preta. *Minha Carne*: diário de uma prisão. São Paulo: Boitempo, 2021.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 8. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*: de Rousseau à internet. 2. ed. Belo Horizonte: Ufmg, 2014. 404 p. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.).
- MATTOS, Mayara Ferreira. A cor do medo em um território inimigo: a “fundada suspeita” enquanto dispositivo regulador da violência policial e consequente extermínio de pessoas negras no aglomerado da serra/belo horizonte/mg. In: *Encontro nacional de antropologia do direito*, 7., 2021, São Paulo. Anais [...] . São Paulo: Uff, 2021. p. 1-15.
- MORETTO, Leonardo de Souza. *Prisões políticas*: uma análise do uso do processo penal para a criminalização dos movimentos por moradia popular no processo-crime nº 0066250-35.2018.8.26.0050/sp. 2021. 68 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharel em Direito, Centro de Ciências Jurídicas, Ufsc, Florianópolis, 2021.
- NEUHOLD, Roberta dos Reis. *Os movimentos de moradia e sem-teto e as ocupações de imóveis ociosos*: a luta por políticas públicas habitacionais na área central da cidade de São Paulo. 2009. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.

PRETA Ferreira. Disponível em:  
<https://www.movimentosemtetodocentro.com.br/preta>. Acesso em: 15 maio 2022.

ROCHA, Andrea Pires. *Segurança e racismo como pilares sustentadores do Estado burguês*. Argumentum, [S.L.], v. 12, n. 3, p. 10-25, 24 dez. 2020. Universidade Federal do Espírito Santo. <http://dx.doi.org/10.47456/argumentum.v12i3.32628>.

SILVA, Ana Cláudia de Oliveira da. *As escritas de si e a emergência da autoficção: um campo de indefinições*. Literatura e Autoritarismo, Santa Maria, v. -, n. 20, p. 158-174, 13 jul. 2017. Universidade Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/1679849x27984>.

SOUZA, Angela Maria de; ALVES, Júlia Batista; RAMOS, Flavia Regina Dorneles (org.). *Vozes mulheres da América Latina*. São Paulo: Dandara, 2022.

SUDRÉ, Lu. "Onde está a Justiça?", diz Preta Ferreira, presa há mais de 70 dias sem provas. 2019. Disponível em:  
<https://www.brasildefato.com.br/2019/09/09/onde-esta-a-justica-deste-pais-diz-preta-f-erreira-presa-ha-72-dias-sem-provas#:~:text=Detida%20na%20Penitenci%C3%A1ria%20Feminina%20den%C3%A3o%20voltou%20mais%20para%20casa>. Acesso em: 20 maio 2021.

TATAGIBA, Luciana; PATERNIANI, Stella Zagatto and TRINDADE, Thiago Aparecido. Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo. *Opin. Publica* [online]. 2012, vol.18, n.2, pp.399-426. ISSN 0104-6276. <https://doi.org/10.1590/S0104-6276201>.

Recebido em 19/06/2023.

Aceito em 25/04/2024.

# “SOMOS A NOSSA HERANÇA, UMA HERANÇA GRAVADA NAS PALAVRAS DE NOSSOS ANCESTRAIS”: ROMANCE DE FILIAÇÃO E MEMÓRIA GERACIONAL EM *COM ARMAS SONOLENTAS* (2018) E *VOYAGE IN THE DARK* (1934)

"WE ARE OUR HERITAGE, A HERITAGE ENGRAVED IN THE WORDS OF OUR ANCESTORS.": NOVEL OF FILIATION AND GENERATION MEMORY IN *COM ARMAS SONOLENTAS* (2018) AND *VOYAGE IN THE DARK* (1934)

Giovanna de Oliveira Duarte<sup>1</sup>

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa, a partir de uma perspectiva comparada, a presença do gênero literário “romance de filiação” nas obras *Com armas sonolentas* (2018) de Carola Saavedra, e *Voyage in the dark* (1934), de Jean Rhys. Apesar das distâncias temporais e geográficas entre as autoras, ambas narrativas, cada qual a seu modo, exploram a trajetória de protagonistas femininas, que enfrentam desafios familiares, financeiros e culturais, enquanto constroem suas próprias identidades. Segundo Dominique Viart (2008) a “narrativa de filiação” tem como principal característica a exploração da ancestralidade das protagonistas como parte do processo de autodescoberta; sendo assim, investigamos como as narradoras dos romances em análise reconstituem suas genealogias, enquanto buscam conhecer a si mesmas.

<sup>1</sup> 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](mailto:giovannaduarte281999@gmail.com).

<sup>2</sup> 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](mailto:fatima.marcari@unesp.br)



**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura contemporânea; Romance de filiação; Memória; Carola Saavedra; Jean Rhys.

**ABSTRACT:** This article analyzes, from a comparative perspective, the presence of the literary genre "filiation novel" in Carola Saavedra's *Com armas sonolentas* (2018) and Jean Rhys's *Voyage in the Dark* (1934). Despite the temporal and geographical distances between the authors, both narratives, each in their own way, explore the trajectory of female protagonists who face family, financial and cultural challenges while building their own identities. According to Dominique Viart (2008), the "filiation narrative" has as its main characteristic the exploration of the protagonists' ancestry as part of the process of self-discovery; therefore, we investigated how the narrators of the novels under analysis reconstruct their genealogies, while seeking to know themselves.

**KEYWORDS:** Contemporary Literature; Filiation's Novel; memory; Carola Saavedra; Jean Rhys.

## 1 Introdução

Na década de 1980, como sintoma das diversas transformações sociais que marcaram o século XX – duas Grandes Guerras, o êxodo rural, o declínio de profissões e a ascensão da burguesia capitalista –, surge uma tendência entre escritores franceses em representar suas próprias origens, uma vez que esse contexto colocou em crise os modos de transmissão de heranças, sobretudo culturais (VIART, 2008; DEMANZE, 2008). Esse subgênero romanesco denominou-se romance de filiação. Eurídice Figueiredo (2019, p.2) observa que, enquanto na França as narrativas de filiação originam-se de complicações sociais internas, no Brasil e no continente americano, de modo geral, ela é comumente praticada por autores(as) descendentes de imigrantes, que tiveram laços familiares rompidos devido ao deslocamento físico e à choques culturais.

A escritora Carola Saavedra é uma das autoras que se destaca – ao lado de outras como Gabriela Aguerre e Paloma Vidal – nessa atual geração de escritores(as) brasileiros(as), nominada por Figueiredo (2019, p.2) como os “filhos do exílio”. Nascida no Chile, aos três anos de idade, a autora mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família por questões políticas. Na entrevista intitulada “A estética diaspórica de Carola Saavedra” (2019), ela diz que, por ter sido criada entre diferentes culturas, a sensação de não pertencimento sempre

a acompanhou, sendo inclusive um dos motivos que fez com que decidisse tornar-se escritora, afirmando, ainda, que escrever em língua portuguesa permitiu que ela desenvolvesse sua identidade, sendo a melhor forma que encontrou para construir “um chão onde pisar, um lugar onde se sente em casa”.

Em suas obras, Carola aborda temas como o luto, a solidão, a incomunicação, o deslocamento e o exílio, (tanto geográfico quanto emocional), a relação dos seres humanos com a natureza e a cultura, o fazer literário, o racismo, a violência de gênero, entre outros temas que ultrapassam o campo do literário. Na entrevista já citada, também mostra uma grande preocupação com os procedimentos narrativos: “a pergunta que me faço não é o que narrar, no sentido da história a ser contada, mas como narrar?” (SAAVEDRA, 2019). Na maioria das vezes, ela opta por “narradores não confiáveis, até porque a ideia de uma verdade única, acessível, não passa de ilusão” (SAAVEDRA, 2019), problematizando, assim, aspectos estruturais da narrativa, sobretudo a figura do narrador. Como parte de seu experimentalismo estético, destaca-se também o caráter híbrido de seus textos, uma vez que “a narrativa saavedriana está inserida nesse universo de escritas em que os limites entre as artes, os gêneros e os suportes estão sendo borrados, inscrevendo-se em um lugar de transição.” (FERREIRA, 2021, p.6). Desse modo, suas obras transitam entre a ficção e a não ficção, a prosa e a poesia, o romance e o drama, a literatura e as outras artes.

Saavedra estreou no cenário literário brasileiro em 2005, com a publicação do livro de contos *Do lado de fora*. Em seguida, publicou os romances *Toda terça* (2007) e *Flores azuis* (2008), eleito melhor romance pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti. *Paisagem com dromedário* (2010) recebeu o Prêmio Rachel de Queiroz na categoria jovem autor e foi finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti. *O inventário das coisas ausentes* (2014), *Com armas sonolentas* (2014), *O manto da noite* (2022), o poemário *Um quarto é muito pouco* (2021) e o livro *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), indicado para o prêmio

Jabuti, completam a lista de suas produções. Atualmente, além de escritora, Carola é também professora e pesquisadora de Literatura e Estudos Culturais no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, na Alemanha, colunista no jornal literário Rascunho, e faz parte do projeto *O pensamento das margens: arte e literatura indígena e afro-brasileira*, financiado pela Fundação Thyssen. É uma intelectual bastante ativa e acessível, com frequente participação em entrevistas, congressos e eventos literários, além de sua presença em redes sociais. Também figura entre as vinte melhores jovens escritoras brasileiras, segundo uma lista publicada em 2012 pela revista *Granta*.

Ainda que não faça parte dessa nova geração de escritores preocupada em rememorar, com o intuito de recuperar ou até mesmo renegar suas genealogias e heranças culturais, a escritora dominiquesa Jean Rhys (1890-1979) apresenta temáticas semelhantes em suas obras, além de questões identitárias sempre problematizadas pela autora caribenha. Assim como nas produções de Saavedra, o exílio é também um dos temas constantes nos textos de Rhys. Filha de um casal pertencente a uma elite decadente, Jean Rhys nasceu em Rousseau, capital da Dominica, onde passou toda sua infância, até mudar-se para a Inglaterra aos dezesseis anos para estudar. Se no seu país ela era vista mais como inglesa do que como dominiquesa, devido à sua pele clara, ao entrar em contato com os ingleses, descobriu que não era e nunca seria como eles, pois jamais deixaria de ser vista como estrangeira, sobretudo por seus costumes adquiridos no Caribe. Ao passar uma temporada em Cambridge, Rhys era constantemente ridicularizada pelas colegas de turma por seu sotaque caribenho, além de a chamarem pejorativamente de ‘preta branca’.

Embora enfrentando os mais diversos tipos de preconceitos, Rhys nunca se preocupou em se adequar, pois “queria ser aceita como era”. A seu ver, ser rejeitada por algo tão insignificante quanto a voz depunha mais contra o mundo do que contra si (ELKIN, 2022, p.60); portanto, desde jovem já resistia e se mostrava consciente do perigoso processo de aculturação que pode

acompanhar o exílio. Antes de se tornar escritora, tentou a carreira de atriz e estudou na *Tree's School* de Londres, hoje conhecida como Real Academia de Artes Dramáticas, mas, justamente por não tentar ocultar suas origens, não obteve sucesso, pois “o sotaque também a impediu de se entrosar por lá” (ELKIN, 2022, p.59). Morando na França, após seu segundo marido ser preso, em uma tentativa de superar a complicada situação financeira na qual vivia, aderiu a ideia de sua amiga jornalista Pearl Adam, que sugeriu que ela transformasse seus diários pessoais em um romance, a princípio intitulado *Triple Sec*, obra que nunca chegou a ser publicada, mas foi a responsável por inserir Rhys no meio literário. Sua amiga levou o manuscrito para Ford Madox Ford, um dos maiores críticos literários da época e editor na *Transatlantic Review*, bastante conhecido por ter impulsionado a carreira de escritores como D.H Lawrence, Graham Greene e Wyndham Lewis, além do contato com os escritores da *Lost Generation*, que se expatriaram em Paris (SAVORY, 2009, p.7).

