

CARTOGRAFIAS DA AUSÊNCIA

ATRAVESSAMENTOS DIASPÓRICOS EM
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA



Áquila Gomes de Souza
Concísia Lopes dos Santos
João Batista Teixeira
Sebastião Marques Cardoso



CARTOGRAFIAS DA AUSÊNCIA: ATRAVESSAMENTOS DIASPÓRICOS EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**Áquila Gomes de Souza
Concísia Lopes dos Santos
João Batista Teixeira
Sebastião Marques Cardoso
Organizadores**

**Áquila Gomes de Souza
Concísia Lopes dos Santos
João Batista Teixeira
Sebastião Marques Cardoso
(Organizadores)**

**CARTOGRAFIAS DA AUSÊNCIA:
atravessamentos diaspóricos
em Literaturas de Língua
Portuguesa**

**EDITORA PODES
Mossoró – Brasil
2026**

©2026 Podes Editora Ltda

Todos os direitos desta edição estão protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998 e reservados a Podes Editora Ltda. São proibidos o armazenamento e/ou a reprodução total ou parcial de qualquer parte desta obra, através de quaisquer meios sem a citação da fonte.

Capa e diagramação - Editora Podes

Imagem “Cadeira”: edição livre por IA (CANVA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cartografias da ausência [livro eletrônico] :atravessamentos diaspóricos em literaturas de língua portuguesa / organizadores Áquila Gomes de Souza...[et al.]. -- Mossoró, RN : Editora Podes, 2026.PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Concísia Lopes dos Santos, João Batista Teixeira, Sebastião Marques Cardoso.

Bibliografia.

ISBN 978-65-85628-16-7

1. Cartografia 2. Escrita 3. Escritoras brasileiras 4. Literatura brasileira - História e crítica 5. Linguagem 6. Memória I. Souza, Áquila Gomes de. II. Santos, Concísia Lopes dos. III. Teixeira, João Batista. IV. Cardoso, Sebastião Marques.

26-378959.0

CDD-B869.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : História e crítica

B869.09

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a autorização da Podes Editora Ltda.

Todos os direitos desta edição reservados pela Podes Editora

Tel: (83) 999540177 – Site <https://www.podeseditora.com.br/>

Conselho Editorial

Área: Linguística, Letras e Artes

Prof. Dr. Daniel Conte (Universidade Feeval - FEEVALE; Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil)

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

Prof. Dr. Francisco Manuel Antunes Soares (Universidade de Évora, Portugal)

Prof. Dr. Francisco Vieira da Silva (UFERSA)

Prof. Dr. Gildemar Pontes (UFCG)

Prof. Dr. Jesiel Ferreira de Oliveira Filho (UFBA)

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras (Universidad de Los Andes/ Venezuela)

Prof. Dr. Marc Gruas (Université Toulouse II, França)

Prof. Dr. Rogério Mendes (UFRN)

Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso (UERN)

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (UEPB)

Comitê Científico

Profa. Dra. Ady Canário de Souza Estevão (UFERSA)

Profa. Dra. Maria Eliane Souza da Silva (UERN)

Profa. Dra. Eliana Pereira de Carvalho (UESPI)

Prof. Dr. João Batista Teixeira - PODES/FMB

Profa. Dra. Áquila Gomes de Souza - PODES/GPORT/PPGL/UERN

Prof. Lucas Paulino do Nascimento - GPORT/PPCL/UERN

Profa. Geílma Hipólito Lúcio - PODES/GPORT/PPGL/UERN

Prof. Ronaldo Rodrigues da Silva - PODES/GPORT/PPGL/UERN

Profa. Renata Maria Araújo Silva - PODES/GPORT/PPGL/UERN

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Áquila Gomes de Souza, Concísia Lopes dos Santos, João
Batista Teixeira e Sebastião Marques Cardoso

PARTE I: CORPO, GÊNERO E SUBJETIVIDADES FEMININAS

CAPÍTULO 1:

À MESA DA SUBVERSÃO: ALIMENTOS, CORPOS E
SUBJETIVIDADES FEMININAS EM O CORPO, DE
CLARICE LISPECTOR

Eduarda Alves de Oliveira Paula; Maria Eliane Souza da
Silva

CAPÍTULO 2:

AMOR, PODER E SUBVERSÃO: A REPRESENTAÇÃO
DE HÉRMIA, HERA E TITÂNIA EM SONHO DE UMA
NOITE DE VERÃO, DE ADRIANA FALCÃO

Luana Rodrigues de Lima

CAPÍTULO 3:

A HIPÉRBOLE VESTIDA DE AMOR NO VENTRE DA AUTOFICÇÃO: UMA LEITURA DA PERSONAGEM MARIA AUGUSTA EM QUERIA VER VOCÊ FELIZ, DE ADRIANA FALCÃO

**Flaviana Luzia da Silva; Concísia Lopes dos Santos
.....**

CAPÍTULO 4:

MATERNIDADE EM RUÍNAS: A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E O SILENCIAMENTO DE MADALENA EM SÃO BERNARDO

**Carolaine da Silva Oliveira; Manoel Freire Rodrigues
.....**

CAPÍTULO 5:

FRACTAL: REFLEXOS DE UM MELANCÓLICO NA ESTÉTICA DO ROMANCE FAZES-ME FALTA, DE INÊS PEDROSA

**Daniel Marinho Laks; Sidney Prando Lindini
.....**

CAPÍTULO 6:

CENAS DE EMANCIPAÇÃO FEMINISTA EM “OBSESSÃO”, DE CLARICE LISPECTOR

**Toni Elifran da Silva; Lorena de Miranda Ferreira;
Elizângela Gonçalves Pinheiro
.....**

.....

CAPÍTULO 7:

RESISTÊNCIA FEMININA EM MEDEIA NEGRA

Carolina Montebelo Barcelo

.....

**PARTE II: ESCRITAS AFRO-BRASILEIRAS,
RAÇA E RESISTÊNCIA**

CAPÍTULO 1:

**A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER COMO FATOR
CONSTITUTIVO DO PATRIARCADO NA ESCRITA
DE ELIANA ALVES CRUZ**

Carolina Montebelo Barcelos

CAPÍTULO 2:

**ESCRITA FEMININA AFRO-BRASILEIRA: UMA
REFLEXÃO ACERCA DA LUTA POR VOZ E
REPRESENTAÇÃO**

**Izilvania Maria Barbosa Santos; Izione Kezia Barbosa
Santos; José Vilian Mangueira**

.....

CAPÍTULO 3:

**METÁFORAS FAMINTAS: UMA ANÁLISE DA
ESTÉTICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM
QUARTO DE DESPEJO**

Anália Vitória Costa Ferreira; Daniel Lucas Dantas

Pontes

CAPÍTULO 4:

**RAÇA E INFÂNCIA: ENTRELAÇAMENTOS NOS
CONTOS “LUMBIÁ” E “ZAÍTA ESQUECEU DE
GUARDAR OS BRINQUEDOS”, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO**

**Antonia Valeska Alves Soares; Débora Maria Cardoso de
Oliveira**

CAPÍTULO 5:

**CARTOGRAFIAS DA LITERATURA AFRO-
BRASILEIRA FEMININA: DA INSURGÊNCIA DE
MARIA FIRMINA DOS REIS À POTÊNCIA DE
CONCEIÇÃO EVARISTO**

Renata Maria Araujo Silva; Sebastião Marques Cardoso ..

.....

CAPÍTULO 6:

**SOLANO TRINDADE, O POETA DO POVO: UMA
ESCRITA PÓS-COLONIAL DE RESISTÊNCIA E
IDENTIDADE NEGRA**

Eldio Pinto da Silva ; Vitória Maria Berto da Silva

.....

CAPÍTULO 7:

**ANÁLISE DA IDENTIDADE DISRUPTIVA DA
MULHER NEGRA E A MATERNIDADE EM CARTAS
PARA A MINHA MÃE E MÃE SEREIA, DE TERESA
CÁRDENAS**

**Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto; Sebastião Marques
Cardoso**

CAPÍTULO 8:
VOZES NEGRAS QUE ECOAM NA LITERATURA
LATINO-AMERICANA: A IDENTIDADE DE
PERSONAGENS NEGRAS
Marta Jussara Frutuoso da Silva

PARTE III: LITERATURA, MEMÓRIA, POLÍTICA E CONTEXTOS HISTÓRICOS

CAPÍTULO 1:
O FANTÁSTICO COMO INSTRUMENTO DE DENÚN-
CIA SOCIAL DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA
NO CONTO “ELES”, DE CAIO FERNANDO ABREU
Eduardo Gonçalves de Carvalho; Francisco Edson Gonçal-
ves Leite

CAPÍTULO 2:
IMIGRAÇÃO, AMOR E SOCIEDA-
DE PORTUGUESA EM O VENTO ASSO-
BIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE
Marco Aurélio Linhares Bezerra; Maria Aparecida da
Costa

CAPÍTULO 3:
EXÍLIO E LOUCURA NO ROMANCE JE-
RUSALÉM, DE GONÇALO M. TAVARES

Sergio Valdevino; João Batista Teixeira
.....

CAPÍTULO 4:

**PASSADO, MEMÓRIA E RUÍNAS COLONIAIS EM RAÍ-
NHAS DA NOITE, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO**

Antonio Marques Simões; João Batista Teixeira
.....

CAPÍTULO 5:

**TRAVESSIAS PÓS-COLONIAIS: DIÁSPO-
RA, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM SA-
BOR DE MABOQUE, DE DULCE BRAGA**

Áquila Gomes de Souza; Sebastião Marques Cardoso
.....

CAPÍTULO 6:

**A REPRESENTAÇÃO DE MÚLTIPLAS VIOLÊN-
CIAS NAS ADJACÊNCIAS DE NDANI E DOS PO-
VOS COLONIZADOS REPRESENTADOS EM
A ÚLTIMA TRAGÉDIA, DE ABDULAI SILA**

**Gustavo Tawan Silva de Moura ; Livia Maria Pon-
tes Moura; Karla Raphaella Costa Pereira**

CAPÍTULO 7:

TENSÕES FAMILIARES E METÁFORA SOCIAL DO CAPITALISMO EM FELIZ ANIVERSÁRIO, DE CLARICE LISPECTOR

Livia Maria Pontes Moura; Gustavo Tawan Silva de Moura; Karla Raphaella Costa Pereira

.....

PARTE IV: FORMAS LITERÁRIAS, LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO ESTÉTICA

CAPÍTULO 1:

CONTRAPONTO ENTRE IMAGEM E PALAVRA: UMA ANÁLISE DO MAPA DO BRASIL NA HISTÓRIA DA PROVÍNCIA SANTA CRUZ

Manoela Freire Correia; Marcello Moreira

.....

CAPÍTULO 2:

FANTASIA E REFLEXÃO SOCIAL: UM OLHAR PARA A LITERATURA INFANTOJUVENIL

Clarice Calista Dutra

CAPÍTULO 3:

ENTRE LINHAS E LUTAS: A TRAMA FEMININA NA POESIA DE ARRIETE VILELA E MARIA TERESA

HORTA

Clarice Braatz Schmidt

CAPÍTULO 4:

**“O QUE QUEIMA”, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR, E
O FANTÁSTICO**

Luís Felipe Gomes Bezerra; Charles Albuquerque Ponte

.....

PREFÁCIO

Os capítulos que integram esta obra foram produzidos para o V Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa – e IV Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa — SINALLIP —, que ocorreu nos dias 14, 15 e 16 de outubro de 2025, de forma remota, a partir do Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, integrando sobretudo docentes e alunos de Letras do campus Central e de Pau dos Ferros da UERN. Organizado pelo Grupo de Pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), em parceria com a Associação de estudos pós-coloniais e decoloniais no ensino, na cultura, nas literaturas e nas artes sul-sul — PODES —, o evento procurou servir como espaço de divulgação e socialização de trabalhos produzidos nas áreas de Letras e afins, tendo as literaturas de língua portuguesa como grande área de interesse e de pesquisa.

A realização do V Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa — e IV Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa — justificou-se pela necessidade de promover um espaço de divulgação de pesquisas sobre a produção ficcional em Língua Portuguesa de modo a abranger todos os países que a tomam como instrumento para a afirmação social, política e, sobretudo, cultural. Nesse contexto, as mais variadas manifestações culturais e suas multiplicidades puderam ser discutidas no sentido de se buscar aproximações culturais e sociais mais concretas.

Na edição do ano de 2025, o evento trouxe como tema: “Cartografias da ausência: atravessamentos diaspóricos em Literaturas de Língua Portuguesa”. O SINALLIP buscou, ainda que cada um dos países de língua portuguesa tenha suas peculiaridades históricas, sociais, étnicas e políticas, a visualização e a discussão das literaturas e culturas de língua portuguesa,

Cartografias das ausências

numa tentativa de ressaltar as diversas multiplicidades entre povos e o despertar de sentimentos de cooperação mútuos. Essa edição confirmou o engajamento do GPORT em diálogo com pós-graduações, associações e redes parceiras na realização contínua do evento desde a fundação do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa, homologado pelo CNPq.

O Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa – SINALLIP – é um evento acadêmico organizado oficialmente pelo Grupo de Pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), localizado na Campus de Pau dos Ferros (UERN). O GPORT surgiu em 2011 e é um grupo com pesquisas e trabalhos reconhecidos pelo CNPq, situado no interior do Estado do Rio Grande do Norte. O GPORT visa reunir pesquisadores e estudantes interessados em discutir, no âmbito das Ciências Humanas, das Letras e das Artes, o conjunto de produções literárias, canônicas ou não canônicas, que caracterizam a cartografia cultural das comunidades que têm a Língua Portuguesa como veículo de afirmação identitária, cultural, social e política.

Nesse sentido, o Grupo pretende apreciar e apoiar criticamente manifestações literárias de Língua Portuguesa. O Grupo de Pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT da UERN, Brasil) tem os objetivos de facilitar e de difundir os estudos literários no eixo luso-afro-brasileiro, desenvolvendo, nesse campo, trabalhos diretamente ligados a especialidades da área e promovendo eventos onde os pesquisadores possam apresentar os resultados de suas pesquisas. Atualmente, o grupo conta, também, com a colaboração de pesquisadores de diferentes lugares do país, especialmente, da região nordeste, com relevantes contribuições aos estudos das literaturas de língua portuguesa e às identidades culturais provenientes de contextos em que essas literaturas emergem. Isso posto, o SINALLIP, promovido basicamente pelo

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

GPORT, conta também com outras parcerias, com a adesão de outras instituições, associações e grupos de pesquisa.

O primeiro SINALLIP ocorreu em novembro de 2016, no campus de Pau dos Ferros, no Estado do Rio Grande do Norte. Na ocasião, o evento, com o tema “Cartografias literárias e culturais africanas e afro-brasileiras”, contou com a participação da escritora e pesquisadora Tânia Lima (UFRN), com a presença do escritor e jornalista Franklin Jorge, com a palestra do pesquisador José Henrique de Freitas Santos (UFBA) e outros convidados/as. O evento organizou palestras, mesas redondas, simpósios e minicursos. Os trabalhos apresentados no evento foram reunidos em forma de livro, versão e-book e impressa, a saber: Na casa da ficção: textos sobre cultura e literatura africana e afro-brasileira (Sebastião Marques Cardoso; Elen Karla Sousa da Silva; Maria Edneide Ferreira de Carvalho, organizadores – edição de 2018). Convém lembrar, ainda, que o SINALLIP foi o primeiro evento científico de alcance nacional, organizado pela UERN, mais especificamente na cidade de Pau dos Ferros (RN), através do Grupo de Pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa – GPORT –, a tratar com exclusividade do papel e da relevância das literaturas de língua portuguesa no contexto acadêmico, e estabelecendo pontes com o ensino e com a extensão.

O II Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa/ I Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa, com o tema “Representações pós-coloniais da cultura, da literatura e do pensamento crítico”, foi realizado no campus da UERN (FALA), em novembro de 2018, na cidade de Mossoró. Nessa edição, o evento contou com a presença de Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo, mais conhecido por Abddul Savadogo, antropólogo em Estudos Africanos de Burkina Faso, com a presença de Alberto José Mate, vinculado à Universidade Save, de Moçambique, com a presença do poeta potiguar João Batista Moraes de Neto, com a presença de Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI) e outros.

Cartografias das ausências

O evento organizou palestras, mesas redondas, simpósios e minicursos. Os trabalhos apresentados no evento foram reunidos em forma de livro, na versão e-book, a saber: Literaturas de Língua Portuguesa: perspectivas (Sebastião Marques Cardoso; Ana Maria Carneiro Almeida Diniz; Will Wanderkelly de Freitas Ribeiro; Francisco Reriton de Almeida Moura, organizadores – edição de 2019) e Na casa da ficção [livro eletrônico]: textos sobre culturas literárias africanas e afro-brasileiras: volume II (Sebastião Marques Cardoso; Ana Maria Carneiro Almeida Diniz; Will Wanderkelly de Freitas Ribeiro, organizadores – edição de 2021).

O III Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa/ II Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa, com o tema “Figurações descoloniais nas literaturas de língua portuguesa”, foi realizado a partir do campus da UERN (FALA), em maio de 2021, na cidade de Mossoró. Em face do contexto pandêmico, o evento foi realizado no modo remoto, e, com o apoio da PODES – Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no ensino, na cultura, nas literaturas e nas artes Sul-Sul –, a maior parte do evento foi transmitida pela plataforma Youtube. Além disso, o SINALLIP, doravante, passou a ser hospedado no site da PODES e toda a informação oficial do evento também passou a ser veiculada pelo Blog da Associação. A PODES é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, destinada a promover, desenvolver e divulgar entre os interessados – acadêmicos, pesquisadores independentes, artistas, ativistas e membros da sociedade em geral – estudos e debates interdisciplinares e transdisciplinares voltados para perspectivas críticas pós-coloniais e/ou decoloniais, especialmente no âmbito do ensino, da cultura e das literaturas e artes Sul-Sul.

A realização do SINALLIP 2021 contou a participação de Luís Kandjimbo (Universidade Metropolitana de Angola), de Mário César Lugarinho (USP), de Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE, PR) e outros. O evento organizou palestras, mesas

redondas, simpósios e minicursos. Os trabalhos apresentados no evento foram reunidos em forma de livro, na versão e-book, a saber: Representações Culturais Literárias nas Literaturas de Língua Portuguesa: Identidades, Transgressões e Resistências (Sebastião Marques Cardoso; Carlos Versiani dos Anjos; Concísia Lopes dos Santos, organizadores – edição de 2022) e Pluriverso das Letras: Exercícios de Crítica e Análise Literária (Sebastião Marques Cardoso; Concísia Lopes dos Santos; Maria Eliane Souza da Silva, organizadores – edição de 2022).

O IV SINALLIP – Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa – e III Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa –, com o tema “Multiplicidades corpóreas: atravessamentos político-culturais em literaturas de língua portuguesa”, aconteceu em outubro de 2023, de forma semipresencial (remoto e presencial), a partir do Campus Avançado de Pau dos Ferros, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O evento contou com a participação das poetisas-escritoras Tânia Lima, Mar Becker, Pâmela F. Filipini e Patrícia Porto, e de pesquisadores tais como Sara Jone Laisse (Moçambique), Mónica Torres Rodríguez (ULA – Venezuela), Vanessa Riambau Pinheiro (UFPB), Elena Brugioni (IEL/UNICAMP) e outros. O IV SINALLIP organizou palestras, mesas redondas, oficinas, simpósios e minicursos. Os trabalhos apresentados no evento foram reunidos em forma de livro, na versão e-book, a saber: Multiplicidades corpóreas [livro eletrônico]: atravessamentos político-culturais em literaturas de língua portuguesa (Sebastião Marques Cardoso; Lucas Paulino do Nascimento; Concísia Lopes dos Santos, organizadores – edição de 2024, vol. I e II) e, (Pós)colonialidades e literaturas [livro eletrônico]: perspectivas e análises críticas do diverso (Camilo Ernesto Mora Vizcaya; Concísia Lopes dos Santos; João Batista Teixeira; Sebastião Marques Cardoso, organizadores, edição de 2024). A realização do SINALLIP de 2023 contou, também, com

Cartografias das ausências

uma perspectiva comparada, aproximando a PODES da REDILIC – Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada (REDILIC), da Faculdade de Humanidades e Educação, da Universidade de Los Andes – ULA –, em Mérida-Venezuela.

Assim, o V Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa – e IV Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa — SINALLIP —, realizado em 2025, marcou um percurso de engajamento e de grande amadurecimento na pesquisa, na extensão e também no âmbito do ensino. Nessa edição, o evento contou com a presença das escritoras Eva Potiguara, Leila Tabosa, Viviane Santos e Fabiane Marques; e, nas conferências e mesas-redondas, nomes como Terezinha Taborda Moreira (PUC-Minas), Simião Alberto Muhate (Universidade Pedagógica de Moçambique), Tânia Lima (UFRN), Annabela Rita (Universidade de Lisboa), Kalina Paiva (IFRN), Manoel Freire Rodrigues (UERN), Jesiel Ferreira de Oliveira Filho (UFBA), Francisca Zuleide Duarte da Silva (UEPB), Ianes Augusto Cá (doutorando UNICAMP), bem como outros convidados/as, contribuíram no quadro *sui generis* da programação geral.

O presente livro, como extensões das atividades do SINALLIP 2025, busca registrar e enfatizar os esforços acadêmicos em trazer para o público as discussões e partilhas de variadas pesquisas apresentadas no evento. Os textos arrolados no livro estão divididos em quatro partes: Parte I: Corpo, gênero e subjetividades femininas, Parte II: Escritas afro-brasileiras, raça e resistência, Parte III: Literatura, memória, política e contextos históricos e Parte IV: Formas literárias, linguagem e construção estética. À dispensa aqui de uma sinopse de cada capítulo, a exposição de cada artigo traz no início um resumo feito pelo próprio autor, o que facilita a compreensão e a seleção de leituras por parte do/a leitor/a. Assim, desejamos que a leitura dos capítulos apresentados nesta obra contribua para o exercício do pensamento crítico, para o estímulo à pesquisa na área e para a visibilidade das pesquisas em

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

andamento propostas pelos/as autores/as. Boa leitura!

Organizadores

Áquila Gomes de Souza

Concísia Lopes dos Santos

João Batista Teixeira

Sebastião Marques Cardoso

Cartografias das ausências

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

PARTE I:
CORPO, GÊNERO E
SUBJETIVIDADES FEMININAS

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 1

À MESA DA SUBVERSÃO: ALIMENTOS, CORPOS E SUBJETIVIDADES FEMININAS EM *O CORPO*, DE CLARICE LISPECTOR

Eduarda Alves de Oliveira Paula

Maria Eliane Souza da Silva

Resumo: Este artigo investiga como as representações dos alimentos funcionam como dispositivos simbólicos que articulam reflexões sobre o corpo e a subjetividade feminina no conto *O corpo*, de Clarice Lispector. O estudo tem como objetivo identificar de que modo as cenas alimentares, inicialmente associadas à subserviência, transformam-se ao longo da narrativa em instrumentos de ruptura e resistência. A pesquisa, de caráter qualitativo e fundamentado nos métodos da literatura comparada, adota a *Gastrocrítica* como abordagem analítica, evidenciando as múltiplas conotações do comer e beber na literatura. O referencial teórico inclui Saffioti (1984), Biroli e Miguel (2014) e Butler (2018) para discutir corpo e subjetividade feminina, e DaMatta (1986), Bona (2013) e Barcellos (2017) para abordar a dimensão simbólica da alimentação. Os resultados apontam que, no conto, a comida ultrapassa sua materialidade e se converte em linguagem de transgressão, mediando afetos, expondo tensões e possibilitando às protagonistas deslocar seus corpos da servidão à resistência. Conclui-se que os alimentos, minuciosamente administrados pelas personagens, tornam-se metáforas potentes de recusa ao patriarcado e de afirmação existencial.

Palavras-chave: Alimentação. Corpo. Subjetividade. Feminino. Clarice Lispector.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, diversos campos de estudos têm se debruçado sobre uma fonte inesgotável de conhecimento sobre a vida, a sociedade, a cultura e as relações humanas: a alimentação. Esse elemento, embora faça parte da rotina cotidiana, destaca-se por sua complexidade analítica e por estar profundamente ligada à experiência humana. A comida não se configura apenas como um meio de subsistência; ela transcende sua função fisiológica e biológica, carregando uma expressiva dimensão simbólica. Ao permear todo o processo alimentar, essa carga simbólica revela uma vasta rede de significados e informações sobre os modos de viver, pensar e sentir em sociedade.

Essa dimensão simbólica dos alimentos se manifesta com ainda mais potência na literatura, na medida em que a comida se torna recurso expressivo capaz de traduzir emoções, conflitos, valores e construções socioculturais. Uma abordagem bastante produtiva para trabalhar com essas representações alimentares na literatura é pela *Gastrocrítica*, que “trata de estudar a relevância para uma obra literária das muitas conotações do comer e beber no social, racial, geográfico, identitário, histórico, sexual, antropológico, religioso, filosófico, médico, cultural, psicológico, ideológico-político, genérico, linguístico, etc.” (Maesenner, 2012, p. 24 *apud* Climent-Espino, 2019, p. 51).

Nesse sentido, ao ser incorporada aos enredos, a comida deixa de ser um mero elemento descritivo para assumir funções narrativas que revelam aspectos subjetivos, identitários, percepções sobre o corpo e, muitas vezes, de tensionamento social, presentes nos espaços públicos e privados. Nessa perspectiva, a comida as-

sume também o papel de dispositivo que tensiona e problematiza o corpo e a subjetividade feminina em textos literários.

O corpo feminino, historicamente, é espaço de múltiplas construções simbólicas, de controle, normatização e, simultaneamente, de resistência e transgressão. Tais imposições sociais e culturais atribuídas ao corpo da mulher atravessam seus corpos, servindo para manter uma lógica patriarcal que alimenta ferozmente o domínio masculino, transformando o feminino em um objeto de desejo sexual, de servidão e de submissão. Sob tal perspectiva, a subjetividade desses corpos é constantemente silenciada e apagada, uma vez que são historicamente moldados para atender às expectativas e convenções sociais impostas pelo olhar masculino.

Esse apagamento não se dá apenas no campo do visível, mas também no simbólico, afetando a maneira como as mulheres percebem a si mesmas, seus desejos, suas vontades e suas existências. O corpo feminino, então, torna-se território de disputa, onde se travam embates entre dominação e autonomia, opressão e liberdade. Nesse contexto, a relação com a alimentação surge como uma das expressões mais potentes desse embate, pois os processos simbólicos que envolvem o ato de comer e beber torna-se, muitas vezes, uma extensão das tensões que permeiam a experiência do ser mulher.

Tais relações podem ser problematizadas nas narrativas da autora Clarice Lispector, cuja escrita é marcada por uma profunda investigação das subjetividades, dos afetos e das inquietações que atravessam o universo feminino. Suas obras lançam um olhar sensível e, ao mesmo tempo, crítico sobre os modos como as mulheres experienciam seus corpos e constroem suas identidades em meio às pressões sociais, culturais e existenciais. Lispector dá às suas personagens femininas caminhos para a sua transgressão, seja pela ruptura com padrões estabelecidos, seja pela ressignificação das

próprias experiências corporais e emocionais. Suas protagonistas, muitas vezes, vivenciam processos de autoconhecimento que passam pelo estranhamento do próprio corpo, pela recusa às normas sociais impostas e pela busca de uma voz que as legitime enquanto sujeitos de desejo e de existência.

Nesse sentido, elementos como a comida, o ato de comer e suas implicações simbólicas emergem nas narrativas clariceanas como dispositivos que tensionam as relações entre corpo, subjetividade e opressão. Ao deslocar o alimento do seu lugar estritamente biológico e colocá-lo como metáfora da própria condição feminina, Lispector revela como as experiências cotidianas, muitas vezes vistas como banais, são atravessadas por profundas camadas de significação, nas quais se inscrevem tanto o sofrimento quanto a possibilidade de resistência, transgressão e reinvenção de si.

Diante desse panorama, este artigo busca analisar de que modo as representações dos alimentos no conto *O corpo* (1998), de Clarice Lispector, operam como dispositivos simbólicos que articulam reflexões sobre o corpo e a subjetividade feminina. Defende-se que as cenas alimentares presentes na narrativa não se limitam a meras descrições do cotidiano, mas integram a dinâmica relacional entre as personagens, funcionando como dispositivos simbólicos que, em um primeiro momento, projetam os corpos femininos e suas subjetividades a serviço do desejo e das demandas do masculino. No entanto, essas mesmas representações se desdobram em movimentos de ruptura e transgressão, participando ativamente dos momentos de epifania das personagens femininas e de suas tomadas de decisão, configurando-se, assim, como metáforas das tensões entre submissão e libertação, opressão e resistência.