Em 1927, Rhys publica sua primeira coletânea de contos, e entre o final da década de 1920 e a década de 1930, publica os quatro romances: *Postures/Quartet* (1929), *After leaving Mr Mackenzie* (1931), *Voyage in the dark* (1934), *Good morning, midnight* (1939). Após esse período de intensa produção, desaparece do círculo literário por mais de vinte anos, quando publica sua última obra, *Wide sargasso sea* (1966), traduzida para o português como *Vasto mar de sargaços* (2018). Importante ressaltar que, a partir deste último romance, Rhys passa a ser reconhecida também como uma escritora caribenha, pois nessa obra ela expõe de maneira aprofundada, a partir do intertexto com o romance vitoriano *Jane Eyre* (1847), as violências tanto simbólicas quanto físicas resultantes do processo de colonização, além de representar a complexidade e o hibridismo cultural do Caribe.

Contudo, antes mesmo de *Wide sargasso sea*, a autora já problematizava as relações de poder entre a Europa e o Caribe. Sua literatura sempre retratou a vida dos migrantes e subalternizados, pois escrevia na Europa a partir de sua

consciência mestiça. Embora nascida em uma família aristocrata decadente, Jean Rhys era claramente contra a hegemonia branca e inglesa, e utilizou a literatura como estratégia para rejeitar, confrontar e expor as heranças do violento passado escravista na Dominica, do qual sua família fez parte.

Segundo Gloria Anzaldúa (1987, p.134, tradução nossa), “a personalidade dual ou múltipla da mestiça é marcada pelo desassossego”, pois viver entre duas ou mais culturas “é ter de lidar com valores distintos a todo momento, é um estado de constante negociação entre culturas dominantes e subalternas, é estar além de dicotomias, (...)” (ANZALDÚA, 1987, p.136, tradução nossa). Assim sendo, o sujeito migrante tem uma visão diaspórica plural, que lhe permitiria ver o mundo a partir de perspectivas não só diferentes, mas também opostas (SAID, 2000, p.171), como confirma Rhys em *Wide sargasso sea* (1966, p.34): “There is always the other side, always.”

Neste sentido, em grande parte de seus contos e no romance objeto de nossa análise, *Voyage in the dark*, é marcante a reelaboração ficcional de seu passado e de sua memória geracional, a partir da construção de protagonistas femininas migrantes em condição diaspórica que, assim como Rhys, mudaram-se para a Europa no período entre guerras (1918-1939) com a esperança de encontrarem melhores condições de vida, mas que acabaram se deparando com as opressões de gênero, raça e classe, ao enfrentar preconceitos a respeito de suas origens caribenhas, além da penúria financeira.

Neste artigo, portanto, buscamos analisar a transmissão da memória geracional por meio do subgênero denominado romance de filiação (VIART, 2008), nas obras *Com armas sonolentas* (2018) e *Voyage in the dark* (1934), adotando uma abordagem comparativa. Apesar das diferenças temporais e geográficas entre Rhys e Saavedra, ambas as narrativas apresentam, cada uma à sua maneira, as trajetórias de protagonistas femininas migrantes, que

enfrentam desafios familiares, financeiros e culturais, enquanto buscam a constituição de suas próprias identidades.

## *2 "A qualquer minuto a herança emergiria, estendendo-se feito lava sobre ela": romance de filiação e memória geracional em Com armas sonolentas*

O exílio é um tema recorrente nos romances de Saavedra, explorado tanto em relação ao deslocamento físico quanto ao subjetivo. Nouss (2016, p.53) define como 'exiliência' a condição na qual vivem sujeitos deslocados física ou subjetivamente, o que significa que é possível sentir-se em exílio sem ser exilado concretamente (consciência sem condição), assim como um exilado, de fato, pode não sentir-se como tal (condição sem consciência). Em *Com armas sonolentas* (2018), presenciemos os dois aspectos. A narrativa é dividida em duas partes, intituladas "O lado de fora" e "O lado de dentro", as quais retratam paralelamente as histórias de três gerações de mulheres. O relato inicial conta a história de Anna Mariani, uma jovem carioca formada em artes cênicas, que, em menos de três semanas de relacionamento com Heiner, um cineasta alemão que conhece em uma festa no Rio de Janeiro, casa-se e muda-se para a Alemanha. A viagem logo se revela uma grande decepção, devido às dificuldades que a protagonista tem de enfrentar para tentar adaptar-se a uma nova cultura, e sobretudo pela convivência com seu companheiro, que logo se mostra abusivo e controlador. Quando decide deixá-lo, Anna descobre estar grávida. Devido aos traumas no relacionamento e a falta de condições psicológicas de se tornar mãe naquele momento, ela acaba abandonando a criança.

Já a segunda história apresentada conta a vida de Maike, uma adolescente melancólica que vive na Alemanha e que sempre se sentiu estrangeira dentro de sua própria família, embora não soubesse que fora 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. Finalmente, há um terceiro relato que conta a história de uma personagem denominada Avó, que, ainda muito jovem, é forçada a mudar-se de uma cidade do interior mineiro para o Rio de Janeiro, para trabalhar como empregada doméstica em uma casa de uma família de classe média alta, onde sofre abusos tanto físicos quanto psicológicos.

Em uma entrevista concedida em 2018, alguns meses após o lançamento de *Com armas sonolentas*, Carola Saavedra comenta que a fotografia da artista ítalo-brasileira Ana Maria Maiolino, em que a própria artista aparece com sua mãe e sua filha unidas pela boca ao compartilharem um fio de macarrão, a inspirou a escrever sobre as relações entre mãe e filha e as heranças passadas de geração à geração. Saavedra (2018b) também explica que, no romance, a protagonista Maike é a única que narra em primeira pessoa, porque é ela quem narra a história das demais personagens, uma vez que os capítulos sobre as personagens Anna e a Avó são narrados predominantemente em discurso indireto livre em terceira pessoa. Considerando também que Carola, na entrevista já citada, afirma que Maike é uma narradora não confiável, as incoerências internas entre as duas partes da narrativa são justificáveis, como por exemplo, o desencontro entre as três mulheres no final do romance.

O fato de Maike ser a narradora das histórias das três gerações de mulheres sintoniza-se com as teorizações de Demanze [2008], que afirma que o romance de filiação é narrado por um herdeiro “problemático e inquieto”, que, assumindo a primeira pessoa do discurso, investiga a vida de um de seus ascendentes, sem preocupação com a cronologia. É, portanto, o relato de uma investigação e de uma arqueologia, visando “à reconstituição de uma memória incerta e lacunar” (DEMANZE, 2008, p. 22-23).

Assim sendo, ao longo do romance, vamos preenchendo as lacunas presentes nos relatos e descobrimos que Maike é a filha abandonada de Anna que, por sua vez, é a filha da personagem Avó, que surge inicialmente como uma



moça do interior de Minas que se muda para o Rio de Janeiro para trabalhar aos catorze anos. Tendo em vista que Maike só teve contato com sua mãe biológica depois de adulta, seu ato de narrar a história da mãe e a da avó é uma forma de reelaborar sua genealogia e ressignificar sua própria identidade, que foi cindida após várias mudanças e autodescobertas. O romance, portanto, pode ser identificado como uma narrativa de filiação, em consonância com Bernd (2018, p.47), que afirma que, tanto o romance memorial quanto o de filiação, têm como principal tema a presença da memória genealógica e geracional, devido “a necessidade do eu narrador promover a reconstrução de trajetórias vividas por seus ascendentes e, através desse processo, (res)significar e/ou (re)construir o presente.”

As coincidências entre as três personagens são propositais, pois, logo no primeiro capítulo da primeira parte, temos conhecimento que o amante alemão de Anna estava planejando um projeto cinematográfico sobre uma “jovem alemã que vem ao Brasil em busca de suas raízes” (SAAVEDRA, 2018, p.20). Observamos, portanto, um anacronismo, que confirma a possibilidade de Maike ser a narradora do livro, e tal ‘pista’ pode ser vista como uma forma dela se infiltrar no passado de sua mãe, nos lembrando que, ao falar de sua anterioridade, também está falando de si mesma.

A recuperação da memória geracional ocorre de modo conflitivo e lacunar, porque Maike é herdeira de memórias feridas que, geralmente, “são circundadas pelo silêncio ou rejeição em relação ao passado familiar” (DEMANZE, 2008). A narradora enfrenta o silêncio de sua família adotiva sobre suas verdadeiras origens, as quais a jovem ao mesmo tempo quer e teme descobrir. Ao reelaborar as trajetórias de sua mãe biológica e de sua avó, concede a elas a dignidade negada pela sociedade patriarcal, desnaturalizando as opressões de gênero, raça e classe e as violências pelas quais ambas passaram em seus percursos de se tornarem mulheres.

As heranças familiares transmitidas a Maike por suas ancestrais são, além do desterro, “uma sucessão incessante de entregas e abandonos” (SAAVEDRA, 2018, p.247) e as opressões de gênero, “maldição [é coisa] que passa de mãe para filha” (SAAVEDRA, 2018, p.151). Maike não passa por dificuldades financeiras, mas vivencia a exiliência, ao sentir-se como uma estranha em sua família adotiva. Ela dizia não ter o menor interesse naquele mundo, mas deixava-se “levar pela inércia”, pois era mais confortável “se deixar acariciar pelos meandros de um caminho já traçado” (SAAVEDRA, 2018, p.66) do que assumir os riscos de um destino incerto. A jovem teve sua subjetividade tolhida pelos valores burgueses de seus pais adotivos, que queriam que ela se tornasse advogada e vivesse uma vida baseada em superficialidades e consumismo, assim como eles. Ela não foi despejada de casa como sua avó biológica aos catorze anos, nem ouviu de sua bisavó: “suma daqui que eu já tenho peso suficiente para carregar” (SAAVEDRA, 2018, p.134). Tampouco teve sua voz radicalmente silenciada pela branquitude, como aconteceu com sua avó quando jovem, que não pôde sequer vivenciar o luto quando a bisavó falecera (“dona Clotilde dizia: ‘não é porque alguém morreu que eu vou ficar com a casa suja e bagunçada’” (SAAVEDRA, 2018, p.144)]. Contudo, Maike foi abandonada logo ao nascer por sua mãe biológica Anna, que se encontrava completamente fragilizada emocionalmente e fisicamente naquele momento.

Anna também se sentia rejeitada quando criança por sua própria mãe, que, na realidade, fora coagida por dona Clotilde a manter-se distante da filha. Quando a avó de Maike descobriu-se grávida, teve contato com o fantasma de sua própria avó, que lhe disse:

Você teve muita sorte dos seus patrões serem tão bons, fossem outros tinham te colocado no olho da rua, que é o que você merece, onde já se viu, se engraçar com o filho deles, onde você estava com a cabeça?, será que você não entende, *eles não são como nós, são feitos de outra pele, outro material, e vai ser sempre assim*, será que você não vê?, e agora você vai ter essa filha, porque é menina, infelizmente, e essa filha é meio a gente, meio eles, vai habitar aqui e

lá, sem nunca ter um lugar seu, sem nunca saber quem é [...] (SAAVEDRA, 2018, p.150, grifo nosso).

Desse modo, o fantasma a adverte que “eles não são como nós, são feitos de outra pele, [...] e vai ser sempre assim, [...] essa filha é meio a gente, meio eles, vai habitar aqui e lá, sem nunca ter um lugar seu” (SAAVEDRA, 2018, p.73), transmitindo à avó de Maike o eterno ciclo perpetuado pela branquitude e suas formas de controle e subalternização. Portanto, Anna cresce também sentindo-se deslocada, transitando entre o mundo do opressor – o colégio particular que sua madrinha pagava –, e o do oprimido – a cozinha e quarto de empregada –, o que a levava a ter posicionamentos contraditórios e mesquinhos quando era adolescente, e não a permitia entender a condição de exploração na qual sua mãe vivia, como mostra a seguinte passagem:

A filha ia completar quatorze anos e dona Clotilde planejara uma festa para ela e as amigas no clube e, na véspera, [...], a filha lhe pediu que por favor não fosse, que comemorariam juntas depois [...] ela ficou sem saber o que dizer, e sentiu uma raiva tão grande, como nunca havia sentido, e disse que ia de qualquer forma, afinal, eu sou sua mãe, mesmo que você não goste, e a discussão foi aumentando e aumentando e ela disse coisas para a filha que até então nunca tinha dito, [...], e a filha também disse coisas para ela que nunca tinha dito, até que só ficou a última frase, as palavras da filha, que começou a chorar e disse, eu não quero ser sua filha, eu tenho vergonha de você, do seu rosto que é só osso, dos seus cabelos grudados na cabeça, dos dentes que faltam na sua boca, das suas unhas todas roídas, você parece uma velha, uma mendiga, e eu não quero ser sua filha, não quero ser filha de empregada, eu queria ser filha da dinda, [...] (SAAVEDRA, 2018, p.158).

Ao contrário de Anna, que desejava fazer parte do “mundo dos ricos” e rejeitava sua própria mãe, Maike sentia-se deslocada por fazer parte dele efetivamente e não se identificar com esse mundo. Os ideais burgueses de sua mãe adotiva lhe ditavam que deveria ser “uma aluna exemplar, uma filha exemplar, um exemplo de diligência e serena alegria, em suma, para que o mundo jamais perdesse os contornos que ela havia lhe dado (...)” (SAAVEDRA, 2018, p.72), o que a sufocava. Também vivenciava a opressão de gênero, devido

a sua homossexualidade, que ia contra os valores cis-heteropatriarcais de sua família. Desde a infância, Maike intuía que era “um rastro de descontrole” para aquele mundo controlador e artificial de sua família, pois sentia-se mais próxima da ideia de uma pocilga, “de um lugar subterrâneo, sujo, escuro, desvinculado daquela ordem, daquele brilho” (SAAVEDRA, 2018, p.73), do que daquela “casa de revista”.

Por sua vez, a Avó de Maike sofre o assujeitamento da branquitude, que a transforma em mão de obra barata e objetificada, além de também ser vítima da maternidade compulsória. Anna, sua filha, embora tenha tido oportunidades que foram negadas a suas ancestrais, como uma formação universitária e a mudança de país, também não consegue romper completamente o ciclo de dominação patriarcal.

A viagem de Anna para a Alemanha que, a princípio, ela considerou como uma segunda chance de não ter um destino parecido com o de sua mãe, para quem a Europa “era tão distante quanto a Lua”, acaba sendo uma grande armadilha da qual não conseguiu escapar, mesmo tendo se dado conta logo que “as portas automáticas do aeroporto se abriram e ela sentiu o ar seco e gélido atingindo seu rosto feito uma bofetada” (SAAVEDRA, 2018, p.29). Além do pavor que sente por não saber a língua alemã, Anna passa por um sentimento de despersonalização diante da nova cultura

Naquele momento teve certeza de que realmente havia se transformado em outra pessoa, ou uma versão dela mesma, na qual características mais indesejadas, a timidez, a insegurança, que antes ela conseguia disfarçar, agora haviam se exacerbado. (SAAVEDRA, 2018, p.39).

Poucos meses após sua chegada, ela percebeu que Heiner não tinha intenção de a incluir em seus projetos pessoais, pois passava a maior parte do tempo viajando, deixando-a sozinha em seu apartamento. Além disso, ele passa a agir de modo controlador, pois “dirigia-se a ela feito quem fala com uma

criança” (SAAVEDRA, 2018, p.46), tentando impor a ela até mesmo o que deveria comer e vestir. Quando descobre estar grávida, Anna diz a Heiner que não queria a criança, e ele “a olhou como se fosse um monstro” (SAAVEDRA, 2018, p.55), chamando-a de louca quando disse que iria entregar o bebê para adoção quando nascesse. Desse modo, o machismo de Heiner reproduz a ideia da destinação prioritária dos homens à esfera produtiva, e das mulheres apenas à esfera reprodutiva. Por vivenciar uma relação tóxica e abusiva, Anna não consegue reelaborar sua identidade, e teme não conseguir escapar daquela “linhagem de opacidade e subserviência”: “a qualquer minuto a herança emergiria, estendendo-se feito lava sobre ela.” (SAAVEDRA, 2018, p.46). Morando num país estrangeiro “sem amigos, sem família, sem falar a língua e casada com um homem que ela não amava” (SAAVEDRA, 2018, p.56), Anna era assujeitada e desterritorializada, assim como sua mãe, que vivia confinada a um cubículo para dormir e ao trabalho doméstico. Anna vivencia, além do desterro, a maternidade compulsória e, após fugir da casa de Heiner, se envolve em outro relacionamento abusivo, e é também vítima da violência de gênero. Mais tarde, abandona esse homem e volta para o Brasil, onde segue a carreira de atriz.

Na cena final, em que a mãe de Anna é barrada por seguranças no teatro onde sua filha iria estrear uma peça autobiográfica, ela novamente recebe a visita do fantasma de sua avó (trisavó de Maíke), que lhe diz:

Gostamos de imaginar que somos livres, completamente livres, mas isso não passa de uma ilusão, somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais, pensemos num bicho qualquer, disse a avó, disse a capivara, um tamanduá, por exemplo, um tamanduá é um tamanduá e continuará sendo tamanduá, assim como seus filhos e seus netos e seus bisnetos e tataranetos, numa cadeia infinita de tamanduás, e não há nada a fazer, a não ser que, por algum motivo, quase sempre mero acaso, o tamanduá consiga reconhecer a narrativa que fez dele tamanduá, decifrá-la, e reencontrar a antiga conexão, ou seja, fazer a travessia, que é o momento em que ele pode se aproximar de sua essência original, que é irrecuperável, pois não é feita de palavras, se desvincular de sua herança de tamanduá e assumir a forma de outro bicho, de uma planta, de uma pessoa, e até mesmo, preste atenção, de outro tamanduá! (SAAVEDRA, 2018, p.250)

A narrativa da ancestral indígena, conectada com elementos da natureza, deixa claro que é preciso, portanto, “fazer a travessia”, isto é, compreender, situando historicamente a memória familiar e, assim, ressignificar a própria ancestralidade, “reencontrar a antiga conexão, ou seja, (...) se aproximar de sua essência original, que é irrecuperável, pois não é feita de palavras” (SAAVEDRA, 2018, p.250). Desse modo, tomar consciência de que as experiências traumáticas que parecem transmitidas de geração à geração não são predeterminadas ou uma ‘maldição’, mas sim, parte de uma sistemática perpetuação dos dispositivos de poder do sistema capitalista patriarcal, em suas múltiplas formas de controle e assujeitamento da vida das mulheres. No caso da Avó, de Anna e de Maike, configuram estratégias que levaram ao apagamento de suas ancestralidades indígenas, rememoradas pelo fantasma da trisavó: “somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (SAAVEDRA, 2018, p.250).

Maike, por sua vez, consegue interromper esse ciclo de violência, assumir “a forma de outro bicho”, fazer a travessia e trilhar um percurso distinto do que teve sua mãe e sua avó. A jovem rompe com a herança da submissão feminina, ao não atender às expectativas de sua família adotiva, cursar Letras e viajar para o Brasil em busca de suas origens. Assim, ao narrar sua história, recupera sua memória familiar e compreende as trajetórias de suas ancestrais, libertando-as também do esquecimento.

### 3 “I’m the fifth generation on my mother’s side”: vestígios memoriais em *Voyage in the dark*

O enredo de *Voyage in the dark* é também marcado por idas e vindas no tempo, apresentando características do romance de filiação, a partir da narradora-personagem Anna Morgan, uma jovem caribenha que, aos dezenove

anos, após a morte de seu pai, se muda para a Inglaterra com sua madrasta e, assim como as protagonistas de *Com armas sonolentas*, busca conquistar sua independência, tendo sua trajetória dificultada pelo exílio e por múltiplas opressões de gênero, classe e etnia.

Dividida em quatro partes, a narrativa inicia-se em primeira pessoa com Anna Morgan nos contando a frustração que sentiu em seu primeiro contato com a Inglaterra, e mostrando-se incomodada com aspectos como o clima, arquitetura urbana e, sobretudo, a hostilidade do povo inglês diante de imigrantes. Um dos aspectos estruturais mais importantes do texto é a sobreposição do passado no presente. Por meio de um ponto de vista contrapontístico, que analisa, a partir do contraste, duas culturas distintas, Anna evoca a Dominica, sua terra natal, através de suas memórias de infância, enquanto nos mostra sua realidade na Europa, em um mecanismo de escrita que pode ser visto como uma forma de resistência ao acultramento imposto pela sociedade inglesa à personagem.

Ao longo do romance, por meio de monólogos e diálogos que estabelece com as outras personagens de modo fragmentado, é possível ter acesso ao seu passado e de seus ancestrais. Em uma conversa com Walter, seu amante, ele a trata como se fosse uma criança, “apenas um bebê”, pressionando-a para fazer aulas de canto com a finalidade de conseguir um emprego como cantora de cabaré, o que claramente a deixava desconfortável, mas ele insistia que ela aparentasse estar de acordo, com a desculpa de que era tudo para o bem dela: “Bem, fique feliz então. Seja feliz. Quero apenas que você seja feliz.” [RHYS, 1982, p.51, tradução nossa). Em tom debochado, Anna pede que ele lhe sirva um copo de whisky no lugar de vinho, e Walter responde novamente como se ela fosse ingênua: “Você aprendeu a gostar de whisky não faz muito tempo, não é?” (RHYS, 1982, p.51, tradução nossa), mas ela retruca, dizendo que: “Está no meu sangue. Minha família toda tem o costume de beber muito. Você deveria ver meu tio Ramsay - Tio Bo.” (RHYS, 1982, p.5, tradução nossa), ao mesmo tempo



em que se posiciona, mostrando a Walter que não é obrigada a corresponder às expectativas dele, Anna demonstra sua necessidade de fazer parte de um “*continuum* geracional” (BERND, 2018, p.33), ou seja, de ser herdeira e porta voz de um legado familiar, para assim manter forte sua própria identidade que se via em risco.