1. A alimentação como dispositivo simbólico na literatura de Clarice Lispector

Mais do que um recurso essencial à sobrevivência, a alimentação configura-se como um potente mecanismo simbólico de expressão cultural, carregando uma vasta gama de significados sobre os modos de viver, de se relacionar e de construir sentidos sociais. Por essa razão, ocupa um lugar central na compreensão das dinâmicas humanas. É justamente essa característica — que articula necessidades vitais e simbolismos socioculturais — que a diferencia e a consolida como um elemento fundamental para a análise de inúmeros aspectos da vida em sociedade.

Conforme aponta a antropóloga Eunice Maciel (2005, p. 49), “na alimentação humana, natureza e cultura se encontram, pois se comer é uma necessidade vital, o quê, quando e com quem comer são aspectos que fazem parte de um sistema que implica atribuição de significados ao ato alimentar”. Esses rituais em torno da comida manifestam ações e atitudes que desmascaram estruturas e papéis sociais, evidenciando relações de poder, dominação, pertencimento e exclusão que atravessam o tecido social. O ato de comer, portanto, envolve uma complexa rede de códigos culturais que dizem sobre quem somos, como nos posicionamos no mundo e de que forma nos relacionamos com o outro.

Por esse ângulo, Gustavo Barcellos (2017, p. 9) reforça que “comer é um ato fisiológico, antropológico e cultural, mas é também emocional e simbólico”. Dessa forma, refletir sobre a comida não significa apenas considerar sua materialidade, mas, sobretudo, compreender seu potencial de significação e de construção de sentidos que atravessam a experiência humana. Nesse contexto, a comida se torna linguagem, metáfora e dispositivo simbólico, que permite aos indivíduos manifestarem suas emoções, suas subjetividades e, simultaneamente, evidenciarem as tensões que envolvem seus corpos nas dinâmicas desiguais dos espaços públicos e privados.

Todos esses apontamentos fazem da alimentação um objeto de estudo poderoso em diversos âmbitos do saber, e de maneira especial na literatura. De acordo com Silva (2019, p. 124), a literatura, em suas diversas manifestações, incorpora elementos da cultura gastronômica aos espaços narrativos, utilizando-os como recurso para revelar traços de personalidade, comportamentos, estados emocionais ou até o humor das personagens. Nessa lógica, cabe dizer que a presença dos alimentos na ficção se justifica pela necessidade dos narradores ou personagens de representar aos leitores aspectos do cotidiano, já que as práticas diárias — como acordar, trabalhar, conviver e descansar — quase sempre estão associadas, de alguma forma, a momentos de alimentação, que frequentemente se materializam em cenas narrativas (Silva, 2019, p. 124).

Acrescenta-se a isso o fato de que a literatura, especialmente a ficção, constitui um dos instrumentos mais potentes e verossímeis para refletir sobre a realidade. Por meio dela, torna-se possível observar a cultura, a sociedade e seus modos de viver em diferentes épocas. As histórias narradas frequentemente revelam costumes, comportamentos, tensões e contradições sociais que, em muitos casos, ainda se fazem presentes na contemporaneidade. Dessa forma, a literatura não apenas retrata a realidade, mas também nos convida a refletir criticamente sobre ela. Nesse contexto, elementos do cotidiano, como a comida, deixam de ser simples adornos narrativos para se configurarem como recursos simbólicos que contribuem na construção de sentidos, conferindo maior verossimilhança às tramas e complexidade às experiências dos personagens.

A esse respeito, a literatura de Clarice Lispector tem muito a nos dizer. Suas narrativas são marcadamente ricas em cenas alimentares, nas quais os alimentos aparecem em evidência, assumindo significados que vão muito além de sua materialidade. Frequentemente, esses elementos gastronômicos tornam-se veículos para críticas, denúncias e reflexões sobre as relações humanas e as

estruturas sociais. É importante destacar, ainda, que tais alimentos estão, quase sempre, associados a figuras femininas, o que pode sugerir uma estratégia da autora para evidenciar as dinâmicas de opressão, controle e, simultaneamente, de resistência e construção de subjetividades que perpassam os corpos das mulheres.

Nesse sentido, conforme ressalta Marina de Oliveira (2017, p. 199), Clarice Lispector foi reconhecida por parte da crítica como uma das primeiras autoras da literatura brasileira a criar personagens femininas que questionam de forma crítica o legado patriarcal que as cerca, contribuindo, assim, para consolidar uma tradição literária na qual a mulher passa a ser representada como sujeito ativo de sua própria existência. Sob essa perspectiva, a autora lança um olhar atento para cenas da cotidianidade, nas quais o feminino frequentemente é situado em espaços naturalizados pela lógica patriarcal.

Contudo, ao abordar esses espaços, Lispector subverte os padrões impostos, deslocando os sentidos atribuídos ao corpo feminino e à sua existência, ao mesmo tempo em que tensiona as estruturas que buscam controlar, normatizar e silenciar as mulheres. Nesse sentido, “Clarice cria personagens femininas que apresentam uma angústia que as motiva a libertarem-se” (Oliveira, 2017, p. 199). É, portanto, em situações aparentemente triviais do cotidiano — como nos momentos de refeição — que essas personagens experienciam verdadeiros estados de epifania, levando-as a refletir sobre sua condição, seus desejos e, conseqüentemente, a romper com as amarras que as aprisionam e as oprimem.

Um exemplo desse processo pode ser observado no conto *Feliz Aniversário* (1998), no qual o bolo de aniversário da protagonista idosa, Anita, torna-se um potente símbolo dos conflitos e da hipocrisia que permeiam os laços afetivos de sua família. A cada pedaço de bolo partido — em um gesto carregado de violência — e

entregue aos parentes, a protagonista realiza um ato que simbolicamente remete a uma pá de terra lançada sobre seu próprio corpo, numa crítica contundente à falta de amor, cuidado e reconhecimento de sua existência enquanto mãe e mulher idosa. Quando Anita corta o bolo com “*punho de assassina*”, o gesto adquire uma conotação de violência simbólica, funcionando como uma ruptura com a farsa da harmonia familiar e uma espécie de execução metafórica daquela estrutura de hipocrisia que a oprime.

Já no conto *Amor (1998)*, os alimentos simbolizam a vida estável e organizada da protagonista, Ana, refletindo seu papel tradicional de mãe e dona de casa. As compras no saco de tricô, o preparo das refeições e especialmente os ovos, associados à fertilidade e à segurança doméstica, reforçam essa ideia de estabilidade. No entanto, quando os ovos se quebram, provocando o escorrer viscoso das gemas, há uma forte representação simbólica do rompimento dessa ordem. Este episódio, impulsionado pelo encontro com um cego que mastiga chiclete mecanicamente, marca uma ruptura profunda na rotina de Ana, revelando-lhe, de maneira perturbadora, a precariedade e fragilidade da vida que ela acreditava ter sob controle.

Desse modo, percebe-se a riqueza com que Clarice constrói suas narrativas e como os alimentos se tornam parte fundamental desse processo, carregando simbolismos que refletem a própria condição humana. No conto *O corpo*, que integra a obra *A via crucis do corpo* (1998) e que constitui o corpus desta pesquisa, Lispector desestabiliza a complexa dinâmica do triângulo amoroso formado por Xavier, Beatriz e Carmem.

Ao longo da narrativa, não passam despercebidas as recorrentes menções aos alimentos, aos modos como cada personagem se relaciona com a comida e, sobretudo, ao quanto esses elementos revelam sobre os corpos e as subjetividades — especialmente das

duas mulheres. A forma como se alimentam, preparam ou recusam o alimento funciona como um espelho simbólico de suas condições existenciais, de seus papéis socialmente atribuídos, bem como dos processos de dominação, resistência e tentativa de ressignificação de suas próprias existências.

Diante desse percurso teórico e analítico, torna-se evidente que, na obra de Clarice Lispector, as práticas alimentares não são meros elementos descritivos, mas dispositivos simbólicos que tensionam os papéis de gênero, revelam os mecanismos de dominação sobre os corpos femininos e, ao mesmo tempo, oferecem brechas para resistência, ruptura e construção de subjetividades. É nesse horizonte que se insere a análise do conto ***O corpo***, que, por meio das representações alimentares, tentaremos mostrar a potente reflexão sobre os mecanismos de dominação, resistência e transgressão vivenciados pelas personagens femininas.

Antes disso, o próximo passo desta reflexão é compreender como o corpo e a subjetividade feminina se constroem, são tensionados e, em certos momentos, transgridem as estruturas de opressão.

2. O corpo e a subjetividade feminina

Refletir sobre o corpo e a subjetividade feminina implica entrar em um emaranhado complexo de informações de ordem histórica, cultural, política e social. Essa complexidade advém da maneira como, historicamente, a mulher é socialmente construída e posicionada dentro de uma lógica patriarcal que define, naturaliza e controla seus corpos e suas subjetividades.

Ao longo dos séculos, o corpo feminino foi transformado

em território de disputa, sendo constantemente regulado por discursos científicos, religiosos, jurídicos e culturais que buscam enquadrá-lo dentro de padrões específicos de comportamento, moralidade e estética. Nesse processo, o feminino foi associado à esfera do privado, do cuidado, da domesticidade e da submissão, enquanto sua subjetividade foi frequentemente silenciada, apagada ou moldada a partir do olhar masculino.

Nesse sentido, Heleieth Saffioti (1987, p. 8) reforça que “a identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo”. Dessa forma, a sociedade estabelece, de maneira precisa, os campos de atuação considerados próprios para as mulheres, ao mesmo tempo em que delimita quais espaços e funções são reservados aos homens, reproduzindo, assim, uma divisão social e simbólica que mantém o controle sobre os corpos femininos e restringe suas possibilidades de subjetivação e autonomia.

Sob essa perspectiva, a questão da identidade feminina é outro ponto central amplamente discutido pelo feminismo, uma vez que tal definição, historicamente, esteve atrelada a um conceito de feminilidade que impõe às mulheres papéis tradicionais, como o da maternidade, do cuidado e da subserviência. Essa construção não se baseia em dados naturais, mas sim em processos históricos e sociais que organizam a vida em função de hierarquias de gênero.

Como destacam Biroli e Miguel (2014, p. 50), “a solução encontrada para o problema passou pela distinção entre sexo e gênero, que se tornou central para o feminismo, com o primeiro termo se referindo ao fenômeno biológico e o segundo, à construção social.” Em outras palavras, o que se entende como “feminilidade” não corresponde a uma essência natural, mas ao resultado de processos contínuos de pressões, normas e expectativas sociais que

operam sobre os corpos das mulheres.

Dessa forma, “o que aceitamos como ‘a feminilidade’ não é a expressão de uma natureza, mas o resultado do trabalho de pressões, constrangimentos e expectativas sociais”, como reforçam os mesmos autores (Biroli; Miguel 2014, p. 50). Trata-se, portanto, de um sistema que organiza socialmente as diferenças sexuais, atribuindo sentidos às diferenças corporais e produzindo, assim, as identidades de gênero como lugares de posição social e não como expressões de uma verdade biológica ou essencial. Nessa lógica, o gênero deixa de ser entendido como uma identidade fixa e passa a ser concebido como uma posição social, historicamente construída e atravessada por relações de poder que hierarquizam corpos e subjetividades.

Esse sistema opera dentro de uma matriz binária, que associa rigidamente gênero a sexo biológico, reforçando de maneira cotidiana — por meio das práticas sociais hegemônicas — a divisão entre masculino e feminino. Como afirmam Biroli e Miguel (2014, p. 51), “nós vivemos um sistema binário dos gêneros, historicamente construído, reproduzido de forma cotidiana pelas práticas sociais hegemônicas, no qual cada gênero está intimamente associado a um sexo biológico”.

Esse fato significa que, o corpo feminino, sob esse regime, não é apenas um corpo biologicamente distinto, mas um corpo sobre o qual se projetam significados, expectativas e limitações, sustentando, assim, uma rede de opressões que molda tanto suas experiências quanto sua subjetividade. Compreender essa dinâmica é essencial para refletir sobre como os corpos das mulheres se tornam, simultaneamente, objetos de dominação e potências de resistência, deslocamento e subversão.

A esse respeito, as reflexões de Judith Butler (2018) são fundamentais para ampliar essa compreensão, na medida em que

ela problematiza a noção de que o corpo e a identidade de gênero sejam categorias naturais ou pré-discursivas. Para a autora, tanto o corpo quanto o gênero são construções produzidas por meio de práticas discursivas reiterativas, ou seja, são efeitos de normas que, ao se repetirem continuamente, fabricam a ilusão de uma essência fixa e natural. Assim, o que se entende como “feminino” ou “masculino” não é um dado biológico, mas uma construção social que se estabiliza através de performances cotidianas, culturalmente reguladas.

Como afirma Butler (2018, p. 24), “o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero”. Essa afirmação desloca radicalmente a noção de que o corpo seja um fundamento natural anterior ao gênero, evidenciando que ele, na verdade, é produzido no e pelo discurso. O corpo, portanto, não é uma entidade neutra ou pré-discursiva, mas um efeito das práticas culturais que lhe atribuem sentidos, regula suas expressões e determinam suas possibilidades de existência.

Dessa maneira, Butler (2018, p. 22) reforça que,

se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado; tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos (Butler, 2018, p. 22).

Ou seja, até mesmo aquilo que se convencionou chamar de “sexo biológico” é atravessado por práticas discursivas que operam na construção dos corpos, transformando a diferença biológica em marcador social, político e simbólico. Isso significa que a opressão vivida pelas mulheres não se dá apenas no nível da experiência social, mas incide sobre o próprio corpo, que é materializado e significado a partir de normas que estruturam a heteronormatividade, o binarismo de gênero e a lógica patriarcal. Compreender essa dinâmica é essencial, sobretudo quando se observa que, apesar de serem marcados por dispositivos de dominação, os corpos também se constituem como espaços de resistência e subversão.

É nessa fissura, entre opressão e agência, que se situam as experiências narradas nas obras de Clarice Lispector. Suas personagens femininas tensionam os discursos normativos, vivenciam processos de desconstrução e, muitas vezes, ressignificam suas existências a partir de pequenas rupturas no cotidiano. No conto *O corpo*, essa dinâmica se expressa de maneira particularmente potente, uma vez que os alimentos, o ato de comer e as práticas em torno da alimentação operam como dispositivos simbólicos que revelam não apenas os mecanismos de controle sobre o corpo feminino, mas também os gestos de resistência, ruptura e reinvenção de si.

A seguir, propõe-se uma análise desse conto, a partir das representações alimentares como dispositivos simbólicos que articulam reflexões sobre os corpos e as subjetividades das protagonistas.

3. Banquete de subversão: a alimentação como linguagem de ruptura em *O corpo*

O conto “**O corpo**” integra a coletânea *A Via Crucis do Corpo*, publicada originalmente em 1974. A obra é composta por treze contos e um prefácio intitulado “**Explicação**”, totalizando, assim, quatorze textos. Nesse conjunto, Clarice Lispector confere ao corpo o papel de protagonista das narrativas. Ao contrário do que o título pode inicialmente sugerir — uma referência direta à via-sacra de Jesus —, Lispector desloca esse percurso de dor e sacrifício para o âmbito da existência humana, centrando-o nas experiências do corpo no cotidiano. Assim, ela explora a via crucis do sujeito encarnado em sua materialidade, na banalidade da vida diária, nas tensões entre desejo e repressão, nos impulsos, nos instintos e, sobretudo, nas formas de opressão e nas possibilidades de libertação que atravessam os corpos.

A narrativa ***O corpo***, que constitui o corpus desta pesquisa, narra o cotidiano de um trisal formado por **Xavier, Beatriz e Carmem**. Por meio de uma escrita que transita entre o grotesco e, em determinados momentos, o humor ácido, Clarice Lispector constrói uma narrativa que oferece uma crítica contundente à hipocrisia das normas sociais, aos desejos e aos instintos que atravessam os sujeitos, especialmente aqueles que recaem sobre os corpos femininos.

Nesse cenário, elementos do cotidiano, como a comida, adquirem a função de dispositivo simbólico que não apenas organiza a dinâmica relacional das personagens, mas também se converte em um veículo de significados. A alimentação, portanto, atua como recurso expressivo que projeta os corpos das personagens em reflexões subjetivas, ao mesmo tempo em que catalisa movimentos de subversão, ruptura e ressignificação de suas próprias existências.

É importante destacar que, ao longo de todo o conto, a relação entre os três protagonistas se estrutura a partir da dinâmica do corpo — seja o corpo que deseja e se alimenta exageradamente por meio da comida, seja o corpo que se alimenta também do

corpo do outro, através do sexo. Nesse contexto, torna-se possível perceber como esses corpos e subjetividades são construídos, performados e problematizados na narrativa, revelando as marcas simbólicas, sociais e afetivas que os atravessam.

Logo no início da narrativa, somos apresentados às características físicas das personagens Beatriz e Carmem, descritas da seguinte forma: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. Já Carmem era alta e magra” (Lispector, 1998, p. 19). Observa-se que tais características são construídas a partir de uma referência direta à relação que essas mulheres estabelecem com a comida, evidenciando como os elementos alimentares, desde o princípio da narrativa, operam como marcadores simbólicos dos corpos, revelando aspectos de suas subjetividades e das dinâmicas que permeiam suas existências.

Essa relação entre corpo e alimento torna-se ainda mais intrínseca ao corpo feminino quando se percebe que ele está sistematicamente colocado a serviço do masculino, tanto no sentido da preparação e oferta do alimento quanto na satisfação sexual. Essa perspectiva é posta em evidência na narrativa quando, após uma noite de exaustão sexual, Carmem se levanta para preparar o café da manhã:

A noite do último tango em Paris foi memorável para os três. De madrugada estavam exaustos. Mas Carmem se levantou de manhã, preparou um lautíssimo desjejum — com gordas colheres de grosso creme de leite — e levou-o para Beatriz e Xavier (Lispector, 1998, p. 20).

Cartografias das ausências

Na cena, evidencia-se o duplo papel de subserviência da mulher. Aqui, o corpo feminino transita entre ser aquele que alimenta e aquele que se oferece como alimento simbólico, tanto na esfera da nutrição material quanto no atendimento dos desejos sexuais do homem. De acordo com o antropólogo Roberto DaMatta (1986, p. 42), a sociedade se expressa por meio de diversos códigos simbólicos, sendo a comida, no contexto brasileiro, um dos mais relevantes. Esse código alimentar carrega significados morais que, além de organizar as relações sociais, também contribuem para reforçar e situar a mulher e o feminino dentro de papéis tradicionais socialmente atribuídos.

Nesse contexto, a comida não surge como mero elemento de cuidado, mas como uma extensão das obrigações que recaem sobre essas mulheres, reafirmando uma lógica de serviço e disponibilidade. A performance de preparar e servir o alimento se alinha diretamente à lógica patriarcal, na qual o corpo feminino é convocado a ocupar, simultaneamente, os espaços da nutrição, do cuidado e do prazer do outro. Além disso, essa dinâmica também revela como os rituais alimentares se tornam ferramentas simbólicas de reprodução das desigualdades de gênero. O episódio abaixo põe em evidência esse mecanismo:

Nesse dia — domingo — almoçaram às três horas da tarde. Quem cozinhou foi Beatriz, a gorda. Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom (Lispector, 1998, p. 20-21).

Observa-se que o ato de cozinhar, de servir e até mesmo a desproporcionalidade na divisão da refeição revelam uma hierarquia simbólica de corpos e papéis. Enquanto Xavier se alimenta de forma abundante e exagerada, reafirmando seu lugar de centralidade e domínio, Beatriz e Carmem compartilham entre si aquilo que sobra, o que metaforicamente também representa a divisão desigual dos afetos, dos desejos e do reconhecimento dentro dessa configuração “matrimonial”.

Entretanto, essa dinâmica começa a ganhar contornos diferentes a partir da traição de Xavier, que funciona como um gatilho simbólico para o deslocamento das posições ocupadas por Beatriz e Carmem dentro daquela estrutura relacional marcada pela dominação masculina. A quebra da expectativa de fidelidade, mesmo em uma configuração afetiva já assimétrica e pouco convencional, expõe, de forma ainda mais aguda, o lugar de submissão no qual essas mulheres estavam inseridas. Nesse momento, a narrativa se encaminha para o início de um processo de ruptura:

Às três horas da manhã Xavier teve vontade de ter mulher. Chamou Beatriz porque ela era menos rancorosa. Beatriz, mole e cansada, prestou-se aos desejos do homem que parecia um super-homem. Mas no dia seguinte avisaram-lhe que não cozinhariam mais para ele. Que se arranjasse com a terceira mulher. As duas de vez em quando choravam e Beatriz preparou para ambas uma salada de batata com maionese. De tarde foram ao cinema. Jantaram fora e só voltaram para casa à meia-noite (Lispector, 1998, p. 23).

No episódio descrito, percebe-se um importante deslocamento simbólico: se, até então, a comida representava uma extensão do cuidado e da subserviência feminina direcionada ao masculino, a recusa em cozinhar para Xavier configura um ato de resistência e afirmação subjetiva. Sob essa perspectiva, as pesquisadoras Jamile Ferreira e Lara Wayne (2018, p. 12) ressaltam que “através da culinária as mulheres dominaram a estrutura alimentar doméstica e, o que muitas vezes foi ferramenta opressora, envolvendo questões de gênero, classe e raça, pode tomar contornos de poder.”

Por esse ângulo, a cozinha, que até então operava como espaço de reprodução da opressão, passa a ser ressignificada como lugar de autonomia e de fortalecimento dos vínculos femininos. As personagens passam a investir na sua própria existência, priorizando a companhia uma da outra e rompendo, ainda que parcialmente, com a lógica de serviço que até então determinava seus papéis.

O ato de preparar uma simples salada de batata com maionese, compartilhada apenas entre Beatriz e Carmem, não é trivial. Ao contrário, carrega um sentido simbólico poderoso, que marca o início de uma nova configuração relacional, centrada no autocuidado, na cumplicidade feminina e no afastamento, ainda que provisório, da função de nutrir e servir o masculino. Ir ao cinema, jantar fora e retomar, mesmo que momentaneamente, a posse dos próprios desejos e tempos, demonstra que o corpo, que antes estava a serviço de Xavier, começa a se reorganizar em torno de outros sentidos, possibilitando brechas para a construção de uma subjetividade autônoma e, sobretudo, de resistência.

Essa ruptura atinge o seu ápice em um momento de epifania entre as duas personagens, que ao refletirem sobre o sentido de suas vidas, decidem assassinar Xavier enquanto ele dorme, em um

ato carregado de simbolismo. Nesse contexto, o corpo masculino, que durante toda a narrativa foi centro de poder, desejo e controle, torna-se objeto de eliminação, representando a negação da ordem patriarcal que as subjugava.

O episódio, curiosamente, acontece após uma refeição compartilhada entre as duas mulheres: “Daqui a pouco seria madrugada e nada teria acontecido. Carmem fez para as duas um café bem forte. E comeram chocolate até à náusea. E nada, nada mesmo” (Lispector, 1998, p. 24). Essa cena, aparentemente banal, revela-se emblemática e carrega um forte significado simbólico. O ato de comer até à náusea não se limita a uma manifestação física de saciedade ou desconforto, mas pode ser lido também como uma metáfora da saturação da exaustão diante de um sistema que, até aquele momento, havia regulado seus corpos, desejos e subjetividades.

Ao partilharem o café e o chocolate, Beatriz e Carmem parecem devorar o próprio sistema que as aprisiona. O excesso, representado pela náusea, funciona como uma metáfora do transbordamento de tudo aquilo que foi imposto a elas: submissão, dominação, silenciamentos, serviços e apagamentos de si. É como se, naquele ato de comer até o limite, elas absorvessem, elaborassem e, finalmente, rejeitassem as estruturas que as subjugavam, preparando-se, assim, para o ato extremo que viria: eliminar a figura física que representa todo aquele sistema opressor e, consequentemente, romper com as normas patriarcais que organizava suas existências.

A cena final após o ato assassino, revela muito sobre os sentimentos das mulheres em meio à tantos conflitos internos que permearam seus corpos e emoções durante todo o conto:

Puseram o grande corpo dentro da cova, co-

Cartografias das ausências

briram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco [...]. Passaram-se dias. As duas mulheres compraram vestidos pretos. E mal comiam. Quando anoitecia a tristeza caía sobre elas. Não tinham mais gosto de cozinhar. De raiva, Carmem, a colérica, rasgou o livro de receitas em francês. Guardou o castelhanho: nunca sabia se ainda não seria necessário. Beatriz passou a ocupar-se da cozinha. Ambas comiam e bebiam em silêncio. O pé de rosas vermelhas parecia ter pegado. Boa mão de plantio, boa terra prospera. Tudo resolvido (Lispector, 1998, p. 26)

Observa-se o quão simbólico é o fato de as duas mulheres tomarem café para se revigorarem, esse gesto pode ser lido como um modo de encerrar o ciclo de subserviência e apagamento de suas subjetividades. A preparação do café resgata um elemento recorrente na narrativa: a comida enquanto dispositivo de organização das relações. Contudo, agora, esse elemento não está mais associado ao serviço do homem, mas sim a um gesto de fortalecimento mútuo entre as personagens, que reorganizam suas práticas e suas existências a partir desse ponto de ruptura.

Além disso, o fato de que ambas passam a “comer e beber em silêncio”, evidencia não somente o luto e a melancolia que sentem pelo ato que cometeram, mas também revela uma espécie de recolhimento simbólico, no qual o silêncio funciona como uma pausa, reinvenção e elaboração subjetiva desse novo estado de existência. A esse respeito, o pesquisador Fabiano Bona (2013, p. 197) ressalta o papel essencial da “voz da comida”, compreenden-

do-a como um poderoso veículo de expressão identitária e simbólica. Para o autor, “a tal voz da comida faz uma alusão ao potencial da comida de ser um poderoso veículo para a manifestação de identidade, de significados, de cosmovisões”, além de reconhecer seu “potencial de mudança”, pois a comida também pode “resolver conflitos e propor mudanças”.

Nesse sentido, o silêncio que acompanha a partilha alimentar não representa um vazio, mas sim um espaço de reconstrução, em que a comida se transforma em linguagem simbólica capaz de expressar luto, resistência e, sobretudo, a possibilidade de reconfiguração das subjetividades femininas.

Diante disso, a análise do conto “O corpo” revela como Clarice Lispector mobiliza elementos cotidianos, especialmente os alimentos e os rituais alimentares, como dispositivos simbólicos que problematizam os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres em uma sociedade que tende a desvalorizá-las e silenciá-las. A esse respeito, Bona (2013, p. 197) ressalta que “a alimentação, embora seja tida por muitos como uma prática não discursiva, em geral, é vista como uma ferramenta metafórica através da qual o sujeito escritor discursa sobre as relações sociais do contexto sócio-histórico-ideológico”. Nessa perspectiva, observa-se que, ao longo da narrativa, a comida deixa de ser apenas um instrumento de subserviência e passa a operar como veículo de ruptura, resistência e reinvenção.

Por meio das escolhas alimentares, dos gestos culinários e das cenas de partilha, Lispector escancara as dinâmicas de poder que atravessam os corpos femininos e, ao mesmo tempo, abre fissuras por onde emergem subjetividades em transformação. Assim, a comida, que antes sustentava o domínio masculino, torna-se linguagem silenciosa, mas potente, da recusa, do luto e da elaboração de novas formas de existência, marcando o fim de uma trajetória

de submissão e o início de um processo de autonomia simbólica e afetiva.

4. Considerações Finais

Diante do exposto, este trabalho evidenciou de que maneira as representações dos alimentos operam como dispositivos simbólicos que articulam reflexões sobre o corpo e a subjetividade feminina. Demonstrou-se, ainda, a força e a importância desse recurso para o texto ficcional, não apenas como elemento de composição narrativa, mas como instrumento de crítica e elaboração simbólica que desvela questões e contradições de ordem social, cultural e histórica, sobretudo no que se refere à condição da mulher.

Por meio das cenas alimentares, percebemos como Clarice Lispector se vale do cotidiano — muitas vezes banal, mas carregado de significados — para expressar, ironizar e tensionar normas sociais que sustentam o patriarcado. O masculino e suas camadas de poder são expostos, não de forma panfletária, mas através de gestos, silêncios e partilhas que operam como potências discursivas. A autora revela como os corpos e subjetividades femininas são naturalizados em papéis que as subalternizam, mas que também contêm, paradoxalmente, os germes de sua ressurreição simbólica, da tomada de consciência e da reconquista de si.