Com relação a sua mãe, sabemos apenas que faleceu muito jovem e que era uma “*real West Indian*”, ascendência da qual Anna se orgulha. A maior parte de suas memórias de infância são com Francine, que trabalhava como cozinheira para sua família, por quem cultivava grande carinho e admiração, e são evocadas por meio da memória olfativa, assim como a memória dos lugares, como nos mostra o seguinte trecho:

No táxi, durante todo o trajeto da volta, eu ainda pensava em minha casa na Dominica, [...]. Sobre como o pôr do sol pode causar tristeza, especialmente à tarde, uma tristeza diferente da causada por lugares frios, bem diferente. E a maneira como os morcegos voam por lá, ao pôr do sol, dois a dois, sempre imponentes. E o cheiro da loja na baía. (“Quero quatro metros de rosas, por favor, Srta. Jessie.”) E o cheiro de Francine - acre-doce. E o hibisco daquela vez - era tão vermelho, tão envaidecido, e tinha sua longa língua dourada pendurada. Era tão vermelho que fazia o céu de plano de fundo. Não posso acreditar que ele tenha morrido... (RHYS, 1982, p.34-35, tradução nossa).

Anna se empenha em preservar a memória e os ensinamentos transmitidos por sua ancestral afetiva, em contraposição às imposições de sua madrasta Hester, que defendia valores racistas e conservadores, representando tudo o que ela não desejava ser: “Eu odiava ser branca. Ser branca era ser como Hester.” [RHYS, 1982, p. 75, tradução nossa]. Hester “sempre odiou Francine” e aparentava ter ciúme da relação dela com a enteada. Quando ainda moravam no Caribe, além de tentar afastá-las, Hester insistia em moldar a personalidade da menina para que agisse, falasse e pensasse como uma inglesa. Vivia falando sobre Cambridge e “boas maneiras”, e se esforçava para inculcar na mente da enteada que ser ela mesma era errada, que as pessoas só iriam gostar dela quando “se comporte como uma *lady* e não como uma mulher negra” (RHYS,

1982, p.40, tradução nossa); ou seja, a menina deveria anular sua personalidade e aderir aos padrões eurocêntricos. Mas Anna não se importava nem um pouco com as opiniões de sua madrasta, e desde a infância mostrava uma personalidade autêntica e insubmissa.

A menina aprende com Francine o dialeto *patois*, e gostava de ouvi-la cantando e contando histórias: “Quando não estava trabalhando, Francine sentava-se na soleira da porta e eu gostava de ficar ali com ela. Às vezes, ela me contava histórias e, no início de cada uma, sempre dizia ‘*Timm, timm*’, e eu respondia ‘*Bois seche*’. (RHYS, p. 1982, p.44, tradução nossa). Desse modo, Francine transmitia, por meio da memória oral, as tradições ancestrais dos povos originários do continente africano. Conforme aponta Bernd, frente ao silenciamento e ao apagamento histórico, o que lhes restava para compartilhar “eram suas memórias, que conservavam e difundiam nas *veillées* (vigílias), durante as quais transmitiam aos descendentes cantos, rezas, artes de fazer e trechos de epopeias que os contadores de histórias guardavam de memória” (BERND, 2018, p.31).

Considerando que o romance de filiação é também classificado como uma subcategoria da autoficção (BERND, 2018, p. 160], esta é uma das passagens do romance em que se observa a reelaboração ficcional de elementos biográficos da escritora. Em sua autobiografia, Jean Rhys (1990) conta sobre uma amiga de infância chamada Francine, uma menina negra que, como a Francine de *Voyage in the dark*, adorava contar histórias. Assim como Anna, Rhys respondia “*Bois sêche*” após a amiga dizer “*Tim-tim*” para dar início às histórias. A autora ainda nos diz que, depois de ler um livro sobre *obeah*, o culto de ancestrais africanos, *soube* que *Bois sêche* é o nome de um dos deuses cultuados pela religião.

Ademais, ao rememorar saudosamente sua terra natal, por meio da memória auditiva e olfativa, Anna recria espaços de recordação, bem como

valoriza os conhecimentos transmitidos por Francine, os quais confrontam a epistemologia ocidental:

Então tentei me lembrar da estrada que levava a *Constance Estate*. [...] Dois olhos se abrem dentro da mente. O catauá do lado de fora da porta de casa e o cavalo à espera com o freio pendurado no gancho que se fixa na árvore. O suor escorrendo pelo rosto de Joseph enquanto ele me ajuda a montar e eu com uma saia rasgada, como sempre. E a montaria, e depois a ponte e o som dos cascos do cavalo nas tábuas de madeira, e depois a savana. Logo mais, a Cidade Nova, depois dela, a grande mangueira. Foi chegando ali que caí de mula quando era criança. Ao cair, parecia que o tempo se estendia até eu me ver no chão. A estrada acompanhando o mar. Os coqueiros se inclinando para a água. (Francine dizia que se você lavar o rosto com água de coco fresca todos os dias, será sempre jovem e sem rugas, independente da idade. Cavalgando em uma espécie de sonho, às vezes escuto o rangir das selas, e sinto o cheiro do mar e do cavalo. (RHYS, 1982, p.92, tradução nossa).

O ato de narrar sua própria história e a valorização da oralidade pelo uso do inglês coloquial podem ser vistos como parte da herança cultural transmitida por Francine, uma vez que ela era uma *conteur*, uma contadora de histórias, assim como o costume que Anna adquire de cantarolar, sobretudo em momentos de tristeza. Vale destacar o episódio em que Anna, logo após ser abandonada por Walter e de quase ser despejada da pensão em que morava, canta uma canção que a faz rememorar a história dos indígenas caribenhos:

Depois de um tempo, comecei a cantar: '*Blow rings, rings/Delicate rings in the air;/ And drift, drift/ - something - away from despair*'. Eu ouvi essa versão da música em um *music-hall* em Glasgow, onde eu consegui entrar para assistir a uma matinê. [...]. '*And drift, drift/ Legions away from despair.*' Não podem ser "legiões". "Oceanos", talvez. "Oceanos distantes do desespero". Pode ser o mar, pensei. O Mar do Caribe. "Os caribenhos nativos dessa ilha faziam parte de uma tribo guerreira que resistia fortemente à dominação branca. Já no início do século XIX, eles invadiram uma das ilhas vizinhas que pertencia ao império britânico e dominaram a guarnição, sequestrando o governador, sua esposa e três filhos. Mas, atualmente, os caribes estão praticamente exterminados. As poucas centenas que restaram não se casam com os negros. Hoje, sua reserva, [...], é conhecida como "Bairro Carib". Antigamente, eles tinham, ou costumavam ter, um rei. Seu nome era Mopo. *Aqui está Mopo, o rei dos caribenhos!* Mas agora, todos estão praticamente exterminados. A oceanos de distância do desespero..." (RHYS, 1982, p.105, tradução nossa).

Nota-se que, quando Anna começa a refletir sobre a canção, narra a história dos nativos, os caribes, colocando-a entre aspas, o que permite-nos inferir que se trata, possivelmente, de uma das histórias contadas por Francine. Vale destacar que o relato vai contra os registros históricos hegemônicos da época, que buscavam apagar as atrocidades cometidas pelos colonizadores contra os nativos. Além disso, tal fato ganha uma dimensão simbólica, pois trata-se de uma “transmissão geradora de sentido” (GAGNEBIN, *apud* BERND, 2018, p. 30), que a motiva a revisar criticamente o presente, se reapropriando do passado, pois, implicitamente, a partir dessa lembrança, Anna estabelece uma conexão com seu próprio presente, que se mostra como uma extensão desse passado, já que vivenciava na Inglaterra uma trajetória de invisibilização, a partir da segregação que sofria devido a sua origem crioula<sup>3</sup>.

Assim, ao contrário de Maike, personagem do romance de Saavedra, Anna Morgan não teve qualquer êxito no agenciamento de sua subjetividade. Sem ter onde morar, passa toda sua vida em uma trajetória errante, vivendo em quartos de hotéis baratos, ao mesmo tempo em que lida com a depressão. Após ter sido abandonada pela madrasta e por seu amante, enfrenta a dura realidade de subempregos, de corista em bares a auxiliar de manicure. Anna termina completamente desorientada em um hospital, após passar mal devido a um aborto clandestino, e lá acorda “na desesperança de começar tudo, tudo de novo...” (RHYS, 1982, p.188, tradução nossa). Ainda que o final do relato sinalize que a emancipação de Anna Morgan esteja inviabilizada, devido à penúria imposta pelo patriarcado capitalista, que a relega à segregação, de modo paradoxal, é nesse momento de desespero que ela consegue ultrapassar, de

---

<sup>3</sup> “Crioulo/crioula” é um termo usado para se referir tanto aos descendentes de africanos quanto aos descendentes de europeus que nasceram no Caribe e se naturalizaram caribenhos. O termo crioulo não tem sentido pejorativo como aconteceu no Brasil, sendo uma representação do hibridismo cultural da região.

certa forma, o entre-lugar que ocupa, tanto na sociedade inglesa quanto na caribenha. Na inconsciência do momento, as memórias de Anna são evocadas de modo onírico: ela sonha que participa de um desfile de carnaval na Dominica, uma festa de celebração dos povos nativos e afro-caribenhos, a qual sempre assistiu somente pela janela de sua casa, pois sua família a impedia de participar. Memória-sonho que a acalenta na dor e a transporta para uma perspectiva em que ela consegue sentir-se integrada, indo além das barreiras raciais e de classe ao conciliar suas múltiplas identidades.

Ao comparar as narrativas, constatamos duas possibilidades do romance de filiação. Maike rompe com o legado de submissão vivido por suas predecessoras, ao passo que recupera sua ancestralidade indígena por meio da escrita. Anna Morgan tenta colocar-se num *continuum*, isto é, sobrevive dos vestígios memoriais de sua infância na Dominica, em uma tentativa de preservar sua própria história e a de seus ancestrais.

Tanto para Anna quanto para Maike, a escrita é uma arma contra o esquecimento, pois permite, além da autodescoberta, confrontar suas memórias traumáticas, assim como transmitir suas lembranças afetivas e suas memórias culturais, formadas de resíduos, de traços memoriais recompostos de forma fragmentária, os quais escapam ao registro hegemônico do poder.

### REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera* (The new mestiza). San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.
- BERND, Zilé. *A persistência da memória*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.
- DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti, 2008.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

FERREIRA, Josye Gonçalves. *Entre paisagens e inventários: o projeto literário de Carola Saavedra*. Tese. Doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, pp. 1–8, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018605>. Acesso em: 25 de maio de 2022.

FRIEDMAN, Susan S. Bodies on the move: a poetics of home and diaspora. *Tulsa Studies in Women's Literature*. University of Wisconsin-Madison. v. 23, pp. 189-212, 2004.

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

RHYS, Jean. *Smile please: an unfinished autobiography*. London: Penguin Classics, 2016.

RHYS, Jean. *Voyage in the dark*. London: Norton, 1982.

SAAVEDRA, Carola. A estética diaspórica de Carola Saavedra: entrevista. *Antares: Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, v. 11, n. 22, 2019. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/7332/3817>. Acesso em: 27 de julho de 2023.

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

SAAVEDRA, Carola. Casa Bondelê FLIP 2018: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de *Com armas sonolentas*. Entrevista concedida a Anna Monteiro. *Bondelê*. Paraty, 2018b.

SAVORY, Elaine. *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. London: Cambridge Press, 2009.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2008.

Recebido em 24/10/2023.