É nesse percurso que suas personagens empreendem um movimento de deslocamento, do lugar da obediência para o da resistência, da submissão para a subversão. Devoram o sistema que as aprisiona e recusam ocupar posições inferiores, ainda que, para isso, precisem encarar os próprios sentimentos, desejos e instintos mais profundos. Entre tensões e rupturas, os alimentos

convertem-se em uma linguagem que lhes é própria: expressão do íntimo, mediação afetiva e narrativa de poder. Minuciosamente ministradas por essas mulheres, suas ações alimentares tornam-se gestos de autodefesa, de transformação e, sobretudo, de afirmação existencial.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Gustavo. *O banquete de psique: imaginação, cultura e psicologia da alimentação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luiz Felipe. *Feminismo e Política*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BONA, Fabiano Dalla. Comer e ser comida: corpo, gastronomia e erotismo. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 19, p. 189-198, jul./dez. 2013.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLIMENT-ESPINO, Rafael. Miragens do Japão: comida e isogastrias em *Nihonjin*, de Oscar Nakasato. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.28 n. 2 p. 49 - 74, 2019.

Cartografias das ausências

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FERREIRA, Jamile Wayne; WAYNE, Lara Steigleder. A cozinha das mulheres: de espaço de domesticação ao empoderamento a partir de saberes e fazeres culinários. *Revista Especialidades*, v. 13, n. 1, p. 1-25, 2018.

LISPECTOR, Clarice. Amor. *In: LISPECTOR, Clarice. Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Feliz Aniversário. *In: LISPECTOR, Clarice. Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. O corpo. *In: LISPECTOR, Clarice. A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, Maria Eunice. Identidade cultural e alimentação. *In: CANESQUI, Ana Maria; GARCIA, Rosa Wanda Diez (org.). Antropologia e nutrição: um diálogo possível*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005. p. 49-55.

OLIVEIRA, Marina João Bernardes de. O azedo e o doce: a simbologia do alimento na construção da personagem feminina idosa em contos de Clarice Lispector e Flávia Savary. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n. 18, p. 198-215, jun. 2017.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

SAFFIOTI, Heleieth. Papéis sociais atribuídos às diferentes categorias de sexo. In: SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. p. 8-20.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Gastronomia e literatura ou a receita culinária como ficção e arte. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 123-124, 2019.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 2

AMOR, PODER E SUBVERSÃO: A REPRESENTAÇÃO DE HÉRMIA, HERA E TITÂNIA EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* DE ADRIANA FALCÃO

Luana Rodrigues de Lima

Resumo: Este trabalho, que constitui um recorte da dissertação de mestrado, propõe uma análise das personagens Hérnia, Hera e Titânia, presentes na releitura do clássico shakespeariano *Sonho de uma noite de verão* escrito por Adriana Falcão (2007). Através da ironia, do humor e da crítica social, a autora reinscreve no cenário literário brasileiro personagens femininas que, anteriormente relegadas à ausência ou à invisibilidade, passam a ocupar um espaço de protagonismo e resistência. Falcão, ao revisitar figuras femininas oriundas da tradição literária e mítica, desloca o olhar sobre papéis historicamente atribuídos às mulheres, tensionando os limites entre amor, poder e submissão. Neste cenário, observa-se como essas personagens resistem e também desestabilizam modelos cristalizados de feminilidade. Neste trabalho, buscamos evidenciar como a representação de Hérnia, Hera e Titânia ultrapassa o enredo fictício e projeta-se como espaço de contestação simbólica diante das hierarquias patriarcais, evidenciando a insubmissão destas personagens e sua capacidade de ressignificar relações de poder, autonomia e identidade feminina dentro do contexto narrativo.

Palavras-chave: Personagens femininas. Representação. Adriana Falcão. Insubmissão. Patriarcado.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sonho de uma noite de verão é um romance brasileiro – inspirado na comédia de mesmo nome do famoso dramaturgo inglês,

Cartografias das ausências

William Shakespeare – da escritora e roteirista Adriana Franco de Abreu Falcão publicado no Brasil em 2007. Nessa obra, Adriana Falcão nos apresenta um cenário extremamente divertido repleto de personagens femininas fortes e subversivas. Acrescenta-se a esse cenário, os encontros e desencontros amorosos no carnaval baiano que, dentro das circunstâncias narrativas, possibilita uma visão do sentimento amoroso como encarnação da espontaneidade ressaltando, simultaneamente, as nuances do enlace amoroso na pós-modernidade.

Na comédia escrita por William Shakespeare, a história se passa em uma floresta mágica nas proximidades de Atenas. A trama entrelaça três histórias principais: o casamento iminente do duque Teseu com a rainha das amazonas, Hipólita; a fuga de dois casais de jovens atenienses para a floresta, onde enfrentam as travessuras dos espíritos; e a apresentação de uma peça teatral por um grupo de artesãos locais. Contudo, na história recontada por Adriana Falcão, algumas mudanças evidenciam as diferenças e semelhanças entre os dois autores e os contextos históricos em que estão inseridos.

A releitura da obra feita por ela é bastante contrastante se comparada a do dramaturgo inglês. A começar pelo local, uma vez que Adriana Falcão escolhe a cidade de Salvador, justamente em período carnavalesco, para compor o plano de fundo de sua narrativa. Nesse ínterim, a autora agrega novos contornos às personagens femininas, como Hérnia e Titânia, que nesta nova narrativa possuem um temperamento mais subversivo se comparadas as personagens escritas por Shakespeare.

A trama inicia-se no Olimpo com uma pesquisa que comprova que 52% dos espíritos duvidam da existência de “gente do outro mundo” (Falcão, 2007, p. 07), ou seja, mortais. Zeus já estava acostumado com o fato de existirem mortais que não acreditavam em Deuses, mas não o contrário. Hera, sua esposa, não contente

com esse resultado, propõe que seja realizada uma assembleia de espíritos para que esses possam, de fato, averiguar a existência, ou não, dos humanos.

A assembleia foi escolhida por meio de um sorteio, e o prêmio nada mais era do que uma viagem ao planeta dos mortais. Os cinco sorteados tinham como função comprovar a existência de “gente”. Conforme o sorteio acontecia, as discussões tomavam forma, tendo em vista que, só as fadas eram sorteadas, inclusive sua rainha, Titânia. Entre tantas confusões, discussões e pedidos, foi concedido que mais dois membros fossem sorteados. Sendo assim, viriam à Terra seis fadas e um duende.

Ao planejarem sua expedição, as fadinhas resolveram “ir na doida” (Falcão, 2007, p. 21). A grande surpresa da narrativa é que as personagens caem justamente no Brasil, especificamente, em Salvador – Bahia, em período carnavalesco. Diante de tantas pessoas, a questão principal já tinha sua resposta: “Estava comprovado que gente existia. Restava compreender como funcionava.” (Falcão, 2007, p. 24)

A história continua com mais confusões e enganos, que, a propósito, dão o tom humorístico da narrativa. Adriana Falcão, nesta divertida releitura de um clássico ocidental, encontra no carnaval baiano o cenário ideal para os encontros e desencontros amorosos – outrora apresentados por Shakespeare. Uma obra repleta de “pensamentos ébrios e visões estapafúrdias” (Falcão, 2007, p. 26). Na confusão de paixões (des)encontradas entre mortais, fadas e elfos na folia do carnaval de Salvador nos deparamos com as inúmeras facetas do amor Eros e das relações humanas. Amores leves e divertidos, possessivos, patológicos, não correspondidos e imperfeitos.

2 HERA E ZEUS

Na releitura de *Sonho de uma Noite de Verão* (2007), Adriana Falcão além de apresentar as mesmas personagens da tragédia shakespeareana, também introduz duas novas: Hera e Zeus, deuses do Olimpo. Não só isso, a autora ressignifica algumas características comportamentais dessas personagens, de modo que na narrativa Zeus permanece sendo o deus mais poderoso, tal como é descrito na mitologia grega, mas nesta história, é Hera quem efetivamente manda no Olimpo.

A principal vantagem de ser a grande deusa do Olimpo era mandar, o que lhe dava um prazer incrível. Quando não conseguia arranjar uma forma nobre de exercer o seu poder, Hera inventava qualquer pretexto para dar ordens. Se não tinha uma boa ideia para um mandado, encomendava uma pesquisa, só para manter os súditos ocupados (Falcão, 2007, p. 8).

Como é possível perceber no fragmento acima, Adriana Falcão subverte não só a imagem tradicional e já conhecida de Hera, como também as expectativas de domínio masculino. A autora ao reconfigurar uma personagem tradicionalmente associada à submissão e a um papel secundário em relação ao marido, introduz uma perspectiva cômica e, ao mesmo tempo crítica, a respeito do exercício do poder na sociedade. O texto ilustra que mesmo na ausência de uma necessidade genuína, Hera inventa pretextos para dar ordens. Isso, por sua vez, revela uma faceta caprichosa e arbitrária da personagem, em que a necessidade de afirmação pessoal se sobrepõe ao bem comum.

Essa atitude revela que, no contexto da narrativa de Adriana Falcão, embora Hera tenha o controle sobre o que acontece no Olimpo, ainda assim ela é influenciada por uma sensação de insegurança, o que a faz reafirmar constantemente seu poder, mesmo que de maneira caprichosa. Na narrativa, a personagem está sempre buscando “assuntos para ocupar seus súditos” (Falcão, 2007, p. 11), uma tentativa de compensar e/ou mascarar uma fragilidade pessoal, como o medo de perder sua posição social ou a constante preocupação com a infidelidade de Zeus – algo que afetaria sua imagem de esposa.

Em certa medida, o prazer derivado desse controle reflete aspectos humanos ao sugerir um desejo de validação, aprovação e reconhecimento por parte da personagem. Ainda assim, observamos como o desejo de Hera de ser reconhecida como a verdadeira autoridade no Olimpo a faz desafiar o papel tradicionalmente submisso que a mitologia grega costumava lhe atribuir.

Retomando os acontecimentos da narrativa, vemos que eventualmente os assuntos das pesquisas foram acabando e Hera foi ficando sem ideias, mas um dia ela se questionou: “gente presta?” (Falcão, 2007, p. 9) e criou uma pesquisa para descobrir. O resultado não lhe agradou. “Tão logo recebeu o resultado da pesquisa, Hera veio fazer queixa ao marido. – Idiotas! Estúpidos! Desqualificados! – Calma, querida! – Odeio quando você fala ‘calma querida!’” (Falcão, 2007, p. 9). Buscando comprovar a existência dos mortais, e temendo que seu marido resolvesse sair de seu trono para defender a raça humana e, por consequência, arranjasse outra amante, Hera sugere a implementação de uma assembleia de espíritos. “Não estamos numa democracia – foi a resposta de Zeus. – Claro que não. Quem manda aqui sou eu [diz Hera]” (Falcão, 2007, p. 10).

A partir destes fragmentos podemos identificar como Hera

Cartografias das ausências

e Zeus, personagens reproduzidas na obra, possuem uma base comportamental já predefinida, pois ambos os personagens são baseadas em outras já existentes, nesse caso, deuses mitológicos. Segundo Pierre Grimal (2005), na mitologia grega a deusa Hera é descrita como uma mulher vaidosa e vingativa, e em virtude do comportamento desleal de seu marido é frequentemente retratada como uma mulher ciumenta. Ressentida com as traições sofridas, perseguia cada amante e cada filho ilegítimo de Zeus. Ainda assim, Hera é retratada em obras literárias e mitológicas, por exemplo na *Iliada* (2005) de Homero, como a deusa defensora do casamento e da maternidade.

Todavia, há de se ressaltar a ironia contida no fato de Hera ser na mitologia grega a deusa defensora do casamento, uma vez que ela é constantemente traída por seu marido, Zeus. Em as *Metamorfoses* (2007) de Ovídio, Hera (ou Juno, seu nome romano) aparece em diversos capítulos, frequentemente em histórias relacionadas aos ciúmes e às vinganças causadas pelas infidelidades de Zeus (Júpiter). Uma de suas principais aparições é no livro II, no mito de Júpiter e Calisto. Segundo Ovídio (2007), Calisto era uma bela jovem cuja atenção de Zeus (Júpiter) cativou. Este, por sua vez, rouba a honra da moça e a engravida. Hera, ao saber da infidelidade do marido fica furiosa:

Só faltava mais esta, ó adúltera, [exclamou Hera] que ficasses grávida e, ao dares à luz, tal ultraje se tornasse conhecido, dando assim provas da conduta desonrosa do meu Júpiter. Mas não ficarás sem castigo! Não! Eu roubar-te-ei a beleza que te encanta e que seduziu o meu marido, ó metedicha! (Ovídio, 2007, p. 71).

Como castigo Hera transforma Calisto em urso, originando a constelação da Ursa Maior. A partir desse fragmento do mito de

Calisto e Júpiter, Ovídio ilustra o ciúme exacerbado de Hera e o caráter desonesto de Zeus ao envolver-se em inúmeros casos extra-conjugais. Portanto, Hera, ao ser retratada como a deusa defensora do casamento, evidencia duas características importantes sobre os relacionamentos: i) a fragilidade dos ideais voltados à fidelidade e ao casamento; e ii) as expectativas irreais, advindas em grande parte do patriarcado, impostas às mulheres, que as obrigam a sustentar esses ideais mesmo quando traídas.

Apesar das traições, Hera permanece com Zeus não por amor ao marido, mas devido a uma série de fatores culturais. Segundo Grimal (2005), no contexto da mitologia grega, os deuses frequentemente exemplificam os paradoxos e os conflitos inerentes às relações humanas. Hera, ao ser cultuada como a deusa do casamento, reflete a pressão social que recai sobre as mulheres quando o assunto é a estabilidade do casamento.

Nesse sentido, a união entre Hera e Zeus reforça o simbolismo do casamento enquanto vínculo indissolúvel, viés esse sustentado e propagado pelo cristianismo. Portanto, a permanência da personagem ao lado de Zeus representa um ideal de preservação do casamento que, nesse contexto, é mantido a todo custo, mas somente por ela. Esse aspecto reflete não só as normas culturais da sociedade grega – onde o papel da mulher era frequentemente vinculado à manutenção do lar e da família – como também reforça a narrativa de que o casamento deve ser preservado pelas mulheres, independentemente das circunstâncias.

No entanto, é possível perceber que, sob a pena de Adriana Falcão, as personagens femininas não são submissas, e as personagens masculinas não são dominantes. É notável como o comportamento de Hera e Zeus na narrativa de *Sonho de uma noite de verão* (2007) é ressignificado pela autora, que propõe uma nova interpretação sobre a personalidade de cada um, desse modo des-

Cartografias das ausências

taca as características principais da personagem original, ao passo que também inclui novas nuances que ampliam as complexidades de cada uma delas.

A autora conserva o comportamento ciumento de Hera, tal qual na mitologia. Mas, em contrapartida, atribui a Zeus um caráter de submissão, contrário ao estereótipo já conhecido do personagem. Consequentemente, múltiplas camadas de profundidade são adicionadas à história, evidenciando as transformações sociais e o reposicionamento dos papéis de gênero na contemporaneidade.

Zeus, embora seja retratado na mitologia como um homem autoritário, forte e controlador é, na narrativa de Falcão, subjugado pelo autoritarismo da esposa, Hera. Podemos evidenciar essa característica mais especificamente quando Zeus – com inveja de Puck, Oberon, Titânia, Teia de Aranha, Mariposa, Flor de Ervilha e Semente de Mostarda, os espíritos encarregados de vir à terra para provar se gente existe – pede permissão à esposa para acompanhá-los nesta jornada.

– Deixa eu ir com eles? Prometo me comportar! – Zeus ousou implorar. Ouviu um “não” poderosíssimo que até hoje ecoa no espaço. Por culpa dele, ao que parece os maridos nunca mais tiveram autorização das mulheres para ir à farra sozinhos, e têm que fazer isso escondido delas (Falcão, 2007, p. 22).

O “não” de Hera ressoa de maneira tão forte e definitiva que chega a ecoar metaforicamente nos relacionamentos humanos. Para além de ser uma expressão de poder, a negativa da personagem é um gesto que, conforme Pierre Grimal (2005, p. 7) defende em *Dicionário da mitologia grega e romana*, ilustra como os mitos justificam e sustentam as normas sociais. Segundo ele, “o mito fundamenta os usos e as normas básicas do convívio, propondo

uma justificação narrativa tradicionalmente aceita por todos”, isso significa que o mito estabelece os fundamentos culturais e comportamentais de uma sociedade oferecendo uma narrativa que legitima essas práticas.

Nesse contexto, a negativa de Hera pode ser vista como uma prática subversiva das normas tradicionais, pois, enquanto o mito frequentemente reforça convenções patriarcais, vemos como Adriana Falcão segue o caminho contrário reinterpretando esses gestos em sua narrativa, apresentando-os como uma ruptura, questionando e reconfigurando essas normas outrora aceitas. Como se nota, Hera desafia as convenções sociais e subverte a tradicional dinâmica de poder entre homens e mulheres.

Ao lutar por autonomia e pela manutenção de seu poder no contexto familiar, Hera inverte em seu relacionamento os papéis normativos de gênero. Nesse sentido, a personagem reflete, de certo modo, a vivência das mulheres modernas. Assim sendo, podemos afirmar que esta reinterpretação da personagem feita por Adriana Falcão apresenta uma compreensão mais ampla em torno da diversidade de experiências femininas na sociedade.

3 TITÂNIA E OBERON

Segundo Dalcastagnè (2010) isso pode ser entendido como um deslocamento comportamental de gênero. E o mesmo acontece com Oberon e Titânia. Na trama, a assembleia dos espíritos gerou uma grande revolta entre os espíritos do Olimpo porque apenas fadas eram sorteadas, incluindo Titânia, a rainha das fadas.

A gritaria era grande, mas o grito de Oberon, Rei das fadas, conseguiu ser o mais alto de todos. – Mulher minha não sai sozinha pelo mundo! Titânia pôs as mãos na cintura. – Mas

Cartografias das ausências

era só o que me faltava. Saio sim e vou aonde quiser. – Não vai. – Vou. – Exibida! – Invejoso! – Safada! – Machista! (Falcão, 2007, p. 18).

No excerto apontado, evidenciamos a inversão dos papéis comportamentais de gênero presente na obra. É possível perceber que Adriana Falcão inverte o comportamento das personagens femininas e através da ridicularização e do humor, problematiza comportamentos masculinos socialmente aceitáveis. Em *Sonho de uma noite de Verão* (2007), Adriana Falcão, além de apresentar um panorama de representação das relações modernas, também focaliza a construção sociocultural da feminilidade, mas sem baseá-la a passividade ou submissão feminina.

No fragmento acima, Oberon assume uma postura tradicionalmente masculina e isso evidencia o comportamento machista de um homem controlador que não aceita que mulher “sua” saia sozinha pelo mundo. Em contrapartida, Titânia desafia as expectativas tradicionais de gênero ao afirmar sua independência e liberdade de ir onde quer e de fazer o que bem entende. Com isso, ela demonstra como a visão patriarcal que sustentava a submissão feminina como algo inerente e natural, especialmente dentro da esfera familiar, não mais se sustenta no contexto contemporâneo.

Na narrativa, ao serem enviados para o mundo dos mortais, Titânia logo caiu na folia e se interessou por um rapaz mortal e resolveu fazer dele seu pajem.

A notícia se espalhou rapidamente entre os espíritos. “Ah, quando Oberon souber...”, era o que todos comentavam. Quando Oberon sou-

be, ficou possesso, é óbvio, o que deixou Puck preocupadíssimo com o desenlace da intriga, prevendo maldições, duelos, calamidades, atrocidades, bofetões e puxões de cabelo (Falcão, 2007, p. 62).

Aqui, como cita a professora Sandra Regina de Goulart Almeida (2010), presenciemos uma característica comum nas narrativas de autoria feminina: o conflito entre o público e o privado. Neste fragmento, o conflito entre Oberon e Titânia, originalmente algo íntimo e privado, torna-se público. A relação dos dois converte-se em objeto de especulação pública entre os espíritos, por isso a reação exagerada de Oberon.

O rei xingava e acusava, mas a rainha não perdia a pose.

– Ele não é meu namorado, é apenas meu pajem.

– Ou você é besta, ou está se fazendo passar por uma. É sabido que esse costume de colecionar pajens é peculiar às fadas, deuses e reis, portanto as suas reais intenções para com o mortal são de outra ordem. Mas ela insistia, ou porque era besta, ou porque estava se fazendo passar por uma, que a relação entre ela e o bonitão era apenas de pajem/ama [...]. E saiu a praguejar que Oberon sumisse da frente dela pelo resto da viagem, colocando um “por obséquio” na frase só para se passar por uma besta bem-educada (Falcão, 2007, p. 64)

O erotismo de Titânia, ligado intrinsecamente à vergonha

de Oberon, evidencia o que defende Stendhal (1993): no amor o que para um é motivo de felicidade e prazer, para o outro pode significar humilhação. Titânia, na categoria de mulher-esposa, mancha a honra e a reputação do marido ao escolher um pajem para servi-la, já que isto era para Oberon uma clara declaração de infidelidade. Adriana Falcão, mais uma vez reintegra na narrativa o deslocamento comportamental de gênero entre as personagens e de forma bem-humorada evidencia que aquilo que era comum para os homens, para as mulheres era motivo de escândalo.

Por isso, e com o ego ferido, Oberon trama uma forma de se vingar de Titânia. “O vingador, como de praxe, desejava o sofrimento da sua vítima. E nada poderia humilhar mais a orgulhosa Titânia do que sofrer apaixonada por alguém que não lhe quisesse, de preferência uma criatura desprezível” (Falcão, 2007, p. 65). Oberon então, através de uma poção do amor, a faz se apaixonar por um homem com cabeça de burro. “Nada podia ser mais patético do que aquela cena: uma Fada apaixonada por um rapaz com cabeça de burro, ela dizendo bobagens de amor para ele, ele, sem entender nada, inventando desculpas para fugir da situação, e ela suplicando que ele não a abandonasse” (Falcão, 2007, p. 85).

Podemos notar como o amor de Titânia, mesmo que de forma forçosa, é capaz de ilustrar algumas das fases do nascimento do amor. A personagem, sobre o efeito da poção do amor, vê a perfeição em seu amante. Tal como afirma Stendhal (1993, p. 22) “exagera para menos as suas próprias vantagens e para mais os menores favores do objeto amado”, pois ao amar, mesmo o ser mais sábio, não vê seu amado tal como ele é. “Numa palavra, basta pensar em uma perfeição para vê-la no que amamos” (Stendhal, 1993, p. 7), por mais condenável que seja o objeto dessa paixão.

Oberon, por ser casado com Titânia acredita ter poder de posse sobre ela. Nesse sentido, se nega a reconhecer a liberdade

do outro e sua individualidade. Ele acredita amar Titânia, mas vive frustrado com a liberdade e audácia de sua parceira, características essas que talvez o tenha conquistado. Titânia, não ama o marido, mas o usa. Oberon tampouco a ama, a despreza. Contudo, o ciúme e o código social os aprisionam.

4 HÉRMIA

No clássico shakespeariano *Sonho de uma noite de verão*, Lisandro, noivo de Hérnia, após beber uma poção do amor mal administrada por Puck, se apaixona por Helena, a amada de seu amigo Demétrio. Isso cria um complexo emaranhado de amor não correspondido cheio de confusão e desentendimentos. Como na comédia shakespeareana, nos deparamos na obra de Falcão com o mesmo emaranhado de paixões. Contudo, novas nuances são acrescentadas na narrativa, principalmente em relação às personagens femininas.

Na releitura de Falcão, Hérnia é filha de Egeu – presidente do partido político PJJ – e namorada de Demétrio, que é protegido de Egeu e candidato a Deputado Estadual pelo mesmo partido. Entretanto, Hérnia está apaixonada por Lisandro, candidato da oposição. Já Helena é ex-namorada de Demétrio. Nesta adaptação, Adriana Falcão narra de maneira bem-humorada a dinâmica das paixões e dos relacionamentos modernos, explorando um fenômeno bastante comum na atualidade, a volatilidade do amor idealizado, e a liquidez dos relacionamentos modernos.

Na narrativa, Hérnia, apesar de namorar Demétrio e ir contra os desejos do pai em relação a seu pretendente, é vista aos beijos com Lisandro em pleno carnaval baiano. “Demétrio berrava que não admitia traições e nem acreditava em paixões repentinas, portanto ‘a maluca da Hérnia’ que levasse em conta tudo que eles viveram juntos, honrasse seus compromissos, tomasse vergonha na cara, ou algo parecido” (Falcão, 2007, p. 44). Esse trecho ilustra

os conflitos emocionais e morais entre as personagens, ou seja, o desejo pessoal de Hérnia por liberdade e amor, e as expectativas sociais e familiares que lhe são impostas.

Demétrio, ao descobrir a traição, reitera as expectativas sociais sobre Hérnia ao exigir dela lealdade e compromisso. Além disso, ele desqualifica os sentimentos e as decisões dela chamando-a de “maluca” e esta é uma nítida manifestação da pressão social, exercida pelos homens sobre as mulheres, para manter a conformidade e o decoro. Egeu, pai de Hérnia, se atribuía a competência de arranjar para a filha um homem adequado. Contudo, a moça insistia que “não tinha nada a ver com PMN, nem PJJ, nem coisa nenhuma. Pretendia votar nulo. Estava apaixonada. E era dona da sua vida. Defendia ainda que se o pai visse Lisandro com os olhos dela, mudaria seu parecer e o dos demais membros do partido” (Falcão, 2007, p. 44).

Nesse contexto, é possível perceber uma característica bastante comum em relação ao amor-paixão presente nos clássicos literários: no campo literário, o amor só acontece com a pessoa inadequada. O amor de Romeu e Julieta, por exemplo, enfrenta a resistência e a oposição devido às expectativas socioculturais que cercam suas famílias. Romeu, assim como Julieta, poderia ter se apaixonado por qualquer outra pessoa, mas ambos são atraídos por alguém inadequado. O mesmo ocorre com Catherine e Heathcliff, Anna Karenina e Vronsky, Pedro e Inês, e tantos outros exemplos notáveis na literatura de amores malsucedidos ou trágicos.

Hérnia, assim como as demais personagens citadas acima, poderia ter se apaixonado por outro, que não Lisandro. Contudo, assim como aponta Nehring (2012), o cupido é sempre do contra, por isso inevitavelmente nos conduz ao irracional, ao inconveniente, ao não aprovado. E nisso reside outra característica fundamental do amor na literatura: o amor-paixão surge a partir do impedimento e da ilegitimidade. Ou seja, o amor fruto de situações proibidas ou

impróprias segundo as normas sociais, morais ou religiosas. Essa ilegitimidade geralmente envolve relações adúlteras, diferenças de classe social, oposição familiar ou outros obstáculos que tornam o amor não permitido.

Para cada uma das personagens descritas acima, o amor é impossível de se realizar. Por isso, cada um deles é consumido por um amor intenso, pois quanto maior o obstáculo maior se torna o sentimento amoroso. A esse respeito, Ovídio (2001, p. 65) em *A arte de amar* explica que o desejo amoroso é alimentado pelo perigo nascido de circunstâncias não favoráveis, dos subterfúgios, pois segundo ele “as coisas fáceis ninguém deseja, mas o que é proibido é tentador”. O amor exige de seu amante uma prova de coragem, nesse contexto a incerteza e o risco envolvidos criam uma aura de mistério e imprevisibilidade, que segundo o autor, é irresistível para muitas pessoas. Com isso, podemos afirmar que o impedimento e a ilegitimidade do amor de Hérnia e Lisandro são o que mais alimenta o desejo dos dois.

Ao analisar a relação de Egeu e Hérnia, notamos como “a dominância masculina é um fenômeno histórico porque surgiu de um fato biologicamente determinado e tornou-se uma estrutura criada e reforçada em termos culturais ao longo do tempo” (Lerner, 2019. p. 67-68). Entretanto, Hérnia desafia os estereótipos de gênero ao não aceitar o papel que lhe concedem.

Como não tinha irmãos que dividissem com ela essa responsabilidade, a moça terminava sendo o único instrumento familiar que o pai poderia utilizar a seu favor em sua “luta pelos direitos do povo”, que era como ele chamava a sua vontade de ganhar a eleição (Falcão, 2007, p. 42).