Aceito em 20/02/2024

# TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE LEO HAMALIAN: MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL ARMÊNIA

AUTOBIOGRAPHICAL TEXTS BY LEO HAMALIAN: MEMORY AND ARMENIAN CULTURAL IDENTITY

Deize Crespim Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar dois textos autobiográficos de Leo Hamalian, autor americano de ascendência armênia, utilizando pressupostos teóricos dos estudos culturais. Em “Amid Bounty, Longing” (Em meio à generosidade, a nostalgia), Hamalian recupera as memórias de infância, refletindo sobre sua difícil relação com o pai, sob a perspectiva do trauma do genocídio perpetrado contra os armênios no Império Otomano no início do século XX, e da conseqüente expatriação do povo armênio. Em “A Small Question of Identity” (Uma pequena questão de identidade), o autor narra suas experiências em viagens ao Oriente Médio, mais especificamente, a Síria, Líbano, Turquia e Jordânia, onde se relaciona com pessoas de origem armênia, o que o leva a pensar sobre sua identidade cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura armênia; autobiografia; genocídio armênio; identidade cultural; Leo Hamalian.

**Abstract:** This article aims to analyze two autobiographical texts by Leo Hamalian, an American author of Armenian descent, using theoretical assumptions of cultural studies. In “Amid Bounty, Longing”, Hamalian recollects childhood memories, reflecting on his difficult relationship with his father, from the perspective of the trauma of the genocide perpetrated against Armenians in the Ottoman Empire at the beginning of the XX century, and the consequent expatriation of the Armenian people. In “A Small Question of Identity”, the author narrates his experiences on trips to the Middle East, more specifically, to Syria, Lebanon, Turkey, and Jordan, where he has relationships with people of Armenian origin, which leads him to think about his cultural identity.

**KEYWORDS:** Armenian literature; autobiography; Armenian genocide; cultural identity; Leo Hamalian.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Livre Docente da Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8157-3000>. E-mail: [deize.pereira@usp.br](mailto:deize.pereira@usp.br)



## 1 Introdução

Filho de sobreviventes do genocídio armênio, perpetrado pelos turcos otomanos no início do século XX, Leo Hamalian (1920-2003) nasceu e foi criado nos Estados Unidos. Linda Hamalian (2004), que foi sua segunda esposa, num breve texto, esclarece alguns dados biográficos do autor. Ela relata que sempre insistiu para que Leo escrevesse uma biografia, mas ele resistia a esta ideia. Linda esclarece que depois se deu conta de que Leo Hamalian escrevia sobre si mesmo, mas só indiretamente, através de ensaios literários, monografias, introduções a antologias, críticas literárias, artigos sobre ensino, artigos sobre política, etc. Conforme nota a autora, a leitura e a escrita são permeadas pela subjetividade, e com Leo Hamalian não poderia ser diferente: “Yes, we all bring ourselves to whatever texts we write and read; there is no avoiding it” (HAMALIAN, 2004, p. 6).

Leo Hamalian nasceu no Bronx e cresceu no Queens, bairros periféricos de Nova York. Mesmo tendo sido criado na sociedade americana, ele esteve em estreito contato com a cultura armênia, como cultura do lar, aquela praticada no âmbito doméstico. A questão da língua não era um problema: bilíngue, como a maioria dos armênios da sua geração, falava armênio em casa, e inglês na rua. Todavia, detestava a comida que sua mãe, Rose, fazia para o jantar, particularmente, a carne de carneiro e também os sanduíches de *pasterma* (uma espécie de carne defumada) que ela lhe preparava para levar para a escola. Linda Hamalian nota que levaria ainda duas décadas para que Leo apreciasse a cozinha armênia e preparasse seus próprios pratos: *midia dolma*, *tanabour* e feijão seco *plaki*.

Não havia nenhuma criança armênia na vizinhança e Leo era desencorajado, pelo pai, a ter amigos. A vida social da família compreendia visitas aos primos armênios em Hackensack e Teaneck (Nova Jersey), no inverno; e, no verão, visitas a parentes em férias no Asbury Park. Os pais de

Hamalian, Thomas e Rose, também convidavam amigos armênios para irem a sua casa. Nestas ocasiões, eles discutiam questões políticas, tais como se deveriam colaborar com o partido político armênio Tashnag, ou com o Ramgavar; se eram partidários de uma Armênia independente, ou se estavam satisfeitos com o que restava da Armênia, então sob a proteção da União Soviética. O tópico principal, porém, e que sempre se repetia, eram as histórias sobre os massacres: o genocídio de 1,5 milhão de armênios, que habitavam as províncias da Anatólia, no Império Otomano – até hoje não reconhecido pela Turquia.

Para escapar desta atmosfera, Leo subia para o quarto, esquecendo-se de que encontraria sua mãe chorando silenciosamente, escondendo o rosto com as mãos. Tal qual seus dois maridos (o primeiro, com quem teve dois filhos, falecido durante a epidemia da gripe de 1918, e o segundo, Thomas, pai de Hamalian e de sua irmã, Agnes), Rose também era uma sobrevivente do genocídio. Ela, no entanto, recusava-se a contar a razão pela qual chorava, recusava-se a dizer, ao seu jovem filho, que ela estava sofrendo pelos horrores que testemunhara no genocídio. Assim, Linda menciona o pesar que afetava os Hamalian: “Toda vez que Leo entrasse naquela casa, ele se confrontava com a trágica e recente história do povo armênio. Ele ansiava por libertação da tristeza e do ódio que permeavam a atmosfera de seu lar” (HAMALIAN, 2004, p. 8, nossa tradução).

Como a língua armênia, a cultura e os costumes eram uma imposição de um pai extremamente severo, Hamalian adquiriu aversão a tudo que era armênio. Nada mais natural, portanto, que ele desejasse se libertar dessa tristeza, afastando-se desta identidade imposta, quando cresceu e se tornou independente. Após perder sua mãe, ainda muito jovem, com dezoito anos, ele entrou para a Escola de Agricultura na Universidade Cornell e passou a morar sozinho e a trabalhar.

Leo Hamalian se casou com Catherine Spraker, teve três filhos, separou-se e se casou novamente, com Linda Hamalian. Na G.I. Bill, graduou-se como professor universitário de Letras; na Universidade Columbia, fez o mestrado; e na Faculdade de Filosofia da mesma universidade, fez o doutorado, que versava sobre as peças de T. S. Eliot. Trabalhou como professor universitário na City College e na Universidade de Nova York.

Sua reaproximação da comunidade armênia foi motivada principalmente por suas viagens ao Oriente. Leo Hamalian estudou na Universidade de Teerã (Irã) e foi professor da Universidade de Damasco (Síria) de 1962 a 1964. Depois de retornar a sua função como professor da City College, ele se tornou editor do Jornal literário *Ararat* (1972-2003).

Para entender como Leo abraçou sua herança armênia, os leitores têm que ir aos seus textos, e mesmo assim, eles só serão capazes de especular as razões. Os seus dois anos na Síria e um no Irã certamente estimularam uma nova conexão. Como editor do *Ararat*, sua imersão crescente na cultura e história armênias foi inevitável. A viagem à Armênia, a frequência com que os armênios do mundo todo o recebiam em suas casas, o desenvolvimento de sua autoconsciência, um desejo de comunidade, e seu trabalho como chefe do Anahid Award Comitê; tudo isto contribuiu para que Leo amasse tudo que era armênio. (HAMALIAN, 2004, p. 12, nossa tradução).

Os dois textos que analisamos neste artigo são autobiográficos; são eles: “Amid bounty, longing” e “A little question of identity”. “Amid bounty, longing” foi publicado pela primeira vez no Jornal *The New York Times*, em 1976, como um artigo assinado por Leo Hamalian. Posteriormente, uma nova versão levemente modificada foi publicada no livro *Burn After Reading* (HAMALIAN, 1978), e postumamente no Jornal *Ararat* (HAMALIAN, 2004). “A little question of identity” também foi publicado no livro *Burn After Reading* (HAMALIAN, 1978), e sua tradução em português, na Revista *Armenusp* (2001). O caráter autobiográfico dos dois textos é confirmado não só por suas características formais (relatos em primeira pessoa, citação do nome próprio do autor ao longo

do texto, referências específicas ao seu pai de origem armênia, à sua viagem à Síria, em 1962, entre outros), mas pela nota introdutória, na segunda vez em que publicou “Amid bounty, longing” (HAMALIAN, 1978/2004), na qual inclusive estabelece uma relação entre os dois textos citados.

Se eu não tivesse escrito “Uma pequena questão de identidade”, há alguns anos atrás, eu não poderia ter escrito este ensaio. É uma oferta de paz de uma geração para a outra. Talvez leve um longo tempo para um adulto entender seu pai – e finalmente perdoá-lo por erros reais ou imaginários. Perdoando seu pai, ele perdoa a si mesmo, a seus próprios pecados análogos. Eu acho que a diferença cultural, somada à diferença de geração, pode complicar as relações, mas a integridade do indivíduo, não importa como ela se expresse, no final das contas, faz-se entender e ser respeitada. (HAMALIAN, 2004, p. 36, nossa tradução).

## 2 Pressupostos teóricos: os estudos culturais

Neste estudo, partimos de uma perspectiva cognitivista de cultura e de identidade cultural.

Stuart Hall define *identidades culturais* como: “Aqueles aspectos de nossa identidade que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p. 8).

Costumamos pensar em identidade em termos deterministas, étnicos e nacionalistas: “Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior” (HALL, 2008, p. 28).

Conceptualizamos a identidade cultural como única, distinta de outras e imutável. Por causa mesmo de sua natureza conceptual (a identidade é um constructo abstrato), podemos reconceptualizar mudanças de identidade em termos de continuidade de identidade, nominalmente, aquele algo que persiste (TALMY, 2003, p. 465). Esta forma de estrutura sequencial – continuidade de identidade apesar das mudanças – tem um análogo sincrônico que é

uniformidade da identidade apesar das diferenças. Se a identidade é acompanhada de um sentimento afetivo de apego a ela, como no caso das identidades nacionais, sentimos o desejo de prolongar sua existência e preservá-la contra ameaças. E se, por acaso, ela deixar de existir, há um sentimento de perda.

O termo *identificação*, no lugar de identidade, destaca sua natureza, não como um produto, mas como um *processo*. Segundo Hall (1996), no senso comum, pensa-se em identificação como algo fundamentado no reconhecimento de uma origem comum, ou em características compartilhadas com outra pessoa ou grupo, ou até mesmo como algo estabelecido com base em um ideal e em laços de solidariedade e aliança. Esta definição põe em segundo plano o significado de identificação enquanto construção, um processo nunca finalizado. A identidade não está nunca completamente determinada, no sentido de que sempre se pode ganhá-la ou perdê-la, ela pode ser sempre sustentada ou abandonada.

(...) esta concepção de identidade *não* assinala aquele núcleo estável do eu (self) que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. (...) Ela tampouco se refere, se pensarmos agora na questão da identidade cultural, àquele “eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificialmente impostos – que um povo, com uma história e ancestralidade partilhadas, mantém em comum” (HALL, 1990). Ou seja, um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma ‘unidade’ imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais. Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2003, p. 108).

Os processos de migração forçada dos tempos modernos de fato perturbaram o caráter relativamente ‘estabelecido’ de muitas povos e culturas. Hall lança questões relevantes para a análise do contexto de deslocamento: “o

que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora?” (HALL, 2008, p. 28). No contexto da diáspora, podemos realmente dizer que “as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência”? (HALL, 2003, p. 108-9).