No trecho acima, é possível perceber como Adriana Falcão explora de maneira crítica a função da mulher vista enquanto instrumento de interesses familiares ou sociais. Hérnia, sem irmãos que dividissem consigo o fardo das expectativas do pai, se torna o único recurso que ele pode utilizar em prol de suas ambições políticas. Egeu disfarça essa instrumentalização com a justificativa de que “luta pelos direitos do povo”, e isso reflete como, muitas vezes, interesses pessoais se escondem sob discursos moralizantes.

Ao analisá-la, dois fatores emergem na narrativa: i) como a personagem é vítima de uma violência, não física, mas simbólica; e ii) mesmo inserida num contexto de repressão e manipulação, a personagem busca formas de romper com este papel social a ela imposto. Na obra, Hérnia defende que “[...] se o pai visse Lisandro com os olhos dela” (Falcão, 2007, p. 44) aprovaria o enlace. Já Lisandro, “[...] puxava o discurso para o lado emocional, enaltecia os méritos do coração e a força de um verdadeiro amor, pleiteando razões sentimentais que aos ouvidos do velho eram verdadeiras baboseiras” (Falcão, 2007, p. 44).

A razão que levou Hérnia a amar Lisandro, e não Demétrio, era para todos algo incompreensível. “Por que Helena queria justo Demétrio, que queria Hérnia, também foi questão que ficou sem resposta. Que motivo seria esse que os impedia de apelar logo para o Cupido e destrocarem os amores, para ficar tudo organizado? Esta foi a questão que mais intrigou os espíritos” (Falcão, 2007, p. 53). Egeu, ao forçar a filha a casar com Demétrio por interesse próprio, torna evidente como por meio da violência simbólica as relações de poder são exercidas e se perpetuam naturalizadas. A personagem, ao reforçar e reproduzir as relações de poder mostra como a figura feminina é subjugada não só no contexto social, mas principalmente no contexto familiar.

A esse respeito, concordamos com Gerda Lerner (2019, p. 29) quando esta afirma que “os homens aprenderam a instituir dominância e hierarquia sobre outras pessoas praticando antes a dominância sobre as mulheres do próprio grupo.” Entretanto, ao representar a mulher moderna, Hérnia reconhece seu direito à liberdade, reforçando que, embora esteja inserida numa estrutura predominantemente patriarcal e de submissão, ainda assim é possível recusar essa condição. A personagem não só reconhece as desigualdades sistêmicas e estruturais que discriminam as mulheres, como também busca ativamente desafiar esta dominação masculina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto patriarcal, o amor pode ser moldado e condicionado por várias formas de opressão e dominação, o que geralmente resulta em dinâmicas desiguais de poder. Nesse contexto, as mulheres são frequentemente objetificadas e tratadas como propriedade dos homens, vistas como objetos a serem possuídos e controlados. Essa objetificação pode levar a relacionamentos abusivos e coercitivos, nos quais o amor é substituído pela posse e pelo controle.

Entretanto, Adriana Falcão, ao desenvolver personagens femininas complexas e, principalmente, ao apresentar como estas personagens desafiam estereótipos de gênero, questiona as noções tradicionais referentes ao papel do homem e da mulher no enlace amoroso. A autora nos mostra através de suas personagens uma caracterização mais ou menos verossímil do comportamento e do papel social do ser humano, ao passo que explora aspectos profundos da natureza humana como os relacionamentos amorosos.

Constatamos nesta pesquisa – recorte da dissertação de mestrado da autora, intitulada *As vicissitudes do amor Eros em Sonho de uma noite de verão de Adriana Falcão* – como as per-

sonagens femininas analisadas promovem linhas de rupturas contra uma ideologia patriarcal que, em várias camadas interfere no modo como essas se relacionam socialmente e afetivamente. Nosso intento com este trabalho, resultado da pesquisa desenvolvida no âmbito do mestrado, além de expor e problematizar tais questões, era também evidenciar a necessidade de se valorizar a literatura escrita por mulheres bem como a necessidade de ler e estudar autores e autoras vivas que apesar de serem grandes escritoras contemporâneas, como é o caso de Adriana Falcão, permanecem invisibilizadas não só no âmbito acadêmico, como também no âmbito social.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina.; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (org). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. – São Pulo: Editora Horizonte, 2010.

FALCÃO, Adriana. **Sonho de uma noite de verão**. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. – São Paulo: Cultrix, 2019.

NEHRING, Cristina. **Em defesa do amor: resgatando o romance**

Souza, A. G. de; Santos, C. L. de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

no século XXI. – Tradução: Fátima Santos – Rio de Janeiro: BestSller, 2012.

OVÍDIO. A arte de amar. – Tradução: Dúnia Maria da Silva. – Porto Alegre: LPM, 2001.

OVÍDIO. Metamorfoses. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto – Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PAZ, Octavio. A dupla chama: amor e erotismo. Tradução: Wladyr Dupont. – São Paulo: Siciliano, 1994.

STENDHAL. Do amor. – Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SHAKESPEARE, William. Sonho de uma noite de verão. Edição Ridendo Castigat Moraes: Versão para eBook, 2000.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 3

A HIPÉRBOLE VESTIDA DE AMOR NO VENTRE DA AUTOFICÇÃO: UMA LEITURA DA PERSONAGEM MARIA AUGUSTA EM *QUERIA VER VOCÊ FELIZ*, DE ADRIANA FALCÃO

Flaviana Luzia da Silva
Concisia Lopes dos Santos

Minha mãe foi a pessoa mais interessante que já conheci. Inteligentíssima, cultíssima, engraçadíssima, muito dramática. Tudo com ela era no superlativo.
Adriana Falcão (2014)

Resumo: A autoficção questiona limites da narratologia para criação de histórias concebidas pela experiência. A memória, aliada à composição da obra literária, torna-se entremeio de dois contrastes que, neste contexto, se alinham: a ficção e a realidade, ambos materializados na narrativa através de figurações miméticas. A partir da leitura de *Queria ver você feliz* (2014), da escritora brasileira e roteirista Adriana Falcão, apresenta-se o estudo da personagem Maria Augusta como protagonista de sua geração, sendo filha, esposa e, principalmente, mãe. O trabalho proposto tem como objetivo discutir as nuances que perpassam a discursão sobre as maternidades como contextos fundamentais para a constituição dessa personagem feminina no plano das relações entre real e ficcional. Para realização da presente busca, considera-se os estudos sobre o conceito de autoficção: Dubrovsky (1977) e Faedrich (2022). Sobre a obra de Adriana Falcão, considera-se a visão de Concisia Santos (2019) e Santos (2023) que disserta sobre os romances da escritora e desenvolve discursões sobre a obra em análise nesta pesquisa. Para a realização de análises sobre maternidade, considera-se a obra de Gutman (2016). O presente estudo considera *Queria ver você feliz* (2014) como sendo uma autoficção que exprime o espelhamento com a linguagem literária, apresentando ao leitor uma realidade figurada dotada de multiplicidades.

Palavras-chave: Autoficção. Personagem. Maternidade. Memória. Adriana Falcão.

1. INTRODUÇÃO

A criação literária traz a representação de um universo subjetivo regido por criatividade. O mundo real é figurado e descrito por meio do olhar do escritor que revela leituras da realidade em suas obras. Inspirar-se no cotidiano não é uma regra, encontram-se facilmente obras de ficção em que a realidade paralela não precisa ter relação com a vida comum do escritor. No entanto, em criações singulares, como nos livros da escritora brasileira Adriana Franco de Abreu Falcão, é possível identificar uma ponte biográfica entre o real e o literário, a qual não pode ser negada ou esquecida.

A pesquisadora Profa. Dra. Concísia Lopes dos Santos em sua obra *A construção de uma cartografia literária: o humor na obra de Adriana Falcão* (2019) discute a construção da linguagem utilizada pela autora como sendo uma máquina literária, de modo que sua escrita não é semelhante aos modelos tradicionais que regem a Língua Portuguesa e a Teoria da Literatura. Ela se relaciona à máquina derrisória, noção presente na filosofia de Deleuze e Guattari. De acordo com Santos (2019, p. 19), “é a própria literatura que se desterritorializa ela mesma. Começa como uma máquina de desterritorialização, chegando ao espaço liso, onde se encontra a escritura nômade e, com ela, constrói a máquina derrisória”. Pensar na literatura como espaço de rupturas de protocolos já estabelecidos aponta para a compreensão do lugar da ficção no real e, conseqüentemente, na escrita de Adriana Falcão como máquina que produz novas realidades.

Personagens femininas singulares, inteligentes, divertidas e que figuram o real estão presentes na produção literária da autora. O encontro com as Marias de *A comédia dos anjos* (2004) e *Queria*

ver você feliz (2014) possibilita a reflexão sobre lugares de pertencimento. As personagens não carregam apenas um sentido coletivo, como mulheres, avós, mães, esposas e filhas, mas individual, diferenciadas por uma construção figurada e criativa.

Queria ver você feliz (2014) traz a narrativa sobre o amor de Caio e Maria Augusta desde o dia em que se conheceram na adolescência, fins dos anos 1940, no Rio de Janeiro. A história acompanha a vida do casal após o casamento. As personagens são apresentadas através de um enredo linear com tempo cronológico e desde o início se apresenta um narrador especialista em encontros e enredos complexos: o amor.

A partir desse romance construído nas bases de uma narrativa ficcional com todas as devidas categorias em sintonia, analisaremos, portanto, a personagem Maria Augusta com o foco em sua personalidade singular, tendo em vista, a constituição da figura materna. Intrinsecamente à análise dessa figura dessa mulher protagonista também evidenciaremos a sua relação com o universo da ficção em contraposição com o real, tratando-se de uma obra de autoficção que conta a história dos pais da escritora Adriana Falcão.

Para discussão sobre o conceito de autoficção, considera-se a visão de Dubrovsky (1977) e Faedrich (2022). Sobre a obra de Adriana Falcão, considera-se a produção de Concisia Santos, que disserta sobre os romances da escritora e desenvolve discussões em suas produções científicas, textos sobre a obra em análise nesta pesquisa. Para a realização de análises sobre maternidade, considera-se a obra de Gutman (2016).

O presente estudo considera *Queria ver você feliz* (2014) como uma autoficção, na qual a experiência da escritora como filha das personagens se reconstrói por meio da linguagem literária, configurando uma realidade ficcional, atravessada por múltiplas camadas de significado.

2. FILHA, AUTORA E PERSONAGEM

Adriana Falcão iniciou sua carreira na literatura em 1999, com a publicação do romance *A máquina*, e escreve obras para o público infantil, juvenil e adulto. Em suas obras, utiliza diálogos com humor e ironia, e a sua experiência como roteirista fica evidente quando se analisa o fluxo livre da linguagem utilizada. Sobre o humor nos romances da autora, Concisia Lopes dos Santos (2023, p.14) afirma: “O humor, em sua escritura não deve ser entendido apenas como um estado de ânimo ou de espírito, mas também como aquilo que se cria para produzir a comicidade.” algo que define um estilo que não foi meramente escolhido, mas que se enraizou na constituição da carreira de Adriana Falcão.

Ao tratar da construção das personagens, por meio do delineamento de personalidades ficcionais inéditas, a autora apresenta mulheres que estão situadas em um lugar-comum. Ao expressar sobre escolha de Adriana Falcão pelo ofício de escritora, Santos (2023. p.9) afirma que a autora, formada em arquitetura, “deixou de projetar e edificar ambientes reais para fazê-las na ficção...” dessa forma, representando pessoas, “tratando de resolver o problema do ser humano fora do espaço real, levando-o ao encontro do sensível.” Essa visão permite compreender que suas obras oferecem um mergulho na criatividade, ao mesmo tempo que verbalizam questões sociais importantes, entre elas, a representação da mulher e suas vivências através das figuras femininas dos romances.

Para o leitor que não conhece a história da família de Adriana Falcão torna-se uma descoberta interessante a verificação que essa narrativa é o romance que narra fatos da vida dos pais da escritora transfigurados para o universo ficcional. Não é possível considerar *Queria ver você feliz* como uma biografia comum, tendo em vista, acréscimos ficcionalizados sobre a história, assim como a manifestação de elementos do universo diegético, como o narrador que comenta sobre as personagens, modifica o tempo diante das situações e se auto declara como sendo responsável por alguns acontecimentos que aproximam Caio e Maria Augusta: “A história

que narro neste livro não é bem nos moldes daquelas com que te embalo o sono inocente todas as noites. Mas, como elas, tem um pouco do que vi e muito do que inventei” (Falcão, 2014, p. 34).

A história da mãe de Adriana Falcão não foi contada a partir de um ponto de vista fixo, como seria se tivesse um narrador em primeira pessoa, mas foi narrada a partir da voz narrativa do amor, de modo que surgiu uma nova figura: a Maria Augusta personagem. De acordo com a visão do crítico literário Antonio Candido (1976), essa difere da Maria Augusta real, tendo em vista que é uma personagem de ficção com complexidade previsível, diferente do ser humano. Considerar esse romance como uma biografia comum tornaria mais complexo do que apreciar a construção como autoficção, devido às evidências dos elementos ficcionais que compõe a narrativa.

Adriana Falcão ao decidir personificar o seu sentimento, exteriorizou o amor de seus pais apresentando uma obra que questiona os limites do ficcional aliado à realidade, se distanciou do texto em relação ao ponto de vista do narrador e mesmo diante de todas as evidências da ficção criada deixou nítido que as personagens estão vivendo fatos aconteceram com seus pais, uma prova disso foram as cartas que foram lidas por Adriana e suas irmãs e que serviram como inspiração e material para composição do romance.

O olhar da escritora sobre a personagem criada traz uma transposição da personalidade de sua mãe. Com o objetivo de analisar como Maria Augusta se constitui nesta narrativa, considera-se esse olhar de filha diante da imagem de sua matriarca como algo importante para compreensão de como a mulher é compreendida a partir das suas habilidades femininas maternas. Adriana Falcão externaliza vínculo e afeto familiar ao produzir um narrador inédito para falar por si, representando o laço que tinha com sua mãe, o indecifrável, exagerado e incompreendido amor.

3. MARIA AUGUSTA NO VENTRE DA AUTOFIÇÃO

A constituição de *Queria ver você feliz* apresenta-se como sendo uma autoficção por ser uma obra composta por fatos da vida da autora. Porém, esse conceito é complexo e divide visões desde o seu surgimento, quando foi citado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977. Naquela oportunidade, ele tentava designar um novo gênero, mas, a partir disso, muitos estudos têm sido ampliados no âmbito da análise das obras de autoficção. É necessário considerar que nem toda obra apresentará todos os elementos elencados pela teoria, mas o que mais predomina é a relação entre fato e ficção. De acordo com Alexandre Faedrich:

Autoficção é a prática literária – em especial, contemporânea – de ficcionalizar a si mesmo e de mergulho introspectivo. O autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor e elimina – deliberadamente – a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra. (Faedrich, 2022, posição. 3.220).

Faedrich analisa alguns elementos das autoficções, e é possível identificar esses aspectos no romance *Queria ver você feliz*. Entre eles, estão a “mistura de ficção e realidade” e “escrita literária e metaficção” (Faedrich, 2022, posição. 112). É visível a presença do elemento metaficcional nos trechos em que o narrador se volta para o processo de produção da narrativa tecendo comentários para um narratário ficcional e incluindo paradas para explicações: “Uma pausa para um esclarecimento: você quer saber se eu leio pensamentos? Apenas quando estou em serviço” (Falcão, 2014, p. 22).

O amor, sentimento personificado e com voz ativa, narra a história culpando “quem abriu um certo baú florido onde estavam guardados cartões, bilhetes, retratos e cartas” (Falcão, 2014, p.15). Nas entrevistas de Adriana Falcão ela afirma que o romance surgiu a partir de um momento entre ela e suas irmãs ao abrirem o baú de

recordações de seus pais. No entanto, essa informação é apresentada ao leitor de forma indireta. Em muitos momentos o amor emite opiniões sobre sua própria personalidade através de uma linguagem leve e descontraída que prende a atenção do leitor, representando, portanto, os sentimentos das personagens e confirmando a obra como uma autoficção.

Maria Augusta Teresa Izabel de Souza e Caio Franco de Abreu são dois adolescentes apaixonados, ela é inquieta, exagerada e cheia de caprichos em tudo que faz. Uma personalidade inteligente e com estratégias para sempre conseguir encontrar Caio. Ao longo da narrativa, ela apresenta um comportamento de apego extremo pelo amado. Ele, por sua vez, está sempre ligado aos sentimentos por Maria, mas é tímido, um pouco inseguro e imaturo. Durante a história passa por um processo de amadurecimento, tornando-se cada vez mais o amor e abrigo da vida de Maria Augusta.

O narrador apresenta a personagem com humor. Maria Augusta vivencia, com Caio, um relacionamento à distância e se sente motivada a cobrar respostas do rapaz de forma rápida. Através das cartas, ela demonstra sua força em relação aos sentimentos e, desde menina, revela euforia e impaciência na sua forma de interagir com o namorado, como é percebido no trecho: “Caio, Se eu não receber nenhuma carta sua até o dia do meu aniversário, aguarde alguma das alternativas que se seguem. 1ª – Eu morro. 2ª – Me mato. 3ª – Mato você. 4ª – Mato você e a Vilma. 5ª – Mato você, a Vilma, e então me mato” (Falcão, 2014, p. 39). A relação entre Maria Augusta e Caio é marcada por um sentimento avassalador, com um pouco de ciúmes, mas também com muitas felicidades. No entanto, após o casamento e o nascimento das duas filhas mais velhas, ela começa a apresentar um comportamento de desajuste psicológico, que resulta em seu internamento. Essa decisão foi tomada em acordo com ela mesma e sua família. Só após essa fase, veio ao mundo uma pessoa que se tornaria conhecida: a filha mais nova, Adriana Falcão.

Cartografias das ausências

A escolha do narrador representa a composição da personagem, que transborda esse sentimento. Nas entrevistas, Adriana Falcão afirma que sua mãe inspirou a criação de suas personagens femininas. Assim, cita-se, portanto, a Maria Augusta desta breve leitura e a Maria Madalena, personagem da obra *Comédia dos Anjos* (2004).

Minha mãe foi a pessoa mais interessante que já conheci. Inteligentíssima, cultíssima, engraçadíssima, muito dramática. Tudo com ela era no superlativo. Sua mania de prever tragédias, insuportável a ponto de se tornar cômica. Seu humor, infalível. Mas nada impedia que, meia hora depois de dizer uma graça absurda, ela ameaçasse se jogar da janela por um motivo qualquer. Pelo menos uma vez por mês ela ameaçava se jogar da janela. Neurótica? Bipolar? Borderline? Nenhum psiquiatra jamais conseguiu dar um diagnóstico, enquadrá-la em alguma patologia. O nome dela era Maria Augusta (Falcão, 2014).

Maria Augusta e Maria Madalena são personagens semelhantes entre si no que diz respeito as suas personalidades, elas são dedicadas à família, caracterizadas pelo humor, ultrapassam muitos limites pelos que amam. Maria Madalena, por sua vez, na obra de ficção, não tem ligação direta com a vida de Adriana Falcão, é uma mãe que retorna da morte para resolver a vida da filha Edith. Dessa forma, Maria Augusta sofre com a ausência das filhas quando está na clínica psiquiátrica e continua sendo detalhista comprando presentes para as meninas, seu apego com as filhas não é tão extremo como o sentimento por Caio, mas nutre por Adriana, a filha mais nova, um apego comparável.

Apesar de sofrer com depressão, Caio se esforça para manter a família e as filhas durante a pior fase de Maria Augusta. o narrador traz essa relação como um porto firme diante das crises, o que mostra a força do amor na vida das personagens. O narrador reconhece que Maria sofre por implorar amor e nunca se sentir satisfeita com os afetos recebidos.

Desde criança se sentia impelida a implorar o que quer que fosse, em vez de pedir simplesmente. Especialistas explicariam isso com conversa de culpas, repressões, baixa autoestima, necessidade de atenção. A Titia resumia o fenômeno de forma mais simples: Maria Augusta era a rainha do drama. Eu tenho uma visão: era por mim que ela implorava. Todo amor que lhe dedicassem seria pouco (Falcão, 2014, p.71).

O sentimento na vida de Maria Augusta é exagerado, sua personalidade e expressão pode ser entendida a partir da hipérbole – Figura de linguagem utilizada para expressar um sentimento com intensidade, frases como “Milhões de beijos para você” “Estou morrendo de saudades” “Tenho morrido de saudades” “RESPONDA LOGO” escrito várias vezes, sem restrições é algo frequente em todas as cartas da obra. Quando a filha mais nova nasce, Maria Augusta vivencia a maternidade transbordando esses sentimentos por Adriana.

A maternidade é exposta nessa obra como um aspecto que representa uma fase de construção para a personagem Maria Augusta. Quando ela decide que precisa do internamento, renuncia os momentos em família para segurança e saúde emocional de todos, reafirmando uma mentalidade coletiva da mãe como o ser que pensa sempre nas filhas em primeiro lugar e que abre mão do próprio

conforto para garantir proteção para a família.

a princípio, o Caio foi contra. Disse que não aguentaria aquilo, que sua mulher não era louca e que ainda havia as crianças. No entanto, para espanto geral, Maria Augusta aceitou passar uns dias no sanatório que pertencia às suas tias do lado paterno, em Porto Alegre. Desde que fossem só uns dias. E que Caio e as crianças a acompanhassem, “Sanatório não é hotel”, o Caio argumentou. “Bem lembrado”, ela respondeu, “então ou vocês me deixam enlouquecer em paz, ou vão ter que me levar de camisa de força para um hospício mais perto (Falcão, 2014, p.74).

Maria Augusta apresenta uma caracterização de mãe que assume a posição de cuidado extremo com a filha. “O mundo era Adriana. Todos os motivos, todas as canções, todas as manhãs e cada minuto do dia” (Falcão, 2014, p. 74). Não é apenas uma dedicação comum, mas uma inspiração para sua vida, algo que dava uma nova razão para continuar vivendo depois do internamento. Dessa forma, entende-se a linguagem utilizada pela personagem dessa fase como expressão desse maternar e do significado de gerar uma filha depois de uma fase difícil para sua identidade. As entrevistas já citadas mostram que o apego com Adriana era algo exagerado e próprio da personalidade de Maria Augusta, por esse motivo, utilizamos a hipérbole como figura de linguagem que nos aproxima da compreensão dos sentimentos dessa personagem. O apego de Maria Augusta pela filha mais nova também é justificado por ela sentir rejeição ao retornar da clínica e perceber as outras filhas tinham se acostumado com a sua ausência. A partir disso, ela começa a pensar na possibilidade da gravidez e começa a amar Adriana ainda em seu ventre. “O assunto “o bebê que a gente vai ter” foi ficando mais frequente, virando consolo, virando calmante, virando prazer, “o bebê que a gente vai ter” — ela começou a amar aquele bebê antes de ele existir” (Falcão, 2014, p. 91).

Laura Gutman em sua obra *A maternidade e o encontro com a própria sombra* (2016) traz uma percepção sobre o processo de encontro da mulher com o seu próprio eu através da fase da maternidade. O termo sombra, assume um significado complexo e subjetivo, usado e difundido por Carl Gustav Jung “refere-se às partes desconhecidas de nossa psique e, também, àquelas de nosso mundo espiritual que são desconhecidas” (Gutman, 2016, p. 20). Algumas mulheres descobrem o melhor momento de autoconhecimento através dessa fase de matinar, outras já se perdem de si mesmas e não conseguem retornar para a busca de sua identidade após essa fase. Por meio dessa visão, entende-se que o nascimento de Adriana Falcão significa um novo encontro para Maria Augusta, de forma que ela começa a se sentir orgulhosa das suas ações diante da educação da menina e transporta sua identidade intensa para a proteção da filha. Neste momento do romance, marca-se a presença da escritora da obra como sendo personagem, um aspecto importante para a autoficção em sua elaboração e performance.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Queria ver você feliz traz a relação familiar em uma construção elaborada com humor e criatividade. O funcionamento das categorias narrativas não depende de um conhecimento prévio da parte do leitor no que diz respeito à história da escritora. Diante da leitura de análise se tem a noção de que o amor como sendo narrador atua como categoria essencial que interfere em todos os elos das personagens, prioritariamente, na relação de Maria Augusta como esposa e mãe.

A linguagem intensa utilizada pela personagem potencializa o significado desse narrador complexo e representa a construção desse matinar. Maria Augusta transfere o exagero de seus afetos e a atenção que regia seu relacionamento com Caio para a relação com sua filha. Além da observação da construção do afeto entre elas, considera-se a obra como sendo uma autoficção em que

a ambiguidade é ponto crucial para a concretização do romance, a obra não se enquadra em um mero rótulo de biografia, é escrita por sentimentos que reúnem realidade e ficção.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Gallimard, 1977.

FALCÃO, Adriana. **A gente nunca acha que a vida dos nossos pais pode virar um livro**. In: Blog. 2de Outubro de 2014. Disponível em <https://www.intrinseca.com.br/blog/2014/10/a-gentenunca-acha-que-a-vida-dos-nossos-pais-pode-vestir-um-livro/>. Acesso em 12 de janeiro de 2026.

GUTMAN, Laura. **A maternidade e o encontro com a própria sombra**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2016.

FAEDRICH, Alexandre. **Por um conceito de autoficção**. In: FAEDRICH, Alexandre (org.). *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022. *Versão kindle*.

FALCÃO, Adriana. **A comédia dos anjos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

SANTOS, Concisia Lopes dos. **A construção de uma cartografia literária: o humor na obra de Adriana Falcão**. 2019.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

SANTOS, Concísia Lopes dos. **Múltiplos Olhares e Leituras: Adriana Falcão em perspectiva** [recurso eletrônico]. Concísia Lopes dos Santos. – Mossoró, RN. Edições UERN; FAPERN, 2023.

SILVA, Maurício. **Ensaio de Autoficção**. In: Ensaio de Autoficção. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte, UFMG, 2014.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 4

MATERNIDADE EM RUÍNAS: A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E O SILENCIAMENTO DE MADALENA EM *SÃO BERNARDO*

Caroline da Silva Oliveira

Manoel Freire Rodrigues

Resumo: A vivência da maternidade em contextos de violência é uma problemática que circunda o meio social e literário. Nessa perspectiva, este artigo discute os impactos da violência psicológica através de Madalena, personagem do romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. O estudo propõe analisar como a violência doméstica impacta na subjetividade da mulher e no exercício da maternidade e refletir sobre como a figura materna é silenciada ao longo do romance. A abordagem será à luz do pensamento de Bourdieu (1998 e 2007) sobre a violência simbólica e Machado (2010 e 2014) referente à violência doméstica. Ao longo do trabalho, elucidaremos a violência sofrida no contexto do casamento e, na sequência, exporemos as implicações da maternidade roubada. A análise revela que a violência e a dominação vivida por Madalena inviabilizou a vivência plena da maternidade e a sua trajetória é marcada pela dor e pela opressão. Desse modo, constata-se que a obra apresenta como a maternidade pode ser atravessada pela violência, uma condição que ultrapassa a ficção e se aproxima das realidades vivenciadas por inúmeras mulheres.

Palavras-chave: Maternidade. Violência. *São Bernardo*. Graciliano Ramos.

1 INTRODUÇÃO

A violência doméstica é um fenômeno recorrente na sociedade brasileira, perpassa gerações e atinge, sobretudo, a vida das mulheres. A sua manifestação vai além de agressões físicas, trata-se de uma forma de submissão, apagamento e perda da subjetividade. A literatura, enquanto espelho da realidade, reflete essas tensões através das composições literárias. Em *São Bernardo* (1934), romance de Graciliano Ramos, a personagem Madalena vivencia a dominação masculina em seu casamento e no exercício da maternidade, caso que evidencia a possibilidade de análise a partir da perspectiva de violência simbólica e psicológica.

A violência simbólica, termo criado por Pierre Bourdieu e discorrido em *O Poder Simbólico* (2007), surge através do poder das palavras, ou seja, é uma violência de ordem moral, com calúnias e injúrias. Além disso, ocorre de maneira sutil e é reconhecida pela vítima como legítima. Já a violência psicológica, que se aproxima da simbólica, é qualquer conduta que cause dano emocional e diminuição da autoestima da mulher. Ambas tipologias encontram eco na trajetória da personagem Madalena, que fez parte de um sistema amplo de dominação no contexto doméstico. Assim, discutir essa problemática é necessário para compreender os efeitos emocionais e afetivos da mãe e do filho que vivencia a maternidade sob violência, dimensão pouco discutida no âmbito literário.

São Bernardo é uma das obras mais marcantes e importantes de Graciliano Ramos, pertencente ao período do regionalismo de 1930. A sua tematização apresenta questões psicológicas e críticas sociais que marcam a literatura brasileira e torna-o conhecido nacionalmente. O romance conta com poucos personagens, um espaço denotado, apresentado como ponto de referência, e um personagem narrador que utiliza uma linguagem simples e concisa, que vale-se apenas das informações que considera relevantes.

Publicado em 1934, o enredo revela a história de Paulo Honório, narrador e protagonista, marcada pelo autoritarismo patriarcal e o enlace matrimonial. Além disso, a narrativa reflete os mecanismos de poder e dominação que fazem parte da esfera familiar, sobretudo na sua relação com a sua cônjuge, Madalena, uma das figuras centrais do romance.

Desse modo, esse artigo propõe analisar os impactos da violência doméstica no exercício da maternidade de Madalena, personagem do romance *São Bernardo*, considerando as dimensões psicológica e social. A pesquisa tem como objetivos investigar os elementos que configuram a violência simbólica e psicológica sofrida por Madalena no contexto do matrimônio, examinar os danos emocionais causados na personagem e refletir sobre o apagamento da figura materna no processo narrativo.

Diante disso, o trabalho está subdividido em dois tópicos que discorrem, respectivamente, sobre a violência no contexto do casamento e as suas consequências no exercício da maternidade, bem como, a respeito do silenciamento materno no ato narrativo, escolha que evidencia a dominação masculina e patriarcal.

2 ENTRE A PALAVRA E O SILÊNCIO: O CATIVEIRO DOMÉSTICO E A DOMINAÇÃO PSICOLÓGICA

O enlace matrimonial de Paulo Honório com Madalena aconteceu na capela de São Pedro e foi detalhadamente narrado no capítulo 17. Esse episódio marca o início de uma nova fase da vida do personagem, do momento em que ele revela o seu lado obscuro e do que concretiza, mais uma vez, a violência que faz parte dos seus pensamentos. Desse modo, o casamento e o convívio familiar é o assunto principal dos capítulos seguintes até o desfecho do enredo, uma vez que é uma história marcada por uma terrível tragédia, que o ciúme excessivo e a violência provocaram. Além disso, é uma his-

tória que pode ser dividida em dois momentos: primeiro, as ações agressivas que antecedem a tragédia e confirmam o caráter violento do protagonista e, posteriormente, os principais atos responsáveis pela concretização da violência psicológica sofrida por Madalena .

O casamento sucedeu-se depois do jogo de manipulação arquitetado pelo personagem. Contudo, isso não veio a ser a única atrocidade realizada por ele, pois, desde do início do casamento já demonstrou ser um sujeito opressor e sobretudo, machista. Os seus atos foram efetivados apenas para favorecê-lo e/ou para garantir que a sua esposa fosse uma propriedade sua, dado que não concordava com a igualdade de direitos, acreditava que a mulher não deveria meter-se nos “negócios dos homens” e não gostava de mulheres sábias e sem religião. Desse modo, todas essas opiniões nos revelam que a relação dos personagens não daria certo, haja vista que, Madalena é uma professora idealista, escritora de artigos para revistas, leitora assídua e que possui um pensamento à frente de muitos senhores da época. A sua personalidade não condiz com a de “dona de casa”, que trabalha exclusivamente em serviços domésticos, mas sim, aquela que entende de escrituração, de política, de religião, do campo e que conhece os direitos e deveres dos trabalhadores.

A história em si e as desavenças que fazem parte desse malogro iniciam no capítulo 17, quando Madalena, já instalada em São Bernardo, resolve visitar a lavoura da fazenda e é repreendida por Paulo Honório: “- Ora muito bem. Isto é mulher. Mas aconselhei-a a não expor-se: - Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo. - A ocupação de Maria das Dores não me interessa. E eu não vim para aqui dormir” (RAMOS, 1995, p. 95). Nessa cena,

narrada brevemente, mostra o exato momento em que o personagem sugere uma ocupação para a sua esposa e aconselha ela a não se expor, ou seja, deixa claro, logo no início do relacionamento, que a sua esposa não poderia aparecer em todos os locais e que o lugar ideal para ela auxiliar é nos serviços domésticos juntamente com Maria das Dores, a sua funcionária. Nesse sentido, Paulo Honório evidencia a sua hostilidade, começa a controlar as ações de Madalena, a impor-lhe um comportamento a ser seguido e, através desse comportamento, revela os sinais de manipulação e confirma a existência da violência psicológica.

A aflição intensifica-se, ainda mais, quando Paulo Honório demonstra desconfianças e inicia crises de ciúmes excessivas. Essa tensão é narrada a partir do capítulo 24 e revela como um sujeito consegue arquitetar mentalmente uma situação e através dela manifestar atos agressivos e extremamente violentos. Esses comportamentos revelam toda a agressividade que foi sendo traçada durante a sua vida, uma vez que Paulo Honório articulou planos, proferiu discursos fortemente violentos e idealizou cenas mentalmente. Tudo começou quando Paulo Honório avistou Madalena sorrindo para o Nogueira:

Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela. Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena - e comecei a sentir ciúmes (Ramos, 1995, p. 133).

Como nos informa o narrador, Paulo Honório deduziu que Madalena era uma mulher sem religião, comunista e materialista. Tal imaginação fez com que ele comesse a criar situações inexistentes e a desconfiar das atitudes visivelmente gentis dela. Nesse sentido, ele vê em sua esposa uma mulher capaz de realizar todo tipo de ato para enganá-lo, até mesmo traí-lo com os seus amigos, pois, é nesse momento que começa a se comparar com Nogueira e, mesmo afirmando ter confiança em si mesmo, passa a acreditar que a sua esposa poderia trocá-lo por ele, uma vez que Nogueira apresentava um perfil físico mais atraente e Madalena não era digna de confiança, como pontuou: “Mulher sem religião é capaz de tudo” (RAMOS, 1995, p. 133). Desse modo, constatamos uma das primeiras cenas de ciúmes de Paulo Honório que, movido pela insegurança, acabou por injuriar a sua esposa e atribuir-lhe uma culpa por algo criado apenas no seu imaginário.

O comportamento do protagonista nessa situação apresentada, confirma a existência da violência simbólica (Bourdieu, 2007), ou seja, de ordem moral. Dado que, ele violenta a sua esposa através de palavras ofensivas e que insulta a sua integridade. Ao proferir calúnias sobre Madalena, ele consegue ferir a sua dignidade e a sua moral, pois, ele preferiu confiar nas situações imaginárias e que não apresentavam nenhum indício de veracidade, do que acreditar na sua esposa que não havia lhe dado nenhum sinal de infidelidade. Nesse sentido, o ciúme doentio é um dos principais responsáveis pelas atitudes extremas realizadas pelo personagem.

O ciúme não se findou e, em um certo dia, Paulo Honório resolveu confirmar se Madalena lhe traía de verdade. Essa desconfiança surgiu sem nenhum motivo aparente e começou a perturbar os pensamentos de Paulo Honório, pois ele passou a manifestar ideias ainda mais agressivas e a fantasiar cenas de traição. Inicialmente, ele desconfiou do dr. Magalhães e do Padre Silvestre e,

posteriormente, passou a deduzir que Madalena namorava com os caboclos da lavoura. É uma desconfiança absurda que, mesmo reconhecendo que essa história não fazia sentido, Paulo Honório não recuava e insistia em dizer que via os trabalhadores acenando para ela. Assim, com essa necessidade em descobrir a verdade, Paulo Honório revelou os seus pensamentos violentos e extremamente brutais:

E se eu soubesse que ela me traía? Ah, seu eu soubesse que ela me traia, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro [...] Era melhor abandoná-la, deixá-la sofrer. E quando ela tivesse viajando pelos hospitais, quando vagasse pelas ruas, faminta, esfrangalhada, com os ossos furando a pele, costuras de operações e marcas de feridas no corpo, dar-lhe uma esmola pelo amor de Deus (Ramos, 1995, p. 150-151).

É uma cena forte, que mostra o quanto Paulo Honório é cruel e desumano. Ele arquitetou mentalmente uma atitude maldosa e deixou claro o perigo que Madalena estava correndo se estivesse lhe traindo. Desse modo, conseguimos verificar o temperamento forte do protagonista, que, no capítulo 30, exterioriza, novamente, o seu ciúme doentio. É uma situação que partiu de Paulo Honório, pois, ao imaginar ouvir passos no jardim, ofendeu Madalena e insinuou ser um dos seus amantes: “- são os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia fica um diabo aí estirado” (Ramos, 1995, p. 154). Essa acusação provocou uma intensa tristeza na vida de Madalena, uma vez que Paulo Honório não tinha motivos para desconfiar da sua fidelidade, mas mesmo assim, continuava a importuná-la e a degradar a sua paz. Além disso, o pensamento do protagonista sinaliza de imediato que ele é um sujeito perigoso, pois ameaça assassinar a sua esposa, caso

descubra que ela esteja lhe traindo, uma atitude violenta e criminosa que mostra o quanto o seu ciúme avançou.

Portanto, foi justamente na última cena que antecede a tragédia, que confirmamos o nosso posicionamento sobre Paulo Honório, observamos tudo que ele é capaz de fazer e a violência, que se faz presente no seu íntimo e que dilacera a vida de Madalena. Esse último conflito começou quando Paulo Honório encontrou uma folha de prosa escrita por Madalena e logo julgou ser uma carta para um dos seus amantes imaginários. Essa suspeita perturbou o seu pensamento e o fez sair desesperado à procura de Madalena que, já acostumada com toda a sua maldade, não rebateu: “esperei que ela me sacudisse desaforos, mas enganei-me: pôs-se a observar-me como se me quisesse comer com os olhos muito abertos. Ferviam dentro de mim violências desmedidas. As mãos tremiam, agitavam-se em direção a Madalena” (RAMOS, 1995, p. 160), ou seja, Madalena agiu calmamente e demonstrou muita tranquilidade, tudo isso, porque já sabia que não adiantava contestá-lo, pois, a sua agressividade já havia passado dos limites e lhe causado um doloroso dano emocional.

Nessa cena, Paulo Honório revelou, friamente, os terríveis devaneios do seu pensamento: “Afirmar a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos” (Ramos, 1995, p. 162). O ciúme doentio expôs toda a sua brutalidade, dado que, Paulo Honório tencionava matar Madalena e acabar com todas aquelas desconfianças criadas no seu imaginário. Entretanto, a bondade dela e a tranquilidade que ela demonstrou no momento da raiva, apaziguou o conflito e evitou que a violência física fosse realmente efetivada. A virtude de Madalena é tanta que, no ápice da raiva de Paulo Honório, chegou a pedir-lhe desculpas pelos desgostos que havia dado, uma atitude que configura a violência psicológica, pois nesse exemplo, o agressor transferiu a culpa para a

vítima, manipulou o seu pensamento e fez com que ela se sinta culpada. Diante disso, Paulo Honório resolveu amenizar o sofrimento e sugeriu que eles fossem viajar, entretanto, como a sua maldade já havia ultrapassado todos os limites, Madalena não deu atenção e no dia seguinte à tragédia aconteceu:

Entrei apressado, atravessei o corredor do lado direito e no meu quarto dei com algumas pessoas soltando exclamações. Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado. No soalho havia manchas de líquido e cacos de vidro (Ramos, 1995, p. 168).

Assim, diante de toda a violência que sofreu, Madalena acabou tirando a sua própria vida. Ela passou por tantos momentos torturantes, que isso foi aos poucos causando-lhe um forte agravo psicológico. É tanto que ela chegou ao ponto de rebater as ofensas, depois calar-se diante das injúrias, pedir desculpa por algo que não fez e por fim, expressar assuntos desconexos. Desse modo, Madalena internaliza a dominação, pois acaba perdendo a sua voz e a sua identidade. Isso corresponde ao que Bourdieu (1998) denomina de violência simbólica, dado que é uma violência que se pratica com o consentimento da pessoa, porque é percebida como legítima, ou seja, Paulo Honório exerce um poder psicológico e social que a silencia e deslegitima.

Portanto, a violência e o ciúme descontrolado de Paulo Honório foram os únicos responsáveis pelo dano psicológico e, posteriormente, pelo suicídio de Madalena. Paulo Honório agiu de uma maneira tão perversa, que os seus atos foram aos poucos desestruturando toda a essência de Madalena. Ele manipulou para casar-se com ela, controlou os seus atos, privou-a das suas amizades, proi-

biu-a de realizar as suas vontades, externou vários insultos, vigiou constantemente os seus passos, causou constrangimentos, distorceu os fatos para fazer-se de vítima, injuriou e provocou fortes danos físicos e emocionais. Pois, “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente” (SAFFIOTI, 1999, p. 84). Essa violência foi a principal responsável pela atitude de Madalena, que tirou a sua própria vida e não teve a oportunidade de viver a sua maternidade.

3 MADALENA E A MATERNIDADE ROUBADA: O VÍNCULO INTERROMPIDO

Mesmo inserida em um ambiente marcado pela dor e o apagamento, Madalena se torna mãe, uma experiência que não floresce, pois ela é impedida constantemente de ter um vínculo com o seu filho e usufruir de sua vida livremente. Desse modo, a função materna da personagem é pouco explorada diretamente no texto, dado que reflete o controle simbólico exercido por seu marido, Paulo Honório, o narrador.

A chegada do filho, que deveria representar um momento de transformação no matrimônio, não modificou o comportamento de Paulo Honório, mas serviu para mostrar mais uma face do controle patriarcal, uma vez que ele via a maternidade como extensão dos seus interesses. Madalena é posta como um instrumento para gerar um herdeiro que perpetuasse a sua fazenda e o seu legado. Nesse sentido, o narrador se apropria da maternidade de Madalena e refere-se ao filho apenas como objeto de herança e poder.

Desse modo, o controle emocional que Paulo Honório exerce sobre sua esposa compromete não apenas a sua essência, mas também a sua experiência na maternidade. Madalena dá à luz, mas o narrador não descreve o parto, não menciona o nome da criança e omite informações sobre o convívio materno, tais ausências reforçam o apagamento de Madalena enquanto mãe. O filho nasce em

um lar onde a figura do pai se impõe autoritariamente e a da mãe é, gradualmente, silenciada.

Esse apagamento é refletido através do silêncio narrativo, uma vez que a vivência de Madalena como mãe é quase inexistente na trama, as informações sobre a gravidez e o filho são filtradas pela visão do marido, sem mencionar o entusiasmo e emoções da mãe. Além disso, Madalena era uma mulher instruída e dedicada, ela via a maternidade como uma realização, sinônimo de afeto e subjetividade. Porém, o seu discurso e ideais foram ridicularizados e interrompidos, a sua identidade materna foi roubada e apropriada por um sujeito que limitou a sua liberdade e destruiu a sua autonomia.

Nessa perspectiva, a violência doméstica sofrida por Madalena inviabilizou o exercício da maternidade, pois a condição em que ela se encontrava afetou o vínculo emocional com o seu filho e o seu papel enquanto mãe. Ela vivia em um ambiente sob constante suspeita, assim não encontrava forças para exercer plenamente a maternidade. A distância entre Paulo Honório e Madalena é visivelmente apresentada e é marcada por uma guerra silenciosa e desigual, em que ele domina e ela, aos poucos, desaparece.

Paulo Honório não apenas exerce o controle físico, mas também a submete a uma vigilância constante. A sua necessidade de controle chega ao auge quando coloca em dúvida a paternidade do próprio filho, deixando em evidência fortes suspeitas sobre a fidelidade da esposa. Mesmo sem provas, o narrador alimenta a sua desconfiança e expõe seu ciúme doentio:

Afastava-me, lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da

Cartografias das ausências

mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm o nariz chato [...] Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem (Ramos, 1995, p. 137).

Nessa cena, narrada no capítulo 25, Paulo Honório intensifica as suas desconfianças sobre Madalena. Ele julgava que ela tinha casos com quase todos os homens que frequentavam a fazenda ou que lá residiam, desde Nogueira, Gondim e sobretudo Padilha, que foi a pessoa que mais recebeu castigos e sofreu na pele a agressividade do seu patrão. Tais desconfianças fizeram com que o protagonista imaginasse cenas de chacotas e zombarias, pois acreditava que as pessoas estariam caçoando dele devido às supostas traições da sua mulher e, com isso, passou a duvidar severamente de Madalena e da paternidade do seu filho, uma criança que, aparentemente, não recebia o seu amor e carinho, apenas o seu desprezo e abandono. Tanto que, nessa cena narrada, o personagem examinou todos os detalhes do seu filho e considerou-o “feio como os pecados”, ou seja, ao relatar esse comentário, expôs o seu lado insensível e revelou a frieza com que trata o seu filho único, um menino, que deveria receber todo o seu amor e os seus ensinamentos. Entretanto, era uma criança indiferente, que se tornou um elemento de desconfiança em seu relacionamento.

Essa atitude é um exemplo da violência moral provocada em Madalena, visto que Paulo Honório contestou a sua honra e denegou a sua dignidade. Ao manifestar os seus pensamentos hostis, ele submete a sua esposa a uma situação humilhante, já que deduz que ela seja adúltera, uma condição negativa para a sua integridade, tendo em vista a visão da sociedade patriarcal. Dessa forma, as condutas do protagonista são altamente prejudiciais à saúde psicológica de Madalena e por ter sido revelada corriqueiramente, os danos foram aos poucos destruindo a sua integridade física e intelectual.

Ao receber normas que restringem a sua autonomia, Madalena foi, aos poucos, perdendo a sua identidade e autoestima. Ela passa a internalizar a opressão, sentindo-se culpada e sem saída. Conforme pontua Machado, “o temor e medo das mulheres, ou o sentimento de culpa das mulheres foram construídos reciprocamente pela legitimação do poder de gênero instaurado legalmente de controle e castigo dos homens, com a recíproca culpabilização das mulheres” (MACHADO, 2014, p. 108). Essa condição em que se encontra é resultado do poder e autoritarismo exercido pelo seu marido, o narrador, que transformou-a em um papel subordinado dentro do lar.

Assim, a destruição completa de Madalena foi o resultado do cativeiro doméstico em que ela se encontrava. Conforme descreve Machado, “em nome do controle, do poder e dos ciúmes, os atos tendem a ser de violência cotidiana e crônica física, psíquica. Podem e desencadeiam em morte” (Machado, 2010, p. 57). A lógica patriarcal exercida por Paulo Honório fez com que sua esposa perdesse completamente o vínculo materno e, por fim, a sua própria vida.

4 CONCLUSÃO

A discussão sobre a obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, permitiu compreender como a trajetória da personagem Madalena é marcada pelo processo de dominação masculina e a opressão. A análise evidencia o quanto a violência sofrida afetou o exercício da maternidade e o vínculo afetivo. Desse modo, após as discussões realizadas, consideramos ter confirmado a importância de discorrer sobre a temática elencada, como também a presença da violência doméstica no desenrolar da narrativa.

A personagem Madalena é vítima de um processo de apro-

priação e silenciamento imposto pelo narrador, Paulo Honório. A maternidade, que deveria ser um momento de afeto e acolhimento, resulta na apropriação do seu marido, na perda da identidade feminina e no rompimento afetivo com o seu filho. É nessa perspectiva que a violência doméstica, caracterizada como simbólica e psicológica, é manifestada, pois Paulo Honório consegue controlar os atos de sua esposa e reduzi-la a um papel subordinado. Isso mostra que a violência não se limita à esfera física, mas se inscreve nos silêncios, no apagamento, nas ameaças e nos danos emocionais.

Diante disso, *São Bernardo* ultrapassa os limites de uma narrativa regionalista para dialogar com questões sociais atemporais, que abre a reflexão sobre as diferentes formas de violências naturalizadas na sociedade. Assim, a literatura se confirma como um lugar de denúncia e reflexão, capaz de desconstruir a estrutura patriarcal e abrir espaço para pensar em uma maternidade livre e digna.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

MACHADO, Lia Zanotta. **Feminismo em movimento**. São Paulo: Francis, 2010.
MACHADO, Lia Zanotta. **O medo urbano e a violência de gê-**

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

nero. In: Machado, Lia Zanotta; Borges, Antonádia Monteiro; Moura, Cristina Patriota de.(Orgs.). *A cidade e o medo*. Brasília: Verbena/Francis, 2014.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 63^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Já se mete a colher em briga de marido e mulher**. In: São Paulo em perspectiva. São Paulo: Fundação seade, v. 13, n. 4, oct./dec. 1999, pp. 82-91. Disponível em: https://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v13n04/v13n04_08.pdf. Acesso em 20/08/2025.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 5

FRACTAL: REFLEXOS DE UM MELANCÓLICO NA ESTÉTICA DO ROMANCE “FAZES-ME FALTA” DE INÊS PEDROSA

Daniel Marinho Laks

Sidney Prando Lindini

Resumo: O objetivo deste trabalho é promover uma discussão em torno da construção do personagem masculino, um retornado, e sua condição melancólica no romance português *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa. A partir desse ponto, revisitamos o passado português, o colonialismo em África e a ditadura salazarista. Pontuando, também, o papel da memória para traçar considerações acerca da representação do fleumático e sua relação com a forma fractal do romance. *Fazes-me Falta* gira em torno da relação íntima entre dois amigos que sofre uma cisão após a morte da personagem feminina. Ele, o personagem masculino, aquele que permanece, mergulha cada vez mais em um estado melancólico decorrente da sua perda. Os monólogos dos personagens se alternam de forma intercalada ao longo da narrativa que se comporta de forma fractal. Não por acaso, o melancólico é um ser fragmentado. Portanto, deve-se buscar respaldo na tradição dos estudos da melancolia no Ocidente para melhor compreender seu reflexo no romance. A abordagem pretendida aqui visa analisar essa simbiose entre forma e conteúdo que se explica na construção psicanalítica do melancólico, bem como da influência social e histórica de Portugal. Autores de destaque como Antônio Candido, Giorgio Agamben, Linda Hutcheon, Maria Rita Kehl, Sigmund Freud e Walter Benjamin, contribuíram na construção da discussão sobre o personagem, a melancolia e o romance português contemporâneo. O trabalho demonstra que o personagem, transpassado por eventos extremos correlatos ao passado português, tem sua identidade perdida e fragmentada em decorrência de sucessivos traumas. Sua condição, portanto, reflete não somente a forma do romance, mas, de forma mimética, a identidade contemporânea portuguesa.

Cartografias das ausências

Palavras-chave: Colonialismo. Inês Pedrosa. Fazes-me falta. Melancolia. Memória.

Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te o meu coração numa salva de prata. Alguma vez o quis? Alguma vez o quiseste? Dava-me agora jeito um deus qualquer para moço de recados. Um deus que te afagasse os cabelos e me recordasse como eram macios. Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado (Pedrosa, 2016, p.9).

A dor do personagem masculino em *Fazes-me Falta* se manifesta logo nas primeiras páginas do romance. Ele não tem nome, como se a própria identidade tivesse sido apagada pela perda. Vive sem energia, apático, incapaz de reagir à vida. Essa paralisia emocional surge após a perda de sua amiga — figura central de sua existência. Sente-se sozinho e preso à memória da amiga morta. Esse estado de desânimo intenso revela um quadro melancólico que merece atenção. Uma particularidade desse diálogo deve ser explicada: a personagem feminina fala de um noante. Este lugar, o noante, é um limbo em que ela está presa entre a vida e a morte. Após falecer, permanece nesse entrelugar em consequência da não superação da sua morte pelo amigo e, deste modo, inicia o seu monólogo fúnebre. Apesar de poder parecer um simples caso de luto, o texto mostra algo mais complexo. Tanto suas ações quanto sua inércia, narradas por ele ou pela amiga, apontam para um sofrimento psíquico que se conecta com a teoria da melancolia de

Freud.

No livro, “O tempo e o Cão”, a psicanalista Maria Rita Kehl nos introduz ao seu estudo destacando a influência de Sigmund Freud em “Luto e Melancolia”. O livro do autor, escrito em 1915, é relevante para o estudo já que sonda a origem da melancolia. Além disso, explica como a perspectiva proposta pelo psicanalista rompe com uma longa tradição do estudo da melancolia no ocidente (Kehl, 2010, p.40). Esses estudos dizem respeito a autores que tiveram notoriedade ao sondarem a origem da melancolia. Anterior ao apontamento de Freud de que as características intrínsecas que originam a melancolia têm raízes inconscientes, centrada no indivíduo e não exterior a ele, atribuíam a sua origem a, por exemplo: desequilíbrios corporais, como o excesso de bÍlis negra no baço; influência astrais; ou mesmo um mal-estar existencial provocado pelo convívio social. Por isso, é importante olhar para a tradição da melancolia no ocidente para a compreendermos. Só assim poderemos entender melhor sua adequação ao personagem do romance.

Walter Benjamin, investigou o Barroco alemão e sua relação com a concepção de melancolia. Ela era vista, por ele, dialeticamente. O autor remonta ao pensamento grego, o cânone aristotélico, e reforça o vínculo que este pensamento fazia entre a genialidade e a loucura oriunda desses tipos (Benjamin, 1987, p.170). De antemão, o teórico retoma a Teoria dos Humores de Hipócrates que explica que as pessoas são divididas em quatro temperamentos: Melancólico, Colérico, Fleumático e Sanguíneo. Benjamin escreve que o excesso do elemento seco e frio, dentro do organismo, a bÍlis negra, bem como o sangue grosso e seco no baço, eram a principal causa (p.169).

A teoria de Hipócrates acerca da influência dos humores tem influência direta do pensamento aristotélico. No reconhecido “Problema XXX”, Aristóteles questiona a presença do tempera-

mento da bÍlis negra em personalidades masculinas que se destacam nas áreas da filosofia, política, poesia ou nas artes. Dentre alguns nomes, cita o de Empédocles, Sócrates e Platão. Ao recorrer à mitologia, cita o de Lisandro, Belerofonte e Ajax. Aqueles que padecem desse mal são afetados pelos humores quente e frio. O desequilíbrio desses elementos os torna extremos, indomáveis e imprevisíveis, assim como contribui para o raciocínio ligeiro e a criatividade. Essa posição intermediária faz com que os melancólicos se encontrem no limiar entre o gênio e o louco. O calor excessivo é tido como a causa desta desmedida e isso os fazem destacar-se por sua inteligência quando afetados pela loucura ou por uma possessão divina. E, no entanto, não são considerados doentes já que esse fenômeno é parte do seu temperamento natural.

No que diz respeito à genialidade melancólica, o personagem masculino no romance é de fato um estudioso e crítico que se destaca aos olhos da personagem feminina. Ele é, diversas vezes, exaltado pelo seu aspecto de gênio. Ao longo de sua relação de amizade, estudos teóricos e ideologias compartilhadas, ela confessa:

“Em vez de te aconselhar a que prosseguisses uma carreira académica, suguei-te, copiei os teus trabalhos sobre os paradoxos do ideário feminista, conquistei um louvor à custa da tua anónima criatividade.” (Pedrosa, 2016, p.25).

No romance, o personagem masculino está em uma zona semelhante à do acidioso medieval — só que sem fê, sem transcendência e sem horizonte. “*Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia*” (Agamben, 2007, p.21) são os nomes atribuídos pelos Padres de Igreja, segundo Giorgio Agamben, à morte que se instala na alma.

O Acidioso é aquele que inibe o próprio desejo. Deseja um porvir no reino dos céus, mas foge horrorizado e sem êxito dos compromissos necessários e é caracterizado pelas *filiae acediae* como receptáculo de um sentimento de ódio-amor. Este sentimento se relaciona ao seu desânimo e faz dele marcado pela certeza da sua condenação espiritual e abatimento. O estupor e a fuga de ânimo seguida da fuga para a fantasia também são comuns. Mas, como alerta Agamben, ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero.” (*Idem*, 2007, p.27). A tristeza e o desespero são marcas do melancólico e surgem dela, como produto, por exemplo, a preguiça. O contrário não se aplica a esses sujeitos. Sob influência do “demônio-meridiano”, o melancólico ficcionalizado não almeja sequer o reino dos céus, rompe qualquer simpatia com o deus de sua amiga e culpa-o pôr tê-la tirado dele. É então um receptáculo de ódio-amor que destila fúria em meio ao seu sofrimento. Sente que o que passou em sua vida, das guerras em África até a sua perda íntima, são provações destinadas a ele por um deus vil e sem dó que nada tem para lhe oferecer senão sofrimento. Sua postura frente às explicações mítico-religiosas que sucedem a morte de sua amiga são de revolta e incompreensão. Concomitantemente, a fuga para a fantasia – a reconstrução mnemônica e delírios posteriores – se faz sob o signo da tristeza e do desespero.

Outro saber imperativo sobre a melancolia é o astrológico. A despeito desse conhecimento, ele desnudará a fragmentariedade do personagem. Benjamin aponta a astrologia de Abû Ma Sar como a fonte germinativa deste saber. O melancólico, aqui também vinculado a um conhecimento divino a ele concedido, está sob o desígnio de Saturno - correspondente romano do titã Crono na mitologia grega, segundo Junito de Souza Brandão no livro “Mitologia Grega Vol.1” (2002, p.198) o deus dos extremos. O autor nos explica que a distância do astro em relação a Terra e a longa duração de sua órbita acometia-os já que o corpo celeste era responsável pela

contemplação profunda. Convidava-os à vida interior em rejeição à exterioridade, fazendo-os ascender como gênios ao acessar um saber superior, um dom profético (Benjamin, 1984, p.171-172). De acordo com Susan Sontag, “A característica do temperamento saturnino é a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa” (Sontag, 1986, p. 90). Então, o melancólico é entendido como um indivíduo sempre por fazer-se, como que constituído por fragmentos. Quanto a essa fragmentação, veremos sua presença na constituição do personagem e do romance.

O que há de inovador em Freud, segundo Kehl, é o deslocamento do significante para a vida privada. A origem da melancolia é a partir deste momento entendida como oriunda dos estágios primordiais da constituição do sujeito, o que se relaciona com a perda de um objeto de amor (Kehl, 2010, p.88). Nessa perspectiva, ao nos debruçarmos sobre o personagem masculino, vemos a oscilação da sua autoestima expressa em trechos como: “E tenho raiva de mim” (Pedrosa, 2016, p.38). Também no almejar da morte via punição: “Anjo que tardas, minha lotaria, dá-me as tuas asas que eu dou-te alegria.” (*Idem*, 2016, p.124). Esses enxertos justificam a diferença descrita por Freud entre o estado de luto e melancolia. Este último, diferente do anterior, que se caracteriza por sua não relação patológica e efeitos efêmeros, é experimentado pelo melancólico ficcionalizado ao retrain-se narcisicamente em si. Essa reação é desencadeada pela intransferência da libido para outro objeto frente a realidade da perda do atual. Isso é ocasionado por sua dependência vital do objeto perdido e suas referências.

O personagem masculino em *Fazes-me Falta* é um fragmentado e essa condição anda em concomitância com a forma do romance. O romance português entre os anos de 1950 e 2010, bem como descreve Miguel Real, passa por diversas transformações estéticas diretamente ligadas com as mudanças ocorridas dentro e fora de Portugal. O teórico aponta as principais características desses novos romances e não deixa de lado uma das mais impor-

tantes, “o fragmentarismo como forma plural de composição do texto, afirmando uma pluralidade sem unidade, um conjunto estético sem ponto central irradiador” (Real, 2012, p.41). A verdade é que há uma maior autonomia do escritor português para com o seu romance. A multiplicidade formal e fragmentária desses novos trabalhos reflete essa realidade que indiscutivelmente permeia as Guerras Coloniais e a Ditadura Salazarista.

“E eu ria-me, mas não te contava as histórias da guerra em África que tu querias ouvir. Tinha-as atirado para um caixão de silêncio e enterrado longe da minha vida, muito antes de renascer ao teu lado” (Pedrosa, 2016, p.55). O personagem masculino é um soldado português retornado das guerras em África. Traz como bagagem latente as experiências no continente em que combateu, perdeu companheiros, matou e sobreviveu. Uma vez que volta a Portugal com as cicatrizes traumáticas dos combates travados, silencia-se e nem frente aos questionamentos da sua amiga revelou o que se passou naquele continente. A presença dela se torna uma possibilidade de acalantar o trauma, “O dom das lágrimas, esse que eu perdera em África e reencontrei contigo. Deixaste-mo em herança.” (*Idem*, 2016, p.77). Mas, infelizmente, o refrigério se perde com a morte dela em consequência da sua gravidez ectópica.

Se narrar é “a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1987, p.198), a presença do silêncio pós-traumático na obra de Inês Pedrosa marca o fim do compartilhamento. E, também, efetiva o trauma decorrente desses conflitos ocorridos na segunda metade do século XX dentro das colônias portuguesas em resposta à dominação colonial.

Como se não bastasse o trauma da guerra, o fantasma da presença da repressão ditatorial da época Salazarista é notório. Em exemplo, o personagem presencia, no enterro do pai de um companheiro que combateu com ele em África, este filho maldizendo

o pai pelo apoio desse ao Marcelo Caetano, o último presidente do Conselho de Ministros do Estado Novo, entre 1968 e 1974 (Gonçalves, 2018, p.861). Essa ação gera admiração por parte de seus companheiros contra-revolucionários e intensifica o desprezo do personagem por aquele ato que só o comunica ingratidão por parte do filho. Presenciar essa cena alimentou o seu afastamento da cena política.

Não poderia, contudo, deixar escapar a memória e sua importância. No romance, a memória parece ter duas funções. A primeira função diz respeito ao seu papel crítico. Esses eventos correlatos ao passado português surgem com o intuito de subverter os valores tradicionais, tanto da Ditadura Salazarista quanto das Guerras Coloniais. A subversão ocorre através de “uma reelaboração crítica, nunca um “retorno” nostálgico” (Hutcheon, 1991, p.21). É através da rememoração desses acontecimentos de violência extrema e violação dos direitos humanos que esse movimento é possível. A segunda função da memória é de atenuadora do estado melancólico da personagem. Em trechos como “Não se consegue amar completamente senão na memória” (Pedrosa, 2016, p.140), percebe-se que é através da *anamnesis* que ele enfrenta essa perda. *Anamnesis* é a “volta, retomada, recobrimento do que anteriormente foi visto, experimentado ou aprendido, portanto, de alguma forma, significa repetição” (Ricoeur, 2014, p.46). É através dessa busca ativa pela sua amiga por meio de fotografias, músicas, objetos e amigos em comum que ele pretende manter viva a imagem dela. Com o passar do tempo e a atenuação da sua melancolia, ele já não consegue sequer lembrá-la através desse esforço. Não a supera e dilui-se na dor da falta sentida.

Segundo Gabriela Silva, o surgimento de uma nova tendência estética propõe uma nova configuração ideológica que reflete a redescoberta do homem português. Segundo Jorge Valentim, esse indivíduo nasce dessa ficção que “implica em múltiplas configura-

ções e experiências, difundindo-se como universal e alicerçando sua legitimidade no mundo cultural” (p.10). Uma vez que ele, o personagem masculino do romance, mimeticamente consolidado na figura do melancólico, surge como reflexo do seu tempo, constata-se que é a partir de seus traumas e decepções que a contemporaneidade nada tem de inspirador a oferecer. Pelo contrário, são cicatrizes que fundam o mais fiel ceticismo que soma para a atenuação da sua condição como melancólico.

A história de Portugal é um extenso mar de sangue. Para o personagem, que além de estudioso viveu isso de perto no *front*, essa é uma verdade inegável. A dor do passado e a perda da amiga, seu tótem — representação de esperança — tornaram sua situação sem saída. Para ele, não há mais como reverter o estado em que se encontra. Ele mesmo reconhece sua apatia. Diz: “(...) teria que me mexer primeiro, e essa ideia esgota-me. Não, Sininho, já não podes obrigar-me a mexer” (Pedrosa, 2016, p.122).

Em concordância com Agamben (2009, p.59), o contemporâneo é aquele que pertence ao seu tempo e está em discordância com ele. Pois, na sua condição de deslocado e anacrônico a tudo que o rodeia, toma distância. Ao se afastar, apreende seu olhar não somente na luz que emana do seu tempo — o que de bom ele tem a oferecer — como compreende que essa luz também está em todo escuro — o que de ruim há no seu tempo. É atento e capaz de enxergar à luz que em meio a escuridão não é nítida, mas lá está. Está consciência que lhe é acessível como uma espécie de conhecimento profético, traços de sua genialidade, o possibilita manusear os dados históricos. Então, é capaz de ver o seu tempo de uma perspectiva crítica. É imprescindível como essa definição se assemelha à tradição do gênio melancólico presente desde Aristóteles.

O melancólico e o seu tempo são correlatos. Como visto, o sentimento que acomete o melancólico oscila entre a genialidade e a loucura, mas não garante, apesar dos seus atributos, a superação

da amargura sentida. A dor da perda do objeto de amor junta-se com a dor advinda das suas memórias traumáticas. Esse sentimento externo, consequência do seu próprio tempo, se mescla de forma íntima com a interior. Esse desespero sentido também é subsequente a consciência de um passado permeado por violência. Seja esse passado nacional ou particular, o presente, recipiente no qual o passado é despejado, é igualmente castrador de toda e qualquer esperança. Mesmo a superação dessa condição dolorosa é tida como absurda. O que se conserva no núcleo melancólico da personagem é a certeza de que não haverá mudança. Logo, não há perspectiva de futuro como não há luz invisível a ser enxergada em meio a escuridão. Não há esperança. Há somente um absoluto escuro.

A personagem acaba por se abandonar de tal modo a dor que no cimo do seu sofrimento não mais pode rememorar a sua amiga. Embebida-se em sua loucura, imagina-a em uma mescla de delírio tresloucado entre o seu passado e o presente. A sua morte é resultante de um atropelamento. Ele a imagina atravessando a rua despreocupadamente e num surto heroico a empurra do caminho de um carro – ou o que imagina ser ela, figura espectral ou fantasma. Salva-a e heroicamente é atingido em cheio pelo veículo.

Evidentemente, bem como foi com Ajax e tantos outros melancólicos, a morte é a consequência pela fuga da razão. Assim sendo, um episódio ensandecido é a face da loucura – polo oposto ao gênio e ao mesmo tempo indissociável. Mas, esse gesto abrupto não é autoimposto via suicídio por decorrência da degradação da sua moral pública. O personagem fragmentariamente representado através da forma fractal do romance *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa, reflete mais que apenas um melancólico. Ele, metáfora do português transpassado pelo passado nacional e pessoal, está destinado a um fim fatalista, sendo a memória a catalisadora do seu abatimento profundo. A única possibilidade de reencontro com a sua amiga, o objeto de amor perdido, e o fim de sua angustiante

e desesperada espera em um mundo que não mais, senão nunca, o confortou, é a morte.

RESULTADOS

Em diálogo com os objetivos nesta pesquisa alcançados, constatou-se que há uma simbiose entre a forma e o conteúdo do romance *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa, que representa, por sua vez, um indivíduo português que está em busca de sua identidade. Discutiu-se que essa identidade não é só perdida em decorrência das mudanças ocorridas na passagem do século XX para o XIX, mas na não elaboração de traumas latentes que dizem respeito a eventos extremos tais quais as Guerras Coloniais portuguesas em África e a Ditadura Militar Portuguesa. Ademais, no romance, se provou que o personagem é, em diálogo com os estudos da melancolia no ocidente, um melancólico e não um enlutado. E, é a partir do processo de rememoração contínuo que o personagem atenua o seu estado de abatimento humoral pela perda e não superação da morte da amiga.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora do Uno-chapécó, 2009.

ARISTÓTELES. *Problemas*. Tradução Ester Sánchez Millán. Ma-

drid: Editorial Gredos, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol.1*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol.2*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

BUNFINCH, Thomas. *Mitologia história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2007.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, com Bill Moyers. Betty Sue Flowers (org). Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. Candido, Antonio (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales (org.); PRADO, Decio de Almeida (org.); ROSENFELD, Anatol (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado. In: Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONÇALVES, Leandro Pereira. Marcello Caetano, uma biografia a dos trópicos. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 34, n. 66, p.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

859-863, set/dez 2018.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídias*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2010.

PEDROSA, Inês. *Fazes-me falta*. 1 ed. Portugal: Leya, AS, 2016.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Córdova: Leya, 2012.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa: do neo-Realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Editorial VERBO, 2006.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O entretecer da história e da ficção. “*Discursos [Em linha]: estudos de língua e cultura portuguesa*”. ISSN 0872-0738. Nº 7, Maio, 1994, p. 13-25.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Editora Unicamp. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de Abril - Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n.64, p.15-32.set./dez. 2004. Editora UFPR.

SILVA, Gabriela. *A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita*. *Desassossego*, São Paulo, v.8, n.16, Dezembro, 2016, p.6-21.

SILVA, Gabriela. Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa: Uma Interlocução Sobre a Morte, a ausência e o Amor. CUNHA, Tainara Quintana da (org.). FILHO, Ulysses Rocha (org.). *A obra em foco Inês*

Cartografias das ausências

Pedrosa: faces e interfaces. Porto Alegre: Class, 2020.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores Ltda, 1986.

TREIN, Fernanda. Amor e a Morte Enredados no Tempo e no Espaço de fazes-me Falta, De Inês Pedrosa. CUNHA, Tainara Quintana da (org.). FILHO, Ulysses Rocha (org.). *A obra em foco Inês Pedrosa: faces e interfaces*. Porto Alegre: Class, 2020.

VALENTIM, Jorge. Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa. *Rev. Cent. Estud. Port*, Belo Horizonte, v. 41, n. 65, p. 9-14, 2021.

CAPÍTULO 6

CENAS DE EMANCIPAÇÃO FEMINISTA EM “OBSESSÃO”, DE CLARICE LISPECTOR

Toni Elifran da Silva

Lorena de Miranda Ferreira

Elizângela Gonçalves Pinheiro

Resumo: O presente estudo analisa o conto “*Obsessão*”, de Clarice Lispector, enfatizando a representação da subjetividade feminina e sua articulação com narrativas históricas de opressão do patriarcado. A partir da personagem Cristina, observada sob o olhar de dentro nos termos de Gérard Genette (2015), investigamos como a obra inscreve tensões identitárias, micropolíticas de resistência e processos de emancipação feminina, revelando fissuras na ordem hegemônica de gênero. A pesquisa, de abordagem qualitativa e bibliográfica, fundamenta-se em críticas feministas contemporâneas (Beauvoir (2016), Butler (2018), Del Priore (2020), Genette (1995 e 2015), Perrot (2006) e Telles (2004)) para compreender a insurgência discursiva presente no conto. Conclui-se que a narrativa lispectoriana, ainda nos anos 1940, opera como espaço de contestação simbólica e de empoderamento feminino, ressoando lutas que permanecem atuais no campo da literatura e dos debates sociopolíticos sobre gênero.

Palavras-chaves: Clarice Lispector. Cenas feministas. Opressão de gênero. Subjetividade feminina.

1. INTRODUÇÃO

O conto “*Obsessão*”, publicado postumamente na coletânea **A bela e a fera**, evidencia múltiplas formas de opressão de gênero – das micro às macroviolências – que atravessam a experiência de mulheres em sociedades patriarcais. Narrado por Cristina, protagonista que rememora sua trajetória desde o nascimento até a vida adulta, o texto expõe a construção social de estereótipos que moldam e restringem o feminino, situando-o em uma posição historicamente subordinada. O desenlace do conto opera como ruptura contra-hegemônica: Cristina atinge consciência crítica de si e emancipa-se do regime de submissão ao qual fora sistematicamente condicionada.

A coletânea **A bela e a fera** reúne contos que marcam duas fases da produção lispectoriana: a primeira, entre 1940–41, quando a autora ainda delineava sua voz literária; e a segunda, já nos anos de 1977, quando sua escrita atinge maturidade estética e intensidade reflexiva. Predomina, no conjunto, o retrato de mulheres atravessadas por estruturas coercitivas – família, matrimônio, domesticidade –, ao lado de temas caros a Lispector: solidão, sentido da existência, fraturas subjetivas e escolhas que tensionam a norma. Nos textos tardios, essas questões adensam-se, sobretudo no que concerne ao controle sobre corpos femininos e à resistência frente ao poder patriarcal.

Em *Obsessão*, corpus deste estudo, a narrativa acompanha Cristina da infância ao casamento com Jaime e ao subsequente relacionamento extraconjugal com Daniel. É na experiência epifânica do prazer descoberto com o amante que a protagonista encontra a via de libertação dos estigmas que aprisionavam corpo, desejo e consciência. Tecida em forma de memória, a narrativa utiliza ce-

nas quotidianas para revelar uma engrenagem social de submissão feminina, sustentada por instituições naturalizadas – família, religião, moralidade – que administram e limitam a autonomia do sujeito-mulher.

As recordações de Cristina expõem as violências simbólicas que a moldaram e, agora, denunciam o funcionamento de uma sociedade racista, patriarcal e cisheteronormativa que domestica corpos dissidentes, sobretudo os corpos negros e femininos, para a manutenção do *status quo*. A escrita torna-se, assim, mecanismo de reconstrução e denúncia, reposicionando a protagonista como sujeito de fala, memória e resistência.

Metodologicamente, esta pesquisa fundamenta-se em revisão bibliográfica e na crítica feminista, com aporte teórico em Simone de Beauvoir (1980), Judith Butler (2018), Mary Del Priore (2020), Gérard Genette (1995 e 2015), Michelle Perrot (2006), e Telles (2004). Para fins analíticos, o conto foi segmentado em três momentos que correspondem às diferentes etapas da vida de Cristina, permitindo observar como cada fase atualiza papéis de gênero e estratégias de resistência no interior da narrativa.

2. CRISTINA E O SEGUNDO SEXO BEAUVOIRIANO

Simone de Beauvoir (1980) evidencia que o “ser mulher” não é essência natural, mas construção histórica e sociocultural produzida por instituições, discursos e práticas normativas. No horizonte moderno — especialmente no século XX, contexto do conto em análise — instala-se uma episteme falocêntrica que confundiu sexo e gênero, legitimando a inferiorização feminina em dimensões biológicas, sociais, econômicas, culturais e simbólicas. Tal orde-

namento deriva de uma performatividade masculinista, ancorada na matriz cisheteronormativa, que regula papéis sociais, sustenta hierarquias de poder e restringe a agência das mulheres. Subscrito no trecho a seguir:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 1980, p. 9).

A figura masculina, nesse enquadramento, é investida do papel de *mestre* e detentor do saber, legitimado pelo capital econômico, autoridade intelectual e pelo próprio matrimônio — dispositivo que o posiciona como eixo da unidade familiar e garante sua ascendência sobre a mulher (Del Priore, 2020). Tal estrutura faz do homem o agente regulador da ordem social hegemônica, responsável por manter a domesticidade feminina e a obediência como norma.

Embora o conto não anuncie explicitamente tempo ou espaço, seus signos permitem situá-lo nos meados do século XX. A narrativa abre-se pelo gesto memorialístico da protagonista — “agora que já vivi o meu caso, posso rememorar-lo com mais serenidade. Não tentarei fazer-me perdoar. Tentarei não me acusar. Aconteceu simplesmente” (Lispector, 1979, p. 24) — revelando uma voz que retorna ao passado não para inocentar ou julgar, mas para compreender o que *simplesmente aconteceu*. A opção enunciativa delimita desde o início uma perspectiva ética e afetiva que

estrutura o relato.

Na rememoração da infância, Cristina apresenta-se como uma criança calma, filha de “criaturas simples, instruídas naquela sabedoria que se adquire pela experiência e se adivinha pelo senso comum” (Lispector, 1979, p. 24). É nesse terreno inicial que emergem as primeiras marcas das violências de gênero que acompanharão a personagem, traçando, desde cedo, o percurso de silenciamentos, ampliando as expectativas normativas e sua contenção subjetiva.

Até que um dia em mim descobriram uma mocinha, abaixaram meu vestido, fizeram-me usar novas peças de roupa e consideraram-me quase pronta. Aceitei a descoberta e suas consequências sem grande alvoroço, do mesmo modo distraído como estudava, passeava, lia e vivia (Lispector, 1979, p. 24).

A narradora oferece poucos vestígios de sua infância, delineando-a como abastada e alinhada ao ideal da mulher branca e burguesa, educada para o matrimônio, a maternidade e a felicidade normativa. Embora alimentasse tais expectativas, não se deixava afetar pelos romances que lia — indício sutil de que esses desejos talvez não lhe pertencessem, mas fossem antes produto da performatividade de gênero que lhe fora inculcada desde cedo (Butler, 2018). A brevidade desse período na narrativa sugere não apenas escassez de memória, mas sua irrelevância diante do processo posterior de tomada de consciência enquanto sujeito.

Na adolescência, Cristina casa-se com Jaime, figura que ela descreve como “um prolongamento de meus pais, de minha casa anterior” (Lispector, 1979, p. 25), indicando a continuidade da

autoridade familiar por meio do matrimônio. Conforme Beauvoir (1980), o casamento historicamente reduziu mulheres à frigidez, submissão e apagamento subjetivo — destino que se confirma na vida da protagonista, cuja identidade não pôde maturar-se sob a pedagogia patriarcal. Cristina não se constitui como sujeito desejante, mas como função: filha-esposa-futura mãe; seu desinteresse pela maternidade — “Pra quê?” (Lispector, 1979, p. 26) — explicita essa recusa silenciosa.

A melancolia recorrente na personagem pode ser por causa de uma saudade do não vivido, produto da vida privada restrita ao marido, ao lar e à família — hierarquia afetiva que ela própria organiza: “Jaime. Eu. Casa. Mamãe” (Lispector, 1979, p. 25). Tal ordenação revela sua posição no mundo: mulher branca e burguesa circunscrita à domesticidade, privada de experiências autônomas (Del Priore, 2020). Em Cristina, nenhum traço se funda como desejo originário; todos derivam da situação histórica que a produz (Beauvoir, 1980). O que ela pensa ou é lhe foi imposto desde a infância — não por essência, mas por suposto determinismo de gênero calcado na heterocisnormatividade.

Posteriormente, Cristina adoece e Jaime a envia para uma temporada de dois meses em uma pensão em Belo Horizonte, com o argumento de que o “bom clima e novo ambiente” lhe restituiriam a saúde. Trata-se do primeiro momento em que a narradora se percebe efetivamente só — fora do alcance familiar e conjugal — e experimenta, ainda que de modo incipiente, uma liberdade inédita, até então interdita pelo regime doméstico que a resguardava e controlava.

Longe das coisas como que nascidas comigo,
senti-me sem apoio porque afinal nem as no-

ções recebidas haviam criado raízes em mim, tão superficialmente eu vivia. O que até então me sustentara não eram convicções, mas as pessoas que as possuíam. Pela primeira vez davam-me uma oportunidade de ver com meus próprios olhos. Pela primeira vez isolavam-me comigo mesma (Lispector, 1979, p. 27).

Nesse estágio da narrativa, Cristina inaugura um movimento introspectivo mais profundo, reconhecendo que suas convicções não lhe pertenciam, mas derivavam das crenças alheias que a moldaram. É nesse terreno de dúvida e desestabilização subjetiva que surge Daniel — figura que catalisa o ápice de seus conflitos internos e marca o ponto decisivo de inflexão na trajetória da protagonista.

3. A EMANCIPAÇÃO FEMININA LISPECTORIANA PELO ATRAVESSAMENTO ERÓTICO-SEXUAL

A segunda seção da narrativa lispectoriana inaugura-se com a configuração de uma relação profundamente assimétrica de poder entre Cristina e Daniel. O primeiro encontro entre ambos, inscrito na memória da protagonista com forte carga simbólica, opera como marco inaugural e prenuncia o desenvolvimento posterior do vínculo. Tal rememoração não apenas delinea a dinâmica de dominação que se instaurou, como também antecipa os tensionamentos subjetivos que irão atravessar a experiência afetivo-sexual da narradora:

Cartografias das ausências

Não posso, mesmo agora, lembrar-me do rosto de Daniel. Falo daquela sua fisionomia de minhas primeiras impressões, bem diversa do conjunto a que depois me habituei. Só então, infelizmente um pouco tarde, consegui pela convivência compreender e absorver seus traços. Mas eram outros... Do primeiro Daniel nada guardei, senão a marca (Lispector, 1979, p. 27-28).

Ao afirmar que já não pode recompor a imagem que tivera de Daniel, restando-lhe apenas o traço que este inscreveu em sua subjetividade, a narradora evidencia o poder simbólico que ele exercia sobre sua percepção e seus afetos. Tal domínio se confirma no excerto: “é que ele me dominava de tal forma que, se assim posso dizer, quase me impedia de vê-lo” (Lispector, 1979, p. 28). Esse fragmento, fulcral no tecido narrativo, ilumina a posição de subjugação em que Cristina se via imersa: o homem assume o lugar de autoridade anteriormente atribuído à família e ao marido, Jaime, reinscrevendo o ciclo de governamentalidade masculina que havia estruturado sua existência. Daniel, embora associado à promessa de expansão intelectual e sensorial, instaura-se como figura-limite: é ele quem franqueou à protagonista o acesso a novos campos de experiência, mas o faz sem desarticular a hierarquia de forças que os rege — antes, a intensifica.

Constitui-se, então, uma polaridade estruturante: de um lado, Daniel, intelectualizado e emblema da ruptura com o modelo burguês representado por Jaime; de outro, Cristina, convocada a ocupar o papel socialmente sancionado de mulher adúltera, posição que a narrativa figura como transição identitária e como zona de fratura da ordem normativa. A passagem gradual da condição de esposa à de adúltera condensa-se na medida em que o envolvi-

mento com Daniel se intensifica e Cristina é introduzida a saberes e práticas que lhe eram interditados. É nesse movimento que se efetiva o distanciamento em relação ao universo doméstico anterior — “Jaime. Eu. Casa. Mamãe” (Lispector, 1979, p. 25) — eixo simbólico da tradição que agora se vê desarticulado pelo desejo, pela experiência e pela inquietação reflexiva que Daniel desencadeia: “Sobretudo percebera através das palavras de Daniel um descaso pelo estabelecido, pelas “coisas da vida”... E jamais me ocorrera, senão como leve fantasia, desejar que o mundo fosse diferente do que era” (Lispector, 1979, p. 29).

O vínculo estabelecido entre Cristina e Daniel opera como vetor de desestabilização identitária, desnudando a protagonista de suas antigas certezas e reinscrevendo seu corpo e sua subjetividade em outro regime de sentido. O acesso a saberes até então interditados — experiência cognitiva, ética e erótica — inaugura o que posteriormente se consolida como consciência de si, permitindo-lhe vislumbrar uma performatividade de mulheridade para além dos papéis normativos que a constituíram socialmente. Nesse deslocamento, a marca de adúltera deixa de funcionar como destino e converte-se em fissura na matriz cisheteropatriarcal que a produziu enquanto filha e esposa obediente. A tomada de consciência, contudo, emerge paradoxalmente no interior de uma relação assimétrica, alicerçada numa gramática de poder que privilegia Daniel tanto no plano epistêmico quanto no erótico.

É nessa assimetria que reside o motor narrativo. A disparidade entre saber e desejo — e, portanto, entre poder e subjetivação — sustenta o engajamento de Cristina no relacionamento extraconjugal. A protagonista se reconhece serva e aprendiz, submetida ao fascínio de um homem que se torna horizonte de autoridade sensorial e intelectual, como confessa: “quase me impedia de vê-lo. Acredito mesmo que minha angústia posterior mais se acentuou com essa impossibilidade de recompor sua imagem” (Lispector, 1979, p. 28). O trecho evidencia uma domina-

ção que extrapola a dimensão material ou jurídica e se inscreve no plano simbólico — aquele que governa a imaginação, as memórias e a autoimagem do sujeito feminino. Daniel, portanto, não liberta Cristina dos dispositivos disciplinadores do patriarcado: reinscreve-os sob outra máscara.

Quando, mais adiante, Cristina é convocada a retornar ao lar, a narrativa explicita o embate entre dois regimes de poder: o da família matrimonial-burguesa, que retoma o comando sobre a filha-esposa, e o de Daniel, que lhe promete um saber disruptivo, ainda que disciplinador. O retorno ao espaço doméstico, entretanto, já não encontra a mesma aderência subjetiva: “desejava abandoná-los, fugir daquele sentimento [...], mesclado a uma insuportável piedade deles e de mim mesma” (Lispector, 1979, p. 44). A ruptura definitiva — fuga da casa, da família e de Jaime — configura-se como gesto liminar, ato de passagem que, ao mesmo tempo em que rompe com a antiga ordem, reinscreve Cristina como corpo submisso sob outra hegemonia masculina. O erotismo pedagógico torna-se, assim, mediador ambíguo: ele emancipa e, simultaneamente, captura.