Numa concepção fechada de “tribo”, diáspora e pátria, ter uma identidade cultural é

(...) estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, (...) sua “autenticidade”. É, claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história” (HALL, 2008, p. 29).

O conceito de identidade está, portanto, intimamente relacionado à maneira como se utilizam os recursos da história, da língua e da cultura para criar representações. As identidades são construídas no interior das representações discursivas (HALL, 2013). Para Hall (2006), a “*narrativa da nação*” – tal como é contada recorrentemente nas histórias que circulam, na mídia, na literatura, na cultura popular – fornece uma série de imagens, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais, que representam a nação, as experiências partilhadas, seus triunfos e suas vicissitudes. Como membros dessa “comunidade imaginada”, projetamos a nós mesmos nessas narrativas. Elas dão sentido a nossa existência, conectando nossas vidas com um destino nacional que preexiste e continua a existir depois de nós.

[as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário

(assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia (...) (HALL, 2003, p. 109).

Precisamente porque as identidades se constroem no discurso, devemos compreendê-las como produtos históricos, no interior de determinadas formações discursivas. Neste sentido, as identidades podem ser definidas como “o apego temporário às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 1996, p. 6, nossa tradução). O passo seguinte na análise dos discursos sobre identidade é “não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 2008, p. 55).

### *3 “Amid Bounty, Longing” (Em meio à generosidade, a nostalgia)*

Em “Amid Bounty, Longing” (Em meio à generosidade, a nostalgia), que, como já referido, apareceu publicado primeiramente como um artigo no jornal *The New York Times*, Hamalian (1976) narra, em primeira pessoa, suas memórias de infância, detendo-se na relação com seu pai, mas sob uma perspectiva madura, refletindo sobre seus próprios sentimentos do passado e do presente e especulando sobre o que sentia seu pai. Já na primeira linha do texto, ele informa que o pai é sobrevivente do genocídio armênio:

Meu pai, como muitos armênios sobreviventes do genocídio turco, era um homem que realmente nunca quis deixar seu lar. Até que ele foi forçado a fugir, ele amava o lugar onde ele tinha nascido e sido criado. Era um ambiente alheio à mentalidade americana, em muitos aspectos, e como resultado disto meu pai nunca se deu muito bem com suas crianças, até os últimos meses de sua vida. Conforme eu olho para trás, para seus dias na terra, mais com tristeza do que com o ódio que eu costumava sentir sobressaindo na sua presença, eu acho que sua vida era sobre o estrago feito pelo exílio à psique humana. (HAMALIAN, 2004, p. 36, nossa tradução).



“Exílio” designa a expatriação voluntária, ou forçada, como neste caso. É também a experiência de viver num lugar afastado, solitário, desagradável de habitar, sendo este um dos sentidos desta palavra no dicionário (FERREIRA, 1986). Este é o modo como o imigrante, ou mais propriamente, o refugiado, vê o novo país. O pai viveu 28 anos nos Estados Unidos, mas não conseguiu ter uma vida plena.

Desde o dia em que ele colocou seus pés no Novo Mundo em 1911, uma vítima precoce do pogrom turco, até o dia de sua morte solitária em 1939, nem a quimera do sonho americano, nem a generosidade de prêmios materiais, foram capazes de aliviar a dor de um refugiado que inesperadamente se achou transplantado para uma terra estranha, onde ele foi forçado a florescer, ou murchar. Ele tomou todas as medidas que deveria tomar, fez aquelas coisas que tinham transformado outros armênios em amantes de sua terra. Mas no solo duro de um novo país, ele quase não deixou pegadas. Era como se uma câmara silenciosa tivesse sido focada na sua vida; e quando, como eu faço às vezes agora, eu deixo a minha mente vagar de volta para minha juvenil relação com ele, eu lembro dele como um fantasma, que gesticula, anda, fala, mas não emite nenhum som, nem mesmo o som do lamento, nem o menor murmúrio do pesar interior, que eu agora reconheço que ele guardou para si mesmo, como uma pedra, por 25 anos. (HAMALIAN, 2004, p. 36, nossa tradução).

Hamalian finaliza este trecho com uma imagem: a tristeza, a dor, como uma pedra que seu pai teve de carregar ao longo de sua vida. O pai era como um fantasma emudecido. O autor utiliza ainda outras imagens ao longo do texto para descrever os sentimentos do pai: “Meu pai chegou ao fim dos movimentos. A grande planície na qual ele vagou permaneceu, apesar de tudo, desolada, obscurecida no centro, e circundada por uma margem brilhante, como se cercada de um abismo em chamas” (HAMALIAN, 2004, p. 37, nossa tradução). Trata-se da descrição de uma paisagem para se referir à solidão do pai. Usa também a expressão “desarraigado” para caracterizá-lo: “Para este homem desarraigado e reto, a questão era, como Joseph Conrad diz em uma de suas novelas, ‘não como ser curado, mas como viver’” (HAMALIAN, 2004, p. 36, nossa tradução). Desarraigar, arrancar pela raiz é uma imagem recorrente para descrever os

armênios que sofreram deslocamento forçado, como se fossem uma planta arrancada de sua terra (KUTCHAK, 2021).

O pai pertencia a uma família de agricultores prósperos da cidade de Van, e sua família foi morta pelos turcos. Para dar esta informação, Leo Hamalian se vale de um eufemismo: “só ele e sua irmã conseguiram sair da Turquia, antes que os turcos os pegassem” (HAMALIAN, 2004, p. 36, nossa tradução). A irmã foi para Alexandria (Egito), mas diferentemente do pai de Hamalian, ela não conseguiu integrar-se no novo país e permaneceu num local para refugiados até seus últimos dias. Assim, não vai se casar, ter filhos, ter uma vida normal. Para a irmã, a condição de apátrida é uma condição permanente, porque ela permaneceu a vida toda isolada, exilada.

Já o pai de Hamalian, conforme relatado no texto, teve a oportunidade de construir uma nova vida na sociedade americana. Ele adquiriu uma profissão, se casou, teve filhos, criou família, frequentava reuniões sociais dos armênios, do partido Tashnag, os jogos de cartas, a Igreja Apostólica Armênia. Mas, apesar de ter conseguido se estabelecer na América, nunca conseguiu se recuperar do trauma do genocídio e da expatriação.

Por que ele era tão resistente à ressurreição como um americano, quando outros armênios estavam se levantando como uma fênix, das cinzas de sua tragédia turca? Eu não estou bem certo, mas eu acho que o peso da tristeza nas suas objeções permaneceu. Ela nunca se abrandou. Ela ficava aparente na maneira como ele se relacionava com as crianças. Quanto mais americanos nos tornávamos, mais furioso ele ficava. Nós não podíamos dizer se esta ira era dirigida à América, ou a nós. Nós sentíamos, meio vagamente, que nós tínhamos nos comportado mal de alguma maneira, transformando-nos no que nós tínhamos que nos transformar, em face das pesadas exigências feitas sobre nossas naturezas maleáveis. Falávamos só armênio em casa, comíamos só comida armênia, e víamos somente amigos armênios. Eu acho que meu pai acreditava que ele poderia recuperar, de um modo mágico, alguma parte do seu passado, talvez até aliviar a dor de seu exílio, se ele conseguisse manter suas crianças armênias. Ele triunfaria, desse modo, sobre o turco, que procurou destruir a identidade armênia. (HAMALIAN, 2004, p. 37, nossa tradução).

Hamalian inicia este trecho falando da resistência do pai de se integrar plenamente na sociedade americana, de renascer no meio ambiente americano. O autor usa a imagem da fênix, comum para se referir ao armênio sobrevivente que se estabeleceu na diáspora: a ave fabulosa, que segundo as tradições egípcias, durava muito séculos e, queimada, renascia das próprias cinzas (SAPSEZIAN, 1994; VERNEUIL, 1985). Ao mesmo tempo, podemos identificar no comportamento do pai, conforme narrado por Hamalian, o desejo de continuidade da tradição: as práticas culturais, como falar a língua e cozinhar pratos armênios, garantiriam a sobrevivência da cultura armênia na diáspora, assim triunfariam os armênios sobre os turcos. Se não puderam evitar o genocídio vermelho (em armênio: *garmir chart*), ao menos resistiriam ao genocídio branco (*djermag chart*), à assimilação cultural.

Este texto é tocante por descrever em pormenores os sentimentos da geração dos sobreviventes do massacre. O pai carregava um pesar interior e, mesmo tendo obtido todas as coisas que um imigrante deseja (família, amigos, casa, trabalho), não conseguiu construir uma identidade plena como americano, ou ao menos uma identidade conciliatória, híbrida, de armênio habitante da diáspora.

A diferença cultural, geracional e até relativa à língua na qual tinham mais fluência, criava um abismo entre Leo e o pai, como ele mesmo relata:

“Todavia, algo mais profundo, mais abalador do espírito, do que este medo de americanização, atormentava meu pai. Só recentemente eu comecei a entender o que deve ter sido. Seu inglês rudimentar não permitia a ele dizer o que o incomodava, nem era o meu armênio afiado o bastante para enfrentar uma questão tão profunda e delicada (...)” (HAMALIAN, 2004, p. 38, nossa tradução).

Apesar de possivelmente haver algo mais profundo, que perturbava o pai, era fato que um dos seus temores era a americanização dos filhos, a assimilação cultural. Leo recebia educação armênia em casa, mas só falava

armênio com seus pais e irmãos, esta era a única situação social em que tinha contato com a cultura armênia. Quando criança, passava a maior parte do tempo com sua família, mas à medida que cresceu, cresceram também os contatos com o mundo externo. O pai de Leo ainda troca sua escola, de uma católica para uma escola pública, sem saber que, com isto, acelera a integração do garoto na sociedade americana. Nesta época, a escola desmerece a cultura dos imigrantes, ao mesmo tempo em que incentiva a americanização, e o próprio Leo, quando criança, deseja se integrar plenamente na cultura americana.

Eu devo confessar que eu era um colaborador inocente, mas bem-disposto, da causa nativista. Quantas vezes eu entreguei os meus sanduíches de *pasterma* para os meus amigos zombadores; como eu ficava feliz quando professores ignorantes me faziam um anglo todo emplumado, por terem pronunciado meu nome como “Hamilton”; quantas vezes eu fingi que eu não entendia minha mãe quando ela se dirigia a mim em armênio, em público! Naquele tempo, eu não tinha a menor ideia de que meus pequenos gestos infantis de rebelião eram provavelmente tortura para meu pai. (HAMALIAN, 2004, p. 37, nossa tradução).

Vemos que Leo adorava quando corrompiam seu nome para Hamilton, rejeitava a comida armênia e fingia não entender a mãe falando armênio. Por tais motivos, ele descreve a si mesmo como um colaborador bem-disposto da causa nativista, porém, inocente, por não ter consciência do peso de suas atitudes, aos olhos de seu pai. Seus pequenos gestos eram tortura para o pai, dado que para este significavam a negação da identidade armênia, o rompimento com a identidade de origem.