Esse movimento é coerente com a formulação de Beauvoir (1980, p. 483) segundo a qual a mulher só se torna sujeito quando afirma sua própria interioridade e se lança ao mundo, historicamente demarcado como espaço masculino. O ingresso de Cristina nesse território não se dá por emancipação plena, mas por uma abertura sensorial e cognitiva possibilitada pelo amante: um saber que expande o horizonte do possível e a instiga a pensar para além das crenças herdadas. A personagem evidencia que, antes de Daniel, sua relação com o pensamento era superficial, “nunca dedicava um pensamento mais forte a qualquer assunto” (Lispector, 1989, p. 25). O acesso ao conhecimento — ainda mediado por uma relação desigual — torna-se o gatilho da subjetivação feminina, de uma mulher que, nos termos de Butler (2018), reinscreve-se na performati-

vidade a partir das fissuras da norma que a moldou.

Entretanto, cumpre sublinhar que tal convivência é marcada por violências emocionais, psicológicas e simbólicas, inicialmente invisibilizadas pela idealização do amante como ruptura libertária. A narradora admite: “ingênua, nele me ofuscava exatamente sua tortura. Mesmo o seu egoísmo, mesmo a sua maldade assemelhavam-no a um deus destronado — a um gênio. Além disso, eu já o amava” (Lispector, 1979, p. 35). A repressão persiste, mas sob nova estética: Cristina não mais sofre no eixo doméstico do matrimônio, mas no território transgressor do desejo. A dominação masculina, portanto, não se desfaz — reconfigura-se. O romance evidencia, assim, a violência estruturante do gênero como tecnologia de poder: mesmo quando a mulher rompe com o núcleo patriarcal tradicional, a hierarquia se reproduz em outras superfícies.

Fez-me contar minha vida, ao que obedeci, medrosa, rebuscando as palavras para não lhe parecer muito estúpida. Porque ele não hesitava em falar sobre minha falta de inteligência, com as expressões mais cruéis. Contava-lhe, obediente, pequenos fatos passados. Ele ouvia, o cigarro nos lábios, os olhos distraídos. E terminava por dizer, com aquele ar só seu, mistura de desejo contido de rir, de cansaço, de desdém benevolente: — Muito bem, bastante feliz... Eu me ruborizava, não sei por que cheia de raiva, ferida. Mas nada lhe retrucava (Lispector, 1979, p. 36-37).

À luz desse contínuo regime de violências simbólicas, o desfecho do conto materializa um ponto de inflexão subjetiva na

trajetória da protagonista. No ápice da relação com Daniel, a lógica mestre-serva — eixo estruturante da dinâmica erótico-pedagógica — sofre torção significativa quando Cristina reconhece, ainda que tardiamente, a possibilidade de agência e contra-poder. A narradora compreende que também o domina, reconfigurando o jogo relacional e vislumbrando, pela primeira vez, um equilíbrio de forças capaz de subverter o script de gênero que a constituíra enquanto Outro.

Tal gesto delineia a emergência de uma identidade que, embora ainda situada dentro dos dispositivos patriarcais, desliza para a desidentificação com os papéis normativos herdados. Ao ameaçar abandonar Daniel após experienciar mais uma das suas violências, Cristina encena uma ruptura com a docilidade performativa que a sustentava e ensaia uma subjetivação insurgente, marcada pela apropriação do poder e pelo exercício de autogoverno. O que se vislumbra, então, é o esboço de uma mulheridade dissidente — não plenamente emancipada, mas capaz de devolver o olhar e denunciar o mecanismo que a produziu.

— Os encarcerados — disse Daniel tentando emprestar um tom ligeiro, desdenhoso às palavras.

Foi o último instante de simpatia que tivemos juntos. Houve longuíssima pausa, daquelas que nos mergulham na eternidade. Tudo parara ao redor de nós. Com um novo suspiro, retornei à vida.

— Vou embora (Lispector, 1979, p. 57).

Ao abandonar Daniel e retornar à casa conjugal, Cristina reinscreve-se no espaço originário da norma, mas já incapaz de habitá-lo na passividade anterior. O reencontro com Jaime e a notícia da morte materna — lida como efeito simbólico de sua deserção — revelam não apenas o colapso da estrutura familiar que a sustentava, mas o esgotamento irreversível do lugar que lhe fora imposto enquanto mulher-função. A afirmação de que voltou “à antiga vida, embora ele nunca mais se aproximasse inteiramente de mim” (Lispector, 1979, p. 58) indica uma torção na matriz de poder: Cristina, antes domesticada, torna-se figura inquietante, não por ocupar um lugar de domínio, mas por expor a fragilidade do contrato patriarcal que exige obediência para se manter. Sua “queda” produz temor — e, paradoxalmente, respeito — pois, como aponta Beauvoir (1980), a mulher que rompe com a docilidade esperada desestabiliza o dispositivo que a define como o Outro. A transgressão, ainda que parcial, revela potência.

O conto culmina na solidão declarada — “Já agora sozinha. Para sempre sozinha” (Lispector, 1979, p. 58) — frase que não encerra derrota, mas instala a ambiguidade constitutiva da emancipação. A solidão é risco e é conquista: marca o abandono dos papéis de filha, esposa e amante, e inaugura um sujeito que, ainda dilacerado, reconhece sua própria responsabilidade ética — “Aconteceu simplesmente” (Lispector, 1979, p. 24). Cristina não busca absolvição; assume-se autora de seu percurso, mesmo quando este a conduz ao desamparo.

Nesse ponto, a narrativa aproxima-se da formulação de Butler (2018) sobre a performatividade: ao desobedecer o script que lhe cabia, Cristina torna-se inteligível em outra chave, ressignificando o gênero como processo e não destino. A escrita da memória opera como gesto político — prática que Perrot (2006) reconhece como reapropriação da experiência e do corpo historicamente silenciado — permitindo à narradora articular dor e consciência,

queda e autoengendramento.

Assim, a conclusão do conto projeta uma mulher que emerge não indemne, mas lúcida: “fruto da difícil Revolução da Mulher sem agressividade, ela que foi tão agredida” (Telles, 2004). O sujeito que retorna ao silêncio é outro — não mais objeto, mas instância de fala; não mais extensão do mundo masculino, mas presença que o desestabiliza. A solidão final, longe de configurar retorno ao aprisionamento, constitui um limiar: ponto em que o feminino histórico se descola do destino e se torna escolha, ainda que árdua. Cristina permanece entre ruínas — mas, pela primeira vez, habita-se.

4. CONCLUSÃO

À luz da focalização interna proposta por Genette (1995) — que permite ao leitor acessar o fluxo íntimo da consciência da narradora — evidencia-se que a solidão final não configura derrota, mas o ápice do processo reflexivo que a narrativa sustenta desde o início. O retorno de Cristina à casa de Jaime, longe de significar submissão ao pacto conjugal normativo, revela antes um movimento de reinscrição subjetiva: ao declarar-se “sozinha” e ainda assim “continua[r]”, formula uma reapropriação de si que se descola da mera dependência afetiva, convertendo o isolamento em potência.

A economia narrativa que acompanha sua trajetória interior revela três momentos decisivos: (1) a primeira solidão, vivida como trauma ante a desintegração das referências patriarcais; (2) a dissolução identitária perante Daniel, quando “afunda na inexistência” e experimenta o risco de substituir um regime de tutela por outro; e, finalmente, (3) a solidão madura, já emancipada, em que o olhar não é mais herdado, mas formulado desde dentro — *ver com*

os próprios olhos. Assim, pela via do olhar interiorizado, Cristina torna-se sujeito de enunciação e não mais objeto do desejo masculino.

Seu percurso metaforiza, em última instância, o tensionamento histórico das mulheres brancas de classe média no Brasil, confinadas ao matrimônio como destino e à renúncia como virtude. Ao atravessar essa estrutura, Cristina não apenas testemunha sua alienação, mas a transgride: performa a possibilidade de um feminino que não se desculpa, que não se anula, que funda em si o próprio eixo. A goiabada — matéria comum, quotidiana, cor-corpo — torna-se alegoria dessa insurgência. No gesto final, ensaia-se uma “revolução sem agressividade”, mas não menos radical, em que a mulher abandona a condição de espelho para tornar-se visão.

Cristina, portanto, não retorna: refunda-se. E ao fazê-lo, encerra o conto não como ausência, mas como presença plena — *sozinha, porque finalmente existindo*.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DEL PRIORE, M. **Sobreviventes e guerreiras: Uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Editora Planeta, 2020.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 4. ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Figura III**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

LISPECTOR, C. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

PERROT, M. **Minha História das Mulheres**. Trad. Angela Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

TELLES, L. F. Mulher, mulheres. *In*: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 560 - 562.

CAPÍTULO 7

RESISTÊNCIA FEMININA EM *MEDEIA NEGRA*

Carolina Montebelo Barcelos

Resumo: O objetivo desta comunicação é analisar *Medeia negra*, adaptação da peça de Eurípedes, trabalho colaborativo com direção de Tânia Farias e protagonizado por Marcia Limma. A peça tem circulado por diversos teatros brasileiros e foi adaptada para o meio digital, pelo SESC São Paulo, que vem há algum tempo disponibilizando peças online através do projeto #teatroemcasa. A performance é parte da pesquisa que a atriz desenvolveu para seu mestrado em Artes Cênicas da UFBA com mulheres encarceradas em Salvador e procura convocar as mulheres para a retomada do poder, denunciando a opressão sofrida pelas mulheres negras em diferentes tempos históricos. Márcia Limma também canta e dança, criticando a violência sofrida pela população feminina negra e pobre, evocando cânticos negros de libertação. A peça pode ser lida por meio do conceito de escrevivências de Conceição Evaristo, em que as histórias narradas sobre as mulheres negras abarcam um universo de memórias, ancestralidade e vivências pessoais. Como *Medeia negra* representa o universo de resistência feminina negra ao patriarcado branco, ela também pode ser analisada à luz do conceito de dororidade desenvolvido por Vilma Piedade em que procura-se enfrentar a dor da mulher negra contra o patriarcado, o machismo e o racismo, posto que, no ponto de vista da escritora, o feminismo branco hegemônico exclui as mulheres negras. Como aporte teórico serão utilizados, além dos conceitos de escrevivências e dororidade, as reflexões do pesquisador Marcos Antônio Alexandre acerca do teatro negro e artigo de María Lugones sobre feminismo negro e decolonial.

Palavras-chave: Teatro negro brasileiro. Resistência. Feminismo negro decolonial. Escrevivências. Dororidade

Introdução

Abdias Nascimento, Solano Trindade, Ruth de Souza e Zezé Motta contribuíram para a construção do teatro negro brasi-

leiro. Muito devido a eles, hoje temos a dramaturgia de Allan da Rosa, Fernanda Júlia e o Grupo Nata (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas), Grace Passô, Dione Carlos, Jô Bilac, Maria Shu, Luh Mazza, Aldri Anunciação, Jé Oliveira, Johnny Salaberg, dentre outros. Como os coletivos teatrais da contemporaneidade que se pautam em uma dramaturgia colaborativa, vemos, por exemplo, as atuações do Bando Teatro Olodum e do Vilavox (BA), da Cia dos Comuns (RJ), da Cia Os Crespos (SP), da Caixa Preta (RGS) e NEGR.A (Coletivo Negras Autoras), da Cia Burlantis e do Espaço Preto (MG).

O pesquisador do teatro negro brasileiro Marcos Antônio Alexandre defende a ideia de que a crítica teatral deva assumir uma postura política e ideológica ao analisar encenações de dramaturgia negra (Alexandre, 2007, p. 34) Portanto, este estudo tem como foco a dramaturgia negra concebida, escrita e protagonizada por uma mulher, Marcia Limma, integrante do grupo soteropolitano Vilavox. Procura-se, assim, analisar o solo *Medeia negra*, adaptação da peça de Eurípedes.

Como aporte teórico será utilizado o conceito de escrevivências, de Conceição Evaristo, em que as histórias narradas sobre as mulheres negras abarcam um universo de memórias, ancestralidade e vivências pessoais. Como *Medeia negra* representa o universo de resistência feminina negra ao patriarcado branco, ela também pode ser analisada à luz do conceito de dororidade desenvolvido por Vilma Piedade em que procura-se enfrentar a dor da mulher negra contra o patriarcado, o machismo e o racismo, posto que, no ponto de vista da escritora, o feminismo branco hegemônico exclui as mulheres negras. As reflexões do pesquisador Marcos Antônio Alexandre abrem a primeira parte deste estudo, com observações acerca do teatro negro, complementada com considerações sobre o teatro feminista negro. Por fim, o artigo de Maria Lugones sobre feminismo negro e decolonial vem a elucidar questões relativas à crítica ao machismo, racismo e patriarcado denunciados por Mar-

cia Limma em seu solo.

Medeia negra é parte da pesquisa que a atriz desenvolveu para seu mestrado em Artes Cênicas da UFBA com mulheres encarceradas em Salvador e procura convocar as mulheres para a retomada do poder, denunciando a opressão sofrida pelas mulheres negras em diferentes tempos históricos. Márcia Limma também canta e dança, criticando a violência sofrida pela população feminina negra e pobre, e, em um exercício de interculturalidade, evoca cânticos negros de libertação com referências afro-diaspóricas.

A peça estreou em Salvador, em 2018, e desde então tem se apresentado em diversos teatros pelo país. Uma versão da peça feita na casa da atriz foi apresentada em 2020 – e ainda se encontra disponível – no canal do Youtube do SESC de São Paulo.

Desde março de 2020, com o início da pandemia de Covid-19, muitas vidas passaram a ser mediadas mais intensamente pela tecnologia: *whatsapp*, serviços de *streaming*, *lives*, cursos, oficinas e congressos por *zoom* ou *google meet*. Concomitantemente, projetos artísticos foram interrompidos e tiveram que se recriar na ausência – ausência de espaço físico, ausência de público presencial, ausência de recursos, ausência de *expertise* em uma nova maneira de elaborar e encenar peças em ambiente virtual. Alguns artistas e coletivos partiram para a concepção de seus próprios projetos teatrais digitais, mas houve também algum apoio, embora escasso, de instituições.

O SESC São Paulo vem há algum tempo disponibilizando peças, além de shows musicais e dança, online, por meio do projeto #EmCasaComSESC. Essa iniciativa por meio de ações digitais visa à expansão das artes a populações que não têm acesso ao espaço físico do teatro. Devido à pandemia de Covid-19, esse projeto foi intensificado, e no que se refere à dramaturgia, passou a veicular em sua página no youtube monólogos encenados na casa dos atores, quando antes as peças eram filmadas no teatro e transmitidas em

meio digital.

Observações sobre o teatro negro e o teatro feminista negro

O entendimento do teatro negro é aquele em que o negro não é só protagonista, mas há, na dramaturgia, uma temática negra e escrita por dramaturgos negros. Nesse sentido, segundo Marcos Antônio Alexandre, “tratam-se dos textos dramáticos em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes” (2017, p. 28-29).

Ademais, como o pesquisador assinala, teatro negro deve

retratar os contextos e lugares de enunciação aos quais os negros se viram e ainda se veem representados e/ou subjugados em nossas sociedades, [...] deve apresentar o seu ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam apresentadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos como teatro negro (Alexandre, 2007, p. 34).

Desse modo, depreende-se da explicação de Alexandre que a dramaturgia negra apresenta um discurso enunciado pelos negros. Assim, ele repele uma crítica generalista e pautada na visão equivocada de um Brasil miscigenado, em que “não existe a possibilidade de fazer a distinção entre brancos e negros” (2017, p. 29) e que não considera a estética negra, afirmando haver um teatro brasileiro, e não um teatro negro, como o pesquisador defende.

Alexandre também se refere à apropriação da cultura afro-diaspórica na dramaturgia negra:

[...] o **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religiões e ritos, pois o teatro negro é ritualístico (Alexandre, 2017, p. 34, grifos do autor).

Durante o processo de pesquisa para a concepção do solo *Medeia negra*, Marcia Limma escreveu um artigo intitulado *Medeia – Negra – solo – em processo* em que reflete, dentre outras temáticas, sobre o teatro feminista negro. Para tanto, ela cita a atriz do grupo teatro baiano Fabíola Nânsurê:

Finalmente falar das nossas questões, do nosso ponto de vista, falando de nós para nós e para as brancas e brancos. [...] Na equipe tem que ter mulheres negras engajadas. Uma dramaturgia que não seja um ‘murro no estômago’, mas que fale de forma poética e coloque em cena a nossa beleza e principalmente a de quem fala com a gente também. Trazer as vozes de outras mulheres, mas para que haja mudança. Não necessariamente as pessoas ao nosso redor precisam ser negras para que o discurso se amplie, para que as mulheres e homens brancos possam refletir sobre esse lugar. Mas o discurso é da mulher negra. É dela o lugar de fala, o direito da fala é dessa mulher

Cartografias das ausências

(Nansurê *apud* Limma, 2018, p. 189).

Fernanda Oninsajé, diretora do Nata, também é citada por Marcia Limma:

Um teatro feminista negro é um teatro que compreende a necessidade de colocar em ponto de evidência, consciência e maturação da arte a visão de mundo, as necessidades, as pautas, as questões que envolvem o universo relacionado à mulher tanto no sentido das questões de proteção e luta contra a violência, mas principalmente questões relacionadas ao empoderamento a autonomia e exercício do pensamento da mulher negra. [...] É teatro feminista negro ainda mais quando a mulher negra é colocada em estado de afirmatividade, enquanto continuarmos falando somente do sofrimento da mulher negra, a gente está colocando na cena o resultado da ação do macho” (*apud* Limma, 2018, p. 191).

Embora Marcia Limma defenda o protagonismo da mulher negra na dramaturgia, ela pondera sobre a participação de outros profissionais das artes cênicas: “Esse teatro dialoga, como tática feminista, com outros profissionais, artistas, dramaturgos, diretores e outros ofícios, para que participem juntos da reflexão” (2018, p. 189-190). Isso vai ao encontro da abordagem de Fabíola Nansurê, ou seja, não obstante o discurso ser o da mulher negra, mulheres e homens brancos podem fazer parte do processo criativo para fins de reflexão sobre a situação da mulher negra na sociedade pois, re-

tomando o pensamento de Marcia Limma, “Acredito em um teatro feminista negro construído entre parceiros, como um espaço propício para a desconstrução de discursos e práticas institucionalizadas de forma conjunta...” (2018, p. 192). Ou como assinala Conceição Evaristo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (2020, p. 30).

Resistência feminina em Medeia negra

*Você pode me fuzilar com suas palavras,
E me cortar com o seu olhar
Você pode me matar com o seu ódio,
Mas assim, como o ar, eu vou me levantar
[...]Eu me levanto
Acima de um passado que está enraizado na dor
Eu me levanto
Eu sou um oceano negro, vasto e irrequieto,
Indo e vindo contra as marés, eu me levanto.
Deixando para trás noites de terror e medo
Eu me levanto.
Maya Angelou, Ainda assim eu me levanto.*

Em 2016 Marcia Limma fazia parte do coletivo baiano Corpos indóceis, mentes livres que atuava no Complexo Penitenciário Feminino de Salvador com leituras com as detentas cujo objetivo era a remissão de pena. Com este trabalho, a artista levou a cabo a leitura e discussão de *Medeia*. Neste processo, Limma deu início à sua pesquisa de mestrado, que resultou no solo. A concepção de *Medeia negra*, realizada a partir do trabalho de Limma com as detentas, pode ser entendida à luz do conceito de escrevivências pensado por Conceição Evaristo. A esse respeito, ela explica:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se

realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também (Evaristo, 2020, p. 30).

A percepção de Marcia Limma, então, foi o que considerou como enegrecimento do mito, o que atravessará toda a sua peça. Esse enegrecimento do mito é assim explicado pela personagem: “Nasci negra e morro negra todos os dias” (Farias, 2020). Já a denúncia do que muitas mulheres negras padecem na sociedade machista e racista aparece diversas vezes na peça, é a referência às mulheres negras que sofrem de “sevícia, violência, estupro e morte” (Farias, 2020). Nesse sentido, podemos recorrer ao conceito de dororidade cunhado por Vilma Piedade, para quem “Dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as mulheres pelo machismo” (2017, p. 17). Assim, Piedade estende a todas as mulheres seu conceito: “É nesse ponto que a Dororidade se instaura e percorre a trajetória vivenciada por Nós, População Preta, e aqui, em especial, Nós - Mulheres – Mulheres Pretas, Brancas, de Axé, Indígenas, Ciganas, Quilombolas, Lésbicas, Trans, Caiçaras, ribeirinhas, Faveladas ou não, somos Mulheres” (2017, p. 19).

Ainda sobre o sofrimento de muitas mulheres negras, diz Medeia: “Somente os ouvidos cansados, entendem o meu vômito. As encarceradas de senzala, de negreiro e de cozinha me entendem” (Farias, 2020). Mais uma vez, sobre as encarceradas, diz a personagem “O que vejo nos presídios desta terra, aflorados como pústulas na carne carcomida, tropas aviltadas pelo domínio do cri-

me, pelo regime do medo, centenas de mulheres. Sevícia, violência, estupro e morte” (Farias, 2020).

Além de abordar momentos da história da mulher negra no Brasil, a peça é também atravessada pela cultura afro-brasileira. Assim, Medeia traz arquétipos de divindades como Nanã, Iansã e Exu, além de outros elementos do candomblé como o najé – vaso feito de argila – e o baobá – árvore tida como sagrada. A esse respeito, voltemos a Conceição Evaristo:

A Escrivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos (Evaristo, 2020, p. 38).

Em artigo que Marcia Limma escreveu abordando aspectos de Medeia negra, ela assinala que “O corpo ancestral de Medeia, que o machismo tratou de banir e desconstruir, retorna com toda a força, em movimento, provocando a polifonia da voz feminina” (2018, p. 193). Tal polifonia diz respeito às diversas mulheres negras com quem trabalhou no projeto do coletivo *Corpos indóceis* e está em consonância com a reflexão de Conceição Evaristo de que “O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes” (2020, p. 39).

A crítica que Medeia negra faz ao machismo, racismo e patriarcado pode ser lida à luz do feminismo decolonial conforme

proposto pela socióloga argentina María Lugones. No artigo intitulado *Rumo a um feminismo descolonial*, ela assinala que

A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença (2014, p. 935).

Em relação a essa categorização homogênea e dicotômica, Lugones sublinha a importância da interseccionalidade:

[...] a interseccionalidade tornou-se primordial nos feminismos de mulheres de cor nos Estados Unidos. Quando se considera as categorias dominantes, entre elas “mulher”, “negro” e “pobre”, vê-se que não estão articuladas de maneira que incluam pessoas que são mulheres, negras e pobres. [...] A intersecção entre “mulher” e “negro” revela a ausência das mulheres negras em vez da sua presença. [...] Assim, “mulheres” refere-se a mulheres brancas. “Negro” refere-se a homens negros. A interseccionalidade é importante quando mostra a falha das instituições em incluir discriminação ou opressão contra mulheres de cor. (2014, p. 942-943).

Essa passagem pode ser reforçada pela já citada fala de Me-

deia de que nasceu negra e morreu negra, representando todas as mulheres negras que sofrem por serem mulheres e por serem negras, e, em muitos casos, como mostra a peça, por serem pobres.

Ao lembrar que a “missão civilizatória” da modernidade colonialista era baseada na manutenção da dicotomia hegemônica de gênero, Lugones assevera: “[...] ver mulheres não brancas é ir além da lógica “categorial” (2014, p. 935) – e sobre a exploração dos corpos, diz: “tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial” (p. 938). Essa exploração de corpos, mais especificamente, de corpos de mulheres negras, é explicitada em *Medeia negra* por meio da crítica à sociedade racista e elitista, que mantém mulheres negras subalternizadas, e pelas mulheres encarceradas cujo trabalho com Marcia Limma deu origem ao solo e à sua dissertação de mestrado defendida na UFBA.

Ainda, o estudo da colonialidade de gênero, segundo Lugones, procura “[...] Compreender a opressão de mulheres subalternizadas através de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista, e heterossexualismo”. (2014, p. 941). Em *Medeia negra* Marcia Limma também se refere criticamente ao capitalismo e suas consequências para as mulheres negras: “Sob o manto da cultura, o rastro da maldita lógica econômica, barbárie, tanto mais acumula, quanto mais extermina” (FARIAS, 2020).

Considerações finais

Vemos na peça uma convocação de *Medeia* às mulheres para a retomada do poder, denunciando a opressão sofrida pelas mulheres negras em diferentes tempos históricos.

Marcia Limma assinala que ao enegrecer o mito de *Medeia*, procurou “[...] desconstruir preconceitos como racismo e o sexismo por meio do empoderamento que a energia de *Medeia* nos traz” (LIMMA, 2018, p. 193). Assim, mais adiante na peça, a personagem reage: “Levanta, levanta, mulher, levanta. Levanta, levanta,

mulher, levanta. Com o patriarcado é assim. Se conseguir mulher, converse, e se não der, mate!” (FARIAS, 2020).

Em um estudo realizado pelo departamento de Letras da UNB a partir de romances contemporâneos publicados por grandes editoras, constatou-se que as autoras são minoria, assim como as narradoras e protagonistas. Também são poucos os autores, protagonistas e narradores negros. Em relação às mulheres negras, tanto no que diz respeito à autoria quanto a sua representatividade, esse número é ainda mais limitado, o que faz com que haja, como Regina Dalcastagnè assinala, “a inviabilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais” (2008, p. 89).

Embora não exista ainda uma pesquisa quantitativa, como essa da UNB, a respeito da dramaturgia negra, é possível conjecturar que aconteça algo parecido com o romance. Além disso, como afirma Marcos Antônio Alexandre, este teatro ainda é pouco estudado no País, e isso ocorre, segundo ele, “Por questões distintas – mercado editorial, divulgação, formação de público leitor etc.” (ALEXANDRE, 2017, p. 31). O pesquisador ainda assinala que “é de conhecimento de muitos que ainda há poucas publicações de peças que apresentam a temática negra como referência e se sabe que o escasso material existente tem circulação restrita a espaços específicos” (ALEXANDRE, 2017, p. 31).

Faz-se importante, portanto, pesquisar e escrever sobre a dramaturgia negra no Brasil, e, particularmente, aquela escrita por mulheres.

Referências

ALEXANDRE, Marco Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2007.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 31, p. 87 - 110, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 03 ago. 2020.

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

Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

FARIAS, Tânia (dir.). **Medeia negra**. SESC São Paulo. #EmCasa-ComCasa. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZbaAHwYdY2w&t=1088s>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

LIMMA, Marcia. Medeia – Negra – solo – em processo. p. 179-195. In: SOBRINHO, Antonio Carlos; APARECIDA, Luciany. (orgs.). **Cadernos Araxá**, v. 1. Salvador: PANTIM, 2018. p. 179-195. Disponível em: <<https://seminarioliteratura.jimdofree.com/cadernos-araxa/>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set-dez 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/>>

Cartografias das ausências

[view/36755/28577](#)>. Acesso em: 10 set 2023.

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

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

PARTE II:

ESCRITAS AFRO-BRASILEIRAS, RAÇA E RESISTÊNCIA

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 1

A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER COMO FATOR CONSTITUTIVO DO PATRIARCADO NA ESCRITA DE ELIANA ALVEZ CRUZ

Carolina Montebelo Barcelos

Resumo: Junto à crescente produção literária de autoria feminina neste século XXI, vozes outrora silenciadas como as de mulheres indígenas e negras vêm ganhando espaço. Muitas dessas escritas são atravessadas pela ancestralidade e pela denúncia da violência de gênero, um fator constitutivo do patriarcado. Desse modo, o objetivo deste artigo é examinar como Eliana Alves Cruz aborda a violência contra a mulher no romance *O crime do cais do Valongo* (2018). Trata-se de uma narrativa que para além de denunciar a violência contra a mulher, constrói estratégias para o empoderamento das mulheres negras. Além da bibliografia crítica, para fins de suporte teórico, são cotejados com os romances análises da violência contra a mulher levadas a cabo por Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Rita Laura Segato e, em uma perspectiva interseccional, por Carla Akotirene. Partindo dos pressupostos teóricos utilizados e a correspondente análise do romance, considera-se, à guisa de conclusão, como a estrutura patriarcal – heteronormativa e racista – promoveu e mantém a violência contra mulheres, mas, na pena de Eliana Alves Cruz, as mulheres negras são investidas de habilidades e atributos múltiplos que lhes conferem força.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporânea. Autoria feminina negra. Violência contra a mulher. Racismo. Patriarcado.

Introdução

Em uma pesquisa realizada pelo departamento de Letras da Universidade de Brasília, sob a coordenação de Regina Dalcastagnè, que analisou romances contemporâneos lançados por grandes editoras, foi identificado que a predominância entre os autores é de homens brancos (2021, p. 118), semelhante ao que ocorre com os personagens (2021, p. 123). Desse modo, observou-se que as mulheres nas narrativas costumam assumir menos frequentemente os papéis de protagonistas ou narradoras (2021, p. 123), resultando em um acesso limitado à expressão feminina (2021, p. 124).