O texto é uma tentativa de entender os sentimentos do pai e a difícil relação que tinha com ele quando criança. Ressalte-se que, ao longo do texto, Hamalian constantemente lembra a nós, leitores, de que se trata de uma suposição sua sobre o que se passava na mente de seu pai: “Todavia, algo mais profundo, mais abalador do espírito, do que este medo de americanização, atormentava meu pai. Só recentemente eu comecei a entender *o que deve ter*

vido.” (HAMALIAN, 2004, p. 38, grifos nossos); “*Eu dependo de uma memória pouco clara dos eventos, mas eu acho que eu posso* indicar o que era que estava comendo meu pai como um ácido” (HAMALIAN, 2004, p. 38, grifos nossos). Leo chega à conclusão de que pior do que o temor de que os filhos se aculturassem era o trauma do genocídio que o pai carregava dentro de si.

Eu dependo de uma memória pouco clara dos eventos, mas eu acho que eu posso indicar o que era que estava comendo meu pai como um ácido. Merecia ele a generosidade e a proteção que o Novo Mundo ofereceu pela aquisição? Estes sinais de sucesso eram realmente os frutos de seu fracasso como um homem? Deveria ele ter ficado para trás com seus parentes? Deveria ele ter tido a coragem de encarar seus inimigos, não importa o quanto isto custasse? Eu acho que meu pai se sentiu culpado de ter escapado do destino da sua família. Apesar de ele saber bem que tinha evitado o terror e até mesmo a morte, uma parte dele se convenceu de que ele tinha traído sua família, porque não compartilhou de seu destino, porque ele tinha – isto pode soar irracional, e é sem nenhuma dúvida – sobrevivido às custas deles. (HAMALIAN, 2004, p. 38, nossa tradução).

O pai se culpava por ter sobrevivido. O povo armênio tem uma autoimagem de povo resiliente, guerreiro, orgulhoso, forte, insubmisso, que luta até a morte se preciso for (PEREIRA, 2012), mas o pai fugiu. Se não tivesse fugido, não teria sobrevivido. Ainda assim, se culpava por não ter morrido com e pelos seus. Para o pai, a boa sorte que teve, de ter sobrevivido, criado uma família, era algo inaceitável a partir de sua visão de mundo, de seus valores. Para o pai, ter uma vida nova na América foi um “ato de traição” – a culpa por ter sobrevivido é um sentimento comum a pessoas que passaram por um grande trauma, estando relacionada ao luto vivido pelos sobreviventes (MEKHITARIAN, 2019).

#### 4 “*A little question of identity*” (*Uma pequena questão de identidade*)

É interessante, a título de comparação, contrastarmos a atitude do pai de Leo Hamalian, de impor a cultura armênia aos filhos, com a atitude dele mesmo

em relação aos seus próprios filhos. Esta relação é descrita no texto “Uma pequena questão de identidade” (HAMALIAN, 1978/2001).

O fato é que eu não era o que Leon Surmelian chamaria de “um bom armênio”. Minha esposa teve o *infortúnio* de ter nascido como uma *odar*. Meus filhos cresceram sem o *benefício da língua* e os meus contatos com a comunidade armênia eram restritos a nascimentos, casamentos e funerais. Eu sinto que era importante para meus filhos se identificarem com as atitudes e costumes do país em que eles viviam. Eu não via motivo para *obscurecer* suas mentes com aquelas discussões sem fim de *causas perdidas*, de uma *religião exótica*, do “velho país” ainda vivo na memória dos mais velhos. Finalmente – e isso me fez um pária aos olhos dos patriotas – eu não poderia acreditar que um *bom turco era um turco morto*, especialmente por eu não ter conhecido nenhum, vivo ou morto. (HAMALIAN, 2001, p. 123, grifos nossos).

Neste trecho, emitindo uma série de julgamentos de valor em relação às práticas culturais, Leo explica que se casou com uma *odar* (‘estrangeira’ em armênio) e, logo, não passou a identidade armênia para os filhos. Porém, ele não culpa a si nem a esposa, ironicamente afirmando que o destino assim quis, foi simplesmente falta de sorte casar-se fora da comunidade. Já ter conhecimento da língua armênia seria um *benefício* do qual os filhos foram privados. Passar as *causas perdidas* para os filhos (podemos especular quais seriam: reconhecimento do genocídio, restituição de territórios aos armênios por parte da Turquia) seria obscurecer suas mentes. A religião (provavelmente referindo-se à fé tradicional, à igreja própria, denominada Igreja Apostólica Armênia, cuja origem remonta à pregação dos apóstolos de Cristo) é qualificada como *exótica* – os armênios se orgulham de ser o primeiro povo do mundo a aderir ao cristianismo como religião oficial de estado, no início do século IV (PEREIRA, 2021). Por tudo isto, ele não é considerado um bom armênio, e, sobretudo, aos olhos de outros armênios, Leo é um pária (excluído da sociedade), porque não odeia os turcos.

Neste texto autobiográfico, narrado em 1ª pessoa, Leo fala de sua viagem a Damasco (Síria), onde passou 2 anos (1962-64). A Síria era também território

histórico da Armênia, isto é, chegou a fazer parte do domínio armênio, na Antiguidade, à época do rei Tigran, do século I a.C. (SAPSEZIAN, 2010), e ele faz menção a este fato: “eu não podia suportar saber que toda a Síria era uma Armênia” (HAMALIAN, 2001, p. 126).

Leo usa a imagem do “filho pródigo” para descrever o seu reencontro com a cultura e com a comunidade (HAMALIAN, 2001, p. 123), quer dizer, ele não é indiferente a sua identidade armênia. A Síria é para ele: “um estranho, mas familiar canto do mundo” (HAMALIAN, 2001, p. 124). A antítese assim se explica: estranho, do ponto de vista de sua identidade americana, e familiar, do ponto de vista de sua identidade armênia – o país foi um dos primeiros refúgios dos sobreviventes e abrigava uma grande comunidade armênia até a guerra civil de 2010 (LEPEJIAN, 2017). Lá ele tem a oportunidade de conhecer vários armênios (ele viaja a Turquia, Líbano, Jordânia, entre outros países, onde também residem pessoas de origem étnica armênia) e esse encontro com a comunidade armênia do Oriente Médio é uma forma de se reconhecer a si mesmo, de refletir sobre sua identidade armênia.

O primeiro personagem introduzido na história é George, que vai provocá-lo quanto a questão de sua identidade de origem: “você ainda é Hamalian, não é? Por que você não mudou seu nome armênio?” (HAMALIAN, 2001, p. 124). Mudar de nome, para os armênios, é um ato de negação de sua origem, na medida em que o sobrenome, sempre terminado em “-ian”, identifica o povo armênio.

George riu, pacientemente, e esperou minha resposta. Eu sabia que ele estaria alerta para insinuações. Sim, por que eu não mudei meu nome? Por que eu continuava a viver com um rótulo? Com uma dor angustiante. Eu me lembro de como as crianças da vizinhança decididamente costumavam errar a pronúncia de meu nome, como elas costumavam me provocar sobre os “armênios famintos” sempre que eu comia muito rápido. Quando nenhum daqueles insultos funcionava, eles propunham que a gente não brincasse de “cowboys e índios”, mas de “turcos e armênios”. Às vezes, eu me achava um miserável, mas também era muito inocente para estar envergonhado de meu sangue armênio. Mais tarde, quando eu ouvi dizer que alguns



armênios mudaram seus nomes, parecia um esforço em negar seu passado. Parecia um gesto indigno para um homem. Eu achei meu nome e minha descendência como alguma coisa que fazia parte de mim, como um apêndice (...). (HAMALIAN, 2001, p. 125).

Leo vai manter o seu nome, apesar de todos os preconceitos que sofreu quando criança por causa disso (cf. também VERNEUIL, 1985). Ele responde a George que não mudou de nome, porque, de qualquer forma, suas características físicas o denunciariam como um armênio: “Com meu rosto, por certo, as pessoas perguntariam qual era o meu nome antes de eu ter mudado para O’Hara” (HAMALIAN, 2001, p. 125). O “sangue armênio” – expressão recorrente entre os membros das comunidades armênias da diáspora (ARLEN, 1978) e utilizada por Hamalian na citação acima –, a identidade vista como geneticamente transmitida, manifesta em seu fenótipo, se coaduna com a visão de que esta não pode ser abandonada. Como um outro autor contemporâneo da diáspora armênia diria, “um armênio nunca pode deixar de ser um armênio” (ARLEN, 1978, p. 37). E vejam a avaliação que ele próprio expressa no texto: mudar de nome seria um “gesto indigno”. O nome é como um apêndice, é parte acessória, mas é parte dele e de sua identidade.

Hamalian vai estudar a língua como forma de se aproximar da comunidade, descobrir sua personalidade, sua visão de mundo. E ele se refere a ela como “nossa língua” (HAMALIAN, 2001, p. 126).

Entre os armênios com quem trava conhecimento, como um proprietário de uma loja perto de Aqab (cidade ao sudoeste da Jordânia, próxima a Israel), ele percebe o esforço em conservar a identidade armênia, mesmo estando na diáspora:

“Na terceira xícara de café, ele nos contou como ele tinha vivido entre os árabes por mais de vinte anos, como ele mantinha sua identidade de armênio e como ele ensinou seus filhos a seguirem seu exemplo. Como ele poderia, sendo um cristão praticante e um armênio evangélico, permitir que seus filhos fossem tragados pelo Islamismo? Ele morreria, assegurou-me com suas mãos abertas,

antes que permitisse que seus filhos tomassem uma “dajig” [muçulmana] como esposa. (HAMALIAN, 2001, p. 127-8).

Trata-se de um armênio convicto de sua identidade cultural, porque luta para manter a cultura armênia, mesmo vivendo cercado de árabes, luta para manter a religião cristã (embora não se trate da Igreja tradicional, a Apostólica, mas sim a Evangélica) e se esforça também em passar a cultura para os filhos, externando ainda sua preocupação de que se casem com pessoas de origem armênia. Percebe-se igualmente nesse discurso a importância da alteridade, do outro, para definir a identidade, aquele ao qual a identidade armênia se contrapõe, expresso pelo termo *dajig*, que ora é empregado para referir a islâmico em geral, ora especificamente para referir ao turco muçulmano, isto é, o povo inimigo.

Os personagens também retratam uma comunidade fechada, pouco receptiva e fraterna:

E, então, percebi que seu insubordinado exílio representava alguma coisa bem característica de sua pessoa – um homem modesto cheio de arrogância, que controlava os estranhos com desprezo abstrato, e os estranhos, na sua simples definição, eram todas as outras pessoas que não eram armênias. Ele era tão cheio de orgulho, esse armênio, que era quase difícil saber se era insano ou admirável.

(HAMALIAN, 2001, p.127-8).

Armênios são contrapostos a americanos, num discurso xenófobo e cheio de generalizações, de estereótipos: americanos são ignorantes, estúpidos, só sabem falar inglês; armênios são cultos, inteligentes, empreendedores e políglotas.

Finalmente a mais nova se virou para a outra e perguntou em perfeito armênio Bolsetsi (de Constantinopla, Turquia): "Quem é este homem e o que ele quer?"

"Ele é um americano, eu acho" – disse a outra. "Suas calças estão apertadas na virilha, acho que ele quer alguma roupa."

"Eu também acho, pelo jeito que ele age" – disse a primeira, satisfeita. "Os americanos são bem estúpidos – certamente não muito mais inteligentes que os burros. Olhe esse daí, ele não consegue falar nada a não ser inglês. Não pode deixar um simples desejo claro, uma vez que esteja longe de casa. Eu gostaria de saber quantas vezes ele se sujou, porque ele não sabia perguntar onde era o toalete. (...)