Se a pesquisa indica a existência de um cânone literário masculino, heterossexual e branco no Brasil, Stefania Chiarelli (2023) utiliza essa base ao analisar a literatura brasileira contemporânea, em que se evidencia a recente irrupção da autoria feminina, abordando questões como gênero, classe e raça. Muitas dessas narrativas são atravessadas pela ancestralidade e pela denúncia da violência de gênero, um fator constitutivo do patriarcado.

Conforme dados da ONU Mulheres (2017), a América Latina é a região do mundo, excluindo zonas de guerra, que apresenta os mais elevados índices de violência contra as mulheres e feminicídios, sendo o Brasil com os piores números nesse contexto. Além disso, segundo informações reunidas pela Agência Patrícia Galvão, as mulheres negras enfrentam uma incidência maior de violência de gênero, feminicídio, assédio sexual e moral, bem como do tráfico de pessoas.

A literatura brasileira contemporânea vem abordando os diversos tipos de violência contra a mulher, mormente a mulher negra. Desse modo, examina-se, neste artigo, como Eliana Alves Cruz aborda a violência contra a mulher no romance *O crime do*

cais do Valongo (2018). Trata-se de uma narrativa que para além de denunciar a violência contra a mulher, constrói estratégias para o empoderamento das mulheres negras.

Além da bibliografia crítica, para fins de suporte teórico, são cotejados com os romances análises da violência contra a mulher levadas a cabo por Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Rita Laura Segato e, em uma perspectiva interseccional, por Carla Akotirene.

A violência contra a mulher em *O crime do Cais do Valongo*

Este segundo romance de Eliana Alves Cruz publicado pela primeira vez em 2018, parece, a princípio, tratar-se de uma narrativa policial. No entanto, como observa Luiz Antonio Simas, ele vai além, encontrando-se em uma “encruzilhada entre a história e a ficção” (2019). A esse respeito, José Luiz Matias explica que *O crime do Cais do Valongo* foi elaborado “mediante pesquisa intensiva, provenientes de subsídios buscados em Moçambique, onde a autora pôde, inclusive, recuperar a história de sua ancestralidade, para compor a origem dos personagens, além de dados colhidos em fontes históricas do Rio de Janeiro” (2019, p. 36).

Matias faz um mapeamento do espaço carioca em que o romance está inscrito:

Além do Cais do Valongo que, nos dias atuais, tornou-se célebre pela descoberta do sítio arqueológico recentemente declarado pela Unesco como Patrimônio Mundial da Humanidade, os personagens circulam pelas adjacências, como o Cemitério dos Pretos Novos, a Pedra do Sal, a Praia de Dom Manoel, o

Cartografias das ausências

Cais Pharoux, a Rua Direita e outros lugarejos na área central da cidade. Também se configuram nos relatos logradouros mais distantes, como o Caminho de São Cristóvão e o bairro de Botafogo, onde se instalavam a elite e a aristocracia. Em Andhará Grande ficavam as chácaras que as famílias mais abonadas utilizavam como casas de campo, especialmente em épocas festivas (2019, p. 34-35).

Essa cartografia permite ao leitor localizar as áreas onde as classes mais abastadas moravam e frequentavam, onde a classe trabalhadora se encontrava e onde os escravizados eram negociados.

De início o leitor já é informado do assassinato de Bernardo Lourenço Viana, um próspero comerciante da região do Valongo por época dos oitocentos. Seu corpo foi achado em um caixote em uma rua da região. Por meio de duas vozes narrativas que se intercalam ao longo do romance, a do livreiro mestiço Nuno Alcântara Moutinho e a da moçambicana escravizada Muana Lomué, surgem pistas que poderiam apontar para o autor do crime. Entretanto, tais pistas são descartadas à medida que a narrativa se desenvolve, para então aparecerem novas pistas.

Como objetivo aqui não é o de analisar o romance como um todo, mas a representação e denúncia da violência contra a mulher, examinaremos as passagens da narrativa que tratam da questão, o que Eliana Alves Cruz faz por meio das personagens Roza, Sofia e

Emerenciana.

Muana, que trabalhava na casa do senhor Bernardo, conta que foi ver Roza: “O senhor havia lhe açoitado as pernas depois que a viu experimentando meias que pertenceram à dona Ignácia, mas que estavam em um baú para doação” (Cruz, 2024, p. 62). Ignácia havia falecido no ano anterior, mas o marido não aceitou que a escravizada tocasse em seus pertences. E como informa Muana, Roza ainda era uma menina.

Essa não foi, contudo, a primeira vez que Roza fora maltratada. Quando dona Ignácia era viva, castigava a menina: “Riza vivia com as mãos em carne viva pelas palmatórias, queimada, ferida” (Cruz, 2024, p. 63). Em seguida, Muana conta:

Até o dia que sangrou pela primeira vez, aos 10 anos, e o senhor Bernardo espichou o olho para ela. Uma tarde dona Ignácia saiu em visita a uma irmã e o senhor pegou a menina à força. Ela me olhava em desespero enquanto era arrastada pelas escadas. Ouvimos, eu e Marianno, seus gritos no andar de cima (Cruz, 2024, p. 63).

Os maus tratos de dona Ignácia com Roza aconteceriam, portanto, por ela saber do *interesse* sexual do marido pela menina. Em algumas ocasiões, como a primeira vez que o senhor Bernardo abusou de Roza, Muana a via em seguida descendo “os degraus

cambaleante e com hematomas, quase desfalecendo” (Cruz, 2024, p. 66).

Já viúvo, o senhor Bernardo decidiu se casar novamente, agora com a jovem Emerenciana. Todavia, “O senhor Bernardo enxergava a noiva como um puro anjo, mas estava no cio. [...] Decidiu aliviar-se, como sempre, com Roza. Arrastou-a para fora do quarto e levou-a para trás da casa. Arrancou-lhe as roupas (Cruz, 2024, p. 159).

Roza não foi a única vítima de estupro do negociante. Outra personagem por ele escravizada, Sofia, também era por ele violentada. Mas, como Muana relata, “A procissão de Nossa Senhora do Rosário ia serpenteando pelas ruas quando teve que parar, pois Sofia atirara-se da torre de uma igreja [...]. Sofia não aguentou o que Roza aguenta. O senhor Bernardo com brutalidade entreva nela e saía... Do próprio corpo, da própria cabeça” (Cruz, 2024, p. 149).

Por meio dos abusos sexuais que as personagens Roza e Sofia sofriam do senhor Bernardo, Eliana Alves Cruz suscita, como assevera Carla Akotirene, a “[...] denúncia do estupro colonial da mulher negra, a opressão racial e de gênero fundadora da nação brasileira, estupro esse escondido pela historiografia hegemônica” (Akotirene, 2019, p. 58). Embora *O crime do cais do Valongo* localize-se no contexto dos tempos de D. João XVI, a narrativa reitera a observação de Sueli Carneiro de que “No Brasil, o estupro colonial perpetrado pelos senhores brancos portugueses, sobre negras

e indígenas, está na origem de todas as construções da identidade nacional e das hierarquias de gênero e raça presentes em nossa sociedade” (Carneiro, 2019, p. 151).

A terceira personagem vítima de violência do senhor Bernardo foi sua noiva Emerenciana. No dia do casamento, Muana conta que o senhor Bernardo tentou beijá-la, mas ela o repeliu, tinha repulsa dele. Então, “Emerenciana foi puxada com força para junto dele. Ela tentava esquivar-se e ele, com a barba mal feita, a arranhar-lhe o pescoço. A luta entre ambos foi ficando mais intensa e ela certamente perderia. Ele imobilizou seus braços, tapou sua boca e pressionou-a contra o muro” (Cruz, 2024, p. 174).

Podemos observar nas passagens do romance o caráter violento em relação às mulheres do personagem Bernardo. Contudo, por mais que Emerenciana, uma mulher branca, tenha sido vítima dele, são as personagens negras que são abusadas sexualmente. Por outro lado, em meio ao horror da violência contra essas mulheres, Eliana Alvez Cruz dá voz a uma personagem escravizada, Muana. Faz dela uma personagem que sabe ler, que por meio de suas leituras logra se preservar e defender outros personagens. Além disso, as pistas que surgem ao longo do romance e que levariam a um culpado pelo crime de assassinato do negociante Bernardo, um possível culpado vítima da violência do senhor Bernardo, ou seja, um escravizado, se mostram contundentes, mas o desfecho aponta para um outro caminho.

Considerações finais

Rita Laura Segato, em sua extensa análise sobre a violência contra a mulher na América Latina, contradita a ideia do termo violência sexual, preferindo a expressão violência por meios sexuais (2021, p. 13-14). Nessa perspectiva, a violência não aconteceria como decorrência de uma libido desenfreada, mas seria da ordem do poder. Destarte, a socióloga assevera que “A expressão patriarcal-colonial-modernidade descreve adequadamente a prioridade do patriarcado como apropriador dos corpos das mulheres e deste como primeira colônia” (Segato, 2021, p. 13, tradução nossa).

À vista disso, retomo as assertivas de Carla Akotirene e de Sueli Carneiro citadas anteriormente sobre a denúncia da identidade nacional brasileira estar fundada no estupro colonial. Elas estão em consonância com as observações de Lélia González sobre o mito da democracia racial. Cito: “Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra” (González, 2019, p. 228).

1 No original: “La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia”.

Se outrora, como lemos em *O crime do cais do Valongo*, a mulher negra e escravizada tinha como função cozinhar, limpar a casa, e ainda era abusada sexualmente, hoje, como nos informa Lélia González, ela ora é endeusada no carnaval como a passista do carnaval, ora exerce a função de empregada doméstica. Desse modo, “É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas” (González, 2019, p. 228).

Como os romances de Eliana Alvez Cruz visam a trabalhar a memória social e cultural afro-brasileira, e seguindo a análise acima de Lélia González, seu penúltimo romance, *Solitária*, aborda a questão da mulher negra como empregada doméstica, mas revestindo de autonomia e empoderando a filha desta como uma médica. Já em seu último romance, *Meridiana* trata do processo de ascensão social de uma família negra.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

CHIARELLI, Stefania. Literatura brasileira contemporânea: recorriendo rutas de lectura. **Revista Casa de las Américas**, Cuba, n. 313, p. 31-43, out-dez. 2023.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.1.40429>. Acesso em: 10 nov. 2025.

GONZÁLEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MATIAS, José Luiz. O crime do Cais do Valongo: quando a saga da diversidade negra se projeta para a contemporaneidade. **Fórum Lit. Bras. Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 22, pp. 33-51, jul.-dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/31043/18997>. Acesso em: 12 nov. 2025.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

ONU MULHERES. **Região da América Latina e do Caribe é a mais violenta do mundo para as mulheres, diz ONU.** 22 nov. 2017. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/regiao-da-america-latina-e-do-caribe-e-a-mais-violenta-do-mundo-para-as-mulheres-diz-onu/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio. O crime do Cais do Valongo é literatura da melhor qualidade. **Literafro.** Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1189-o-crime-do-cais-do-valongo-e-literatura-da-melhor-qualidade>. Acesso em: 28 set. 2025.

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

QUIJANO. A. **Colonialidade do poder e classificação social.** In: Boaventura de. S. S.; Meneses. M. P (orgs). *Epistemologias do sul.* Coimbra: Edições Almedina, 2009.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 2

ESCRITA FEMININA AFRO-BRASILEIRA: UMA REFLEXÃO ACERCA DA LUTA POR VOZ E REPRESENTAÇÃO

Izilvania Maria Barbosa Santos

Iziane Kezia Barbosa Santos

José Vilian Manguera

Resumo: Durante muito tempo a literatura feminina afro-brasileira foi apagada do cenário literário brasileiro, no entanto, após anos de silenciamento, a escrita das mulheres negras ganhou notoriedade e voz, evidenciando as dificuldades enfrentadas pelas mulheres negras na sociedade e na literatura. A escrita das mulheres afro-brasileiras lutou durante séculos pelo seu espaço no cenário literário, luta que perdura até os dias atuais, expondo, através de sua escrita, a dura realidade que as cercava, sua luta por espaço na sociedade, e por sua voz em meio ao silenciamento social e literário. O objetivo deste trabalho é refletir, historicamente, acerca da trajetória que a literatura feminina afro-brasileira traçou até sua consolidação no cenário literário brasileiro, e como atualmente ainda luta por espaço neste cenário. Partindo de conceitos como representação, preconceito, padrões sociais e silenciamento, analisaremos como essa literatura serviu para romper paradigmas e evidenciar problemas sociais. Para isso, usaremos obras de escritoras afro-brasileiras, como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e outras, nos apoiando também em estudos de Miriam Alves e Dawn Duke. Por meio de uma pesquisa descritiva e bibliográfica, faremos uma breve investigação acerca da escrita feminina afro-brasileira, e sua luta por espaço em um cenário literário regido por preconceitos sociais, de raça e de gênero.

Palavras-chave: Escrita feminina. Afro-brasileira. Silenciamento. Representação.

1. INTRODUÇÃO

Historicamente, a literatura brasileira iniciou-se em 1500, com a chegada dos portugueses e colonizadores ao que viria a ser o Brasil. Eles escreviam sobre a “Terra Nova”, sua geografia, sua fauna, sua flora, e sobre os povos originários que aqui viviam. A literatura brasileira se desenvolveu arraigada aos padrões econômicos e sociais norteados por relações de poder que permeavam a construção de um país jovem, colonizado, escravista, preconceituoso e patriarcal.

Entre os séculos XVI e XVIII, a produção literária brasileira foi produzida majoritariamente por homens brancos e abastados. Essa produção teve sua jornada marcada por relações de poder, nas quais o homem branco era o precursor da linguagem escrita e, também, personagem central das narrativas, evidenciando uma posição de superioridade na sociedade da época. Tal sociedade estava organizada de acordo com o poder social que cada um exercia, ou lhe era permitido exercer, na qual o homem branco estava acima de todos os demais membros da sociedade e desempenhava poder sobre todos os outros membros; abaixo dele estava a mulher branca, submissa e silenciada.

E ocupando uma posição rebaixada nessa sociedade estava o homem negro, escravizado e inferiorizado, mas que exercia nessa escala uma última relação de poder; pois este estava ainda acima da mulher negra, que por séculos foi escravizada, objetificada, silenciada, e apagada da sociedade. De acordo com Miriam Alves (2011, pg. 185), “uma parcela de mulheres (as negras) descobriram o que significava dupla, tripla jornada de trabalho, e também tripla opressão: do homem branco, do homem negro e da mulher branca.”

Nesse cenário literário dominado por homens brancos,

começa a figurar, a partir do século XIX, ainda durante o regime escravocrata, produções literárias de homens negros, que apresentavam personagens negros como tema central das narrativas e expunham as questões raciais e sociais inerentes às pessoas negras. Essa literatura escrita por homens, mesmo os negros, trazia consigo um problema que permeava toda a produção literária da época: a representação feminina. As personagens femininas que figuravam nessa literatura, quando de pele branca, eram silenciadas e colocadas na posição de donas de casa e esposas submissas. Sobre isso, Alves (2011, pg. 183), afirma que:

Na literatura escrita por homens, a representação da mulher segue vários caminhos, mas, de certa forma, ainda se perpetua a dicotomia entre as “do lar” e as outras, as de “fora do lar”. É interessante notar, que, não por acaso, muitas heroínas dos textos de escritores são as que rompem com este contexto. Normalmente são prostitutas (“mulher da vida” e, portanto, não “do lar”). Proclamam uma independência, vivem suas experiências, com mais ou menos amarguras, mas quase todas têm fim trágico, ou se convertem por força e obra do amor a um homem. Redimidas são enquadradas no contexto “do lar” e não “da vida”, o velho e celebrado mito da “Madalena arrependida. (Alves, 2011, p. 183)

Entretanto, quando essas personagens tinham a pele negra,

elas eram estereotipadas, sexualizadas, objetificadas e relegadas a posições de inferioridade. Desse modo, observa-se, então, a desigualdade racial e de gênero na literatura brasileira, cujas figuras femininas, descritas por homens, espelhavam o gosto do masculino quanto ao comportamento das mulheres. Desse modo, afastava-se a voz feminina e negra por anos da literatura, silenciando, assim, a voz e a força da mulher negra, colocando-a no lugar de procriadora, de modo que por anos a escrita negra feminina se debatia na busca por identificação. Sobre este ponto, assim se posiciona Conceição Evaristo (2005):

[...]pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial. (Evaristo, 2005, p. 52)

Em meados do século XIX é publicado o primeiro romance brasileiro de autoria feminina, *Úrsula* (1859), escrito por Maria Firmina dos Reis, uma mulher negra e nordestina, que escreveu, sob o pseudônimo de “uma maranhense”, a obra que viria a ser um

marco para a escrita feminina e afro-brasileira. Através de sua escrita sensível, Maria Firmina dos Reis apresenta, pela primeira vez, personagens femininas negras e escravizadas falando em primeira pessoa sobre a realidade de suas vidas, e expondo as diversas formas de opressão social, racial e de gênero a que eram submetidas.

Contudo, a literatura brasileira de autoria feminina continuou a figurar de forma tímida no cenário literário nacional, uma vez que a escrita feminina ainda era vítima dos estereótipos, de modo que a publicação de textos escritos por mulheres era negada e estas precisavam fazer o uso de pseudônimos para manter em sigilo sua identidade, para que assim seus textos fossem aceitos e publicados, situação que se prolongou até meados do século XX, como afirma Débora Cristina Esser (2014, p. 10).

Na segunda metade do século XX, movimentos sociais que lutavam por direitos e igualdade ganharam força no país, como o movimento sufragista, o feminista, o dos trabalhadores, e o das pessoas negras, que lutavam por voz e igualdade. Esses movimentos refletiram em diversas áreas da sociedade, bem como na literatura. “Dentre as grandes conquistas desses movimentos, o direito a palavra foi um dos mais significativos, já que esta é a maneira que temos para acessar o mundo.” (Ferreira e Migliozi; 2016, p. 5912).

A partir de então surge uma literatura afro-brasileira que busca colocar o negro falando pelo negro, expondo suas vivências e experiências, sendo ao mesmo tempo autor e personagem dos fatos narrados. No que tange à mulher negra, esta usou e usa da literatura para representar, afirmar e legitimar sua identidade enquanto mulher e negra, como a personagem que ocupa o espaço mais invisível e marginalizado da sociedade. Assim, as autoras dão voz e corpo a quem passou tanto tempo silenciada e apagada da história.

2. ENTRADA DA MULHER NEGRA NA LITERATURA,

SUA LUTA POR VOZ E ESPAÇO

A literatura feminina ascendeu no cenário literário brasileiro a partir da escrita de uma mulher negra, com o romance *Úrsula*, publicado em 1859 por Maria Firmina dos Reis. Esse romance irrompe nesse cenário com personagens femininas que narram em primeira pessoa as questões inerentes às suas vivências, as opressões sofridas pelas relações de poder que inferiorizavam as mulheres, professam a escravização e sedimentam o preconceito sofrido pelas pessoas negras. A obra de Maria Firmina é o pontapé inicial para o desdobramento da escrita feminina afro-brasileira, nesse sentido, Machado (2019, p. 94) afirma: “Na verdade, Firmina, mais do que precursora, foi representante maior de um gênero quase desconhecido do país, o da literatura abolicionista, que expunha os horrores da escravidão sem transferir para as costas dos escravos e escravas todos os males das sociedades escravistas.”

Com *Úrsula* (1859), Maria Firmina dos Reis abriu caminho para que a literatura afro-brasileira se desenvolvesse e se consolidasse. A partir de então, escritores negros passaram a utilizar a literatura para denunciar a desigualdade social e racial que permeava a vida das pessoas negras, é o caso de Luís Gama, Machado de Assis e Lima Barreto, que ganharam notoriedade e repercussão entre a segunda metade do século XIX e o século XX. Entretanto, a escrita afro-brasileira de autoria feminina ainda traçava uma luta contra o preconceito de cor e de gênero que as mantinha à margem da sociedade.

É a partir da segunda metade do século XX que a literatura escrita por mulheres negras começa a ocupar um espaço de destaque no cenário literário nacional. Essa literatura trazia consigo os relatos de uma vida vivida às margens da sociedade, de dentro das periferias ou das cozinhas dos patrões brancos. Estes textos ex-

punham de forma crua as paixões, as tristezas, as dores, as alegrias e a solidão de mulheres que desejavam ter seu lugar de fala e um espaço seguro para falarem por si mesmas dentro de sua própria visão de mundo, como afirma Conceição Evaristo (2005):

Sendo as mulheres invizibilizadas[-SIC], não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de 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)

A partir da abertura da literatura feminina brasileira, surgiu uma perspectiva de escrita que traz constantes denúncias sociais em suas páginas. Para a mulher negra, foi um meio para descrever não só a violência sofrida, mas todos os preconceitos enfrentados por quem mora nas periferias. Por exemplo, a obra *Quarto de despejo* (1960), escrita por Carolina Maria de Jesus, apresenta a rotina e a pobreza enfrentada pela personagem que continua a ser vítima

do estado e da sociedade, uma vez que, mesmo sendo livre, ainda vive em um país preconceituoso e machista, continuando presa à vulnerabilidade e opressão social.

Neste sentido, Duke (2016, p.19) afirma que os relatos descritos na obra são “evidência do desespero e sensação de aprisionamento que, as duras penas, a narradora procura descrever. Trata-se de uma literatura de realismo social que se inspira na paisagem local da favela, da fome rural, dos espaços urbanos de privação e crime.”

Assim, a literatura passa a ser uma maneira de levar para fora da favela e da rotina da mulher negra, as várias dificuldades enfrentadas todos os dias por elas, evidenciando a força da mulher que é dona de casa, e tem a responsabilidade sustentar a família, descrevendo uma rotina que ultrapassa tudo já descrito antes por olhares de escritores homens, tirando o estereótipo de mulher negra que está para servir e procriar, e descrevendo uma mulher que agora pensa e não mais é pensada.

Conceição Evaristo entra neste contexto com o conceito da “escrevivência”, trazendo em suas obras a sua marca como escritora que une a escrita com a vivência. Como exemplo disso, temos a obra *Olhos d’água* (2015), que apresenta contos com personagens diferentes, que trazem à tona a forma como as pessoas negras ainda são estereotipadas na sociedade atual, denunciando a vulnerabilidade, o preconceito, a discriminação, a desigualdade, e a inocência da criança preta vítima de uma sociedade que ainda vê na cor da pele um defeito.

Tais obras elucidam a importância da escrita feminina negra, representando a situação crítica que ainda é enfrentada pelas pessoas negras no Brasil, através da voz de quem por séculos não podia falar ou opinar, e que ainda atualmente enfrenta constantes

desafios sociais que estão enraizados na estrutura da nossa sociedade.

3. “ESCREVIVÊNCIA”, POSIÇÃO DE INFERIORIDADE SOCIAL E PUPTURA COM ESSE SISTEMA

As mulheres negras, que por séculos foram relegadas à posições de inferioridade racial, social e de gênero, sendo escravizadas, estereotipadas, tendo seus corpos animalizados, e figurando nas narrativas como a ama de leite, a empregada doméstica ou a babá, encontraram na literatura, na escrita de representação e “escrivência”, um canal para expor os relatos pessoais, as vivências, e a violência de uma vida de opressões motivadas pelas relações de poder que colocavam a mulher negra no lugar mais invisível de sociedade.

A intenção dessa escrita era denunciar não apenas o apagamento histórico da mulher negra brasileira, mas de toda a comunidade negra que sofreu durante e depois do regime escravocrata com o preconceito, a marginalização, a intolerância, a desigualdade e a demonização da sua imagem. Conceição Evaristo (2020), define que:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua Potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens,

Cartografias das ausências

mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. (Evaristo, 2020, p. 30)

Essa literatura de autoria feminina é marcada pela representação, uma vez que as personagens femininas presentes nas narrativas são um reflexo da mulher que escreve. Assim, essas personagens denunciam a brutalidade de ser mulher em uma sociedade machista e patriarcal; também expressando de maneira sensível suas emoções, medos, e sua resistência. Através da escrita, essas mulheres puderam entrar em um contexto social que até então pertencia à sociedade de pele clara, predominantemente aos homens. No livro *Escrevivência: a escrita de nós* (2020), Evaristo descreve o conceito de escrevivência e como o sujeito da escrita está amalgamado à própria produção literária:

A escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (Evaristo, 2020, p.35)

Desse modo, a escrita permitiu que as mulheres denunciassem os direitos que lhes eram negados e se apossassem dos espaços onde antes não habitavam. A duras penas, as mulheres negras tiveram acesso à educação, à saúde, ao voto, e ainda na atualidade continuam na busca por reconhecimento literário no espaço canônico nacional. Essa literatura se escreve, então, como ferramenta de ruptura com todos os estereótipos e espaços de inferiorização a elas delegados, se afirmando como uma escrita de representação onde a mulher negra se coloca no centro das narrativas de forma humanizada, sensível e realista.

4. REPRESENTAÇÃO, VOZ E LUTA

Observa-se a importância e necessidade da escrita feminina afrobrasileira, que tem como característica principal a representação da criança/mulher/homem negro, que agora se veem descritos e representados, assim, conquistando voz e visibilidade social por intermédio da literatura. Tal escrita ascendeu como movimento de denúncia das atrocidades às quais as pessoas negras foram submetidas, e consolidou-se como uma escrita de resistência e luta, que busca representar de forma sensível a situação em que viviam; em *Úrsula* (1859), Maria Firmina dos Reis nos apresenta a personagem Susana, mulher negra que foi trazida ao Brasil como escravidada, e que narra acontecimentos de sua vida em primeira pessoa, rompendo um clico de silenciamento e apagamento; como vê-se no seguinte trecho:

Meteram-me a mim e a mais trezentos compa-

Cartografias das ausências

nehios de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas[.] É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

Muitos não deixavam chegar esse último extremo — davam-se à morte. [...]

A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade fora sufocada nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades.

Não sei ainda como resisti — é que Deus quis poupar-me para provar a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui me aguardavam. (Reis, 2018, p. 88-89)

Com essa obra, Firmina trouxe para o centro da discussão uma personagem que, até então, não tinha voz e nem espaço na sociedade: a mulher negra. Esse feito permitiu as mulheres negras “assenhorear-se ‘da pena’” (Evaristo, 2005), para narrar histórias sobre a realidade que as cercava. Em 1960, Carolina Maria de Jesus, mulher negra, pobre, semianalfabeta que ganhava a vida como catadora de papel, lança sua primeira obra intitulada *Quarto de Despejo- Diário de uma favelada* que traz o relato autobiográfico de sua vivência na favela do Canindé, no estado de São Paulo.

Dando continuidade à luta das escritoras afro-brasileiras, a autora escreve sobre seu cotidiano, sobre as dificuldades de ser mãe solteira e criar seus filhos com dinheiro que ganhava como catadora. Intercalando entre erros gramaticais e palavras da linguagem culta, ela expõe as dificuldades de uma vida marcada pela pobreza extrema, pelo preconceito de raça e gênero e pela desigualdade social; como nota-se na seguinte passagem:

15 DE JULHO DE 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. [...]

1 DE JANEIRO DE 1960 Levantei as 5 horas e fui carregar água. (Jesus, 2020, p. 19-176)

Conceição Evaristo, em seu livro *Olhos d'água*, traz cenários realistas que buscam explicitar a vulnerabilidade de toda uma raça, para isto, faz o uso da escrevivência, marca principal de sua escrita; assim, apresentando personagens negras que agora não estão mais na senzala, e sim nas ruas, ainda expostas às situações mais adversas e, até mesmo humilhantes, mas que narram suas histórias de forma representativa e sensível. No conto *Olhos d'água*, Evaristo nos apresenta uma história de busca por pertencimento e construção de identidade afro-feminina através da personagem principal que, sendo já uma mulher adulta, questiona-se: “de que que cor são os olhos de minha mãe?” Em sua busca pela resposta, ela utiliza as suas memórias, sua vivência, sua infância difícil ao lado da mãe e das irmãs, todas mulheres negras; tentando achar em

Cartografias das ausências

suas raízes ancestrais a resposta de sua pergunta. Como vê-se no trecho:

E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento resolvi deixar tudo e, no dia seguinte, voltar à cidade em que nasci. Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos. Assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta da cor dos olhos de minha mãe.

E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi?

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. (Evaristo; 