"Você sabe, é só olhar para ele" – a mais nova continuou, lançando um olhar para mim; mas agora tendo prazer fingindo examinar a camiseta. "Você pode dizer que ele tem mais dinheiro que cérebro. Os americanos governam o mundo, mas eles não conseguem comprar uma camiseta em Beirute (...) Agora toma nós armênios" – ela continuou, com a mão aberta significativamente sobre o peito: "Nós todos falamos pelo menos quatro línguas, se somos educados ou não. Eu falo turco, árabe, grego, russo e francês. E meu marido também, nós temos miolos e habilidade. Se não, como poderíamos ter sobrevivido por todos esses séculos? Mas onde estamos? A gente não tem nem mesmo um país para nós. O mundo pertence aos estúpidos e aos ignorantes". (HAMALIAN, 2001, p.129-130).

Árabes e turcos aparecem como personagens secundários no texto, desta feita, como recurso para o narrador questionar, de um lado, o preconceito com o árabe muçulmano, e, de outro, o ódio nutrido pelos armênios contra os turcos. No segundo trecho a seguir, o turco pede perdão a Leo Hamalian e lhe propõe amizade. Embora haja alguns poucos intelectuais turcos que reconhecem o genocídio (AKÇAM, 2006), a República da Turquia ainda não o reconhece, e a posição dominante e oficial do país permanece sendo o negacionismo.

Outra vez, em Deir-el-Zhor, nós encontramos um engenheiro que trabalhava numa ponte nova em Eufrates. Durante a conversa, eu, casualmente, perguntei como ele conseguia viver entre os "*vairenis*" (bárbaros), um termo que eu tinha ouvido os armênios usarem. Ele me olhou tristemente e disse: "Você não deve dizer isso. Esses árabes são analfabetos e atrasados, embora eles não tenham culpa. Eles são pobres. São também calorosos, generosos, gentis e alegram-se com a vida. Eles nos deram boas-vindas em seu país, quando fomos expulsos pelos turcos. Eles mesmos não tinham nada, mas o que tinham dividiram conosco. Sem a ajuda deles, eu não estaria vivo e nem outros milhares de armênios. Nunca se esqueça disso. (HAMALIAN, 2001, p.133-4).

Em Istambul, um menino turco chamado Ghengis, que trabalhava no Hotel Opera, indicou-se ele mesmo como nosso guia, quando descobriu que minha mãe tinha nascido em Rumli Hisserl. Por

quatro dias ele ficou à nossa disposição. Quando estávamos partindo, ele disse: "Desculpe pelo passado. Você deve perdoar os turcos que machucaram seu povo. Eles eram pobres, pessoas ignorantes. Vou casar com uma armênia quando eu terminar o serviço militar, e vamos ter crianças armênias. Deixe os mortos enterrarem os mortos. Você e eu não éramos nascidos quando coisas terríveis aconteceram. Vamos ser amigos". (HAMALIAN, 2001, p.134).

Os personagens deste texto, não sabemos até que ponto ficcionalizados ou romanceados, são caricatos, quando armênios são exageradamente armênios, por assim dizer. Assim como George, que indaga Leo sobre a questão de seu nome de batismo, outro personagem, Boghos, sobrevivente do genocídio que imigrou para a Grécia, igualmente lhe inquiriu sobre sua identidade.

"Então você se refere a você mesmo como armênio?"

"Sim, um armênio-americano."

"Você não ouviu, meu bom professor. Eu perguntei se você se intitula um armênio."

Eu vim pelo *arak* [bebida destilada], assim eu respondi "Sim, às vezes, está tudo bem com você?"

"Eu não tenho certeza, ao certo. O que te dá o privilégio de se referir como um armênio, às vezes?" (...) "Para você se chamar de armênio, você deve atuar como armênio, pensar como armênio, sentir como armênio e viver como armênio". (HAMALIAN, 2001, p. 131-2).

Ser armênio para Boghos é uma postura, uma filosofia de vida. A questão principal que se coloca é se o outro se considera armênio, se o habitante da diáspora se declara armênio, se reconhece sua origem e se é capaz de conservar esta identidade na diáspora, questão ainda atual para boa parte das pessoas com ascendência armênia. Eles questionam se era possível ser armênio na Armênia Soviética (1920-1991), ou na América, por exemplo (isto é, se havia liberdade suficiente para isso).

- "Estamos muito impressionados com o que você disse sobre a Armênia Soviética, Baron ['Senhor'] Melkoumian, e o progresso que você fez nos últimos anos. Mas você é livre para ser armênio?"

- "O que você quer dizer?"

– "É verdade que lhe é permitido ser armênio somente se isso não causar um conflito com o estado soviético?"

– "Absolutamente" – respondeu Mardiros. "Nós temos nossa própria igreja, nossa própria arte, nossa própria língua, nossa própria cultura e, agora, nossa própria Universidade, onde só se fala armênio. Os russos são aceitos somente se eles falarem nossa língua." (HAMALIAN, 2001, p. 135).

Esse armênio, que foi indagado sobre sua liberdade na Armênia Sovietizada, retribui a pergunta:

– "Na América, é possível ser armênio?"

Vamos nós de novo, eu gemi por dentro. Há um Boghos dentro de cada um de nós, clamando para ser ouvido. Eu não queria entrar no jogo, mas Harry Baba respondeu:

– "Primeiro eu sou um homem; depois, eu sou cidadão do mundo. Depois disso, o que importa?"

– "Realmente!" – disse Mardiros, com um traço de escárnio em sua voz – "Eu também sou um homem. Nós todos somos. O que é um cidadão do mundo. Tentar ser cada coisa é ser nada. Há mais identidade que isso? É isso que a América faz com você? Seria melhor vir e ficar conosco em Erevan." (HAMALIAN, 2001, p. 136).

Note-se que os armênios estão sempre cobrando uns dos outros que reconheçam e cultivem a identidade cultural. Boghos, que ele relembra nesta passagem, é aquele que diz que para ser armênio, tem que pensar, agir como um armênio. Neste trecho o personagem critica a identidade de armênio como cidadão do mundo: "*O que é um cidadão do mundo, tentar ser cada coisa é não ser nada*". Esta cobrança constante tem uma motivação forte: o medo de que essa cultura se perca na diáspora, o chamado genocídio branco.

### *5 Considerações finais*

Hall (2006) destaca que na modernidade tardia, há fenômenos que têm perturbado o caráter relativamente 'estabelecido' de muitas populações e culturas. Entre esses fenômenos, ele cita a migração forçada – que é o que

aconteceu com a população armênia sobrevivente do genocídio perpetrado pelos turcos no Império Otomano, a qual se espalhou por vários países.

Com este pano de fundo, a literatura armênia contemporânea da diáspora contempla recorrentemente a questão da identidade cultural. Leo Hamalian, um dos principais representantes desta literatura, através dos dois textos autobiográficos aqui analisados, ao rememorar sua relação com seu pai, sobrevivente do genocídio, seu crescimento na sociedade americana, suas viagens ao Oriente Médio e seus contatos com pessoas de origem armênia, aborda essa memória traumática dos massacres, ao mesmo tempo em que reflete sobre sua herança identitária armênia.

Percebe-se que a identidade de sobrevivente de um massacre acompanha esses indivíduos (PEREIRA, 2015). Como um personagem de Arlen (1978), outro autor contemporâneo da diáspora, coloca: "Ser armênio é ter esse peso intolerável de tristeza na alma. (...) Os armênios nunca poderão esquecer o que aconteceu a eles. Os armênios nunca devem esquecer. Foi um genocídio. Você sabe, foi o maior genocídio do mundo" (ARLEN, 1978, p. 51).

Os textos também mostram o temor constante de que o genocídio se perpetue através do apagamento da cultura armênia na diáspora. Nota-se um esforço em conservar a armenidade – o cultivo de sua língua, literatura, religião, cultura, história, fora da mãe pátria. Ao mesmo tempo percebe-se que as identidades desses indivíduos não são unificadas; pelo contrário, são cada vez mais fragmentadas e fraturadas, estando em constante processo de questionamento, transformação e mudança.

## REFERÊNCIAS

AKÇAM, Taner. *A Shameful Act: the Armenian Genocide and the question of Turkish responsibility*. Nova York: Metropolitan Books, 2006.

ARLEN, Michael J. *Passagem para Ararat*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALL, Stuart. Who needs identity? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathrin (autores). *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Tradução A.L.G. Resende, A.C. Escosteguy, C. Álvares, F. Rüdiger e S. Amaral. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart; EVANS, Jessica; NIXON, Sean (eds.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage, 2013.

HAMALIAN, Leo. Amid Bounty, Longing. *The New York Times*, 1 de dez. 1976. Disponível: <https://www.nytimes.com/1976/12/01/archives/amid-bounty-longing.html>. Acessado em: 27/08/2023.

HAMALIAN, Leo. Amid Bounty, Longing. In: *Burn After Reading*. New York: Ararat Press, 1978.

HAMALIAN, Leo. Amid Bounty, Longing. *Ararat*, vol. XLV, no. 179, Summer, 2004, p. 36-38.



HAMALIAN, Leo. A Small Question of Identity. In: *Burn After Reading*. New York: Ararat Press, 1978.

HAMALIAN, Leo. Uma pequena questão de identidade. *Armenusp I: Cadernos de Armênio*. Tradução Rosana de S. Costa. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2001, p.123-137.

HAMALIAN, Linda. From Ozone Park to Ithaca: Leo Hamalian grows up. *Ararat*, vol. XLV, no. 179, Summer, 2004, p. 6-12.

KUTCHAK, Nahapet. *Poemas da tradição oral trovadoresca da literatura armênia*. São Paulo: Ed FFLCH/USP, 2021. Disponível:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/771>.

Acesso em: 28/08/23.

LEPEJIAN, Sosi S. Diaspora as Nation: Examining the Transnational Mobility of Syrian Armenians during Wartime. *Senior Projects Spring*, New York, 135, May 2017.

MEKHITARIAN, Anna Victória P. Uma reflexão sobre a importância do reconhecimento do genocídio armênio à luz de contribuições da Psicanálise. In: PEREIRA, D. C.; NAGAE, N. H. (Orgs.). *Estudos da Ásia: Visões Multidisciplinares*. São Paulo: FFLCH, 2019. Disponível:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/382>.

Acesso em 27/08/2023.

PEREIRA, Deize. C. A identidade cultural em História dos Armênios de Moisés Khorenatsi. In: CAVALIERE, A; ARAÚJO, R. G. (orgs.). *Linguagens do Oriente: Territórios e Fronteiras*. São Paulo: Targumim, 2012.

PEREIRA, Deize C. Sobrevivente de um genocídio: Traço integrante da identidade do povo armênio. In: *I Encontro Nacional de Pesquisadores do Grupo Armênios: Genocídio, Imigração e Memória: Ano do Centenário*, Caderno de Resumos, 2015, p. 7.

PEREIRA, Deize C. *Poesia Armênia Cristã: Grigor Narekatsi, Nersês Shnorhali e outros*. São Paulo: Ed. FFLCH/USP, 2021. Disponível: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/770>.

Acesso em: 28/08/2023.

SAPSEZIAN, A. *Literatura Armênia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SAPSEZIAN, A. *História Sucinta e Atualizada da Armênia*. São Paulo: Emblema, 2010.

TALMY, L. *Toward a Cognitive Semantics. Volume II: Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The Mit Press, 2003.

VERNEUIL, H. *Mayrig*. São Paulo: Edicon, 1985.

Recebido em 28/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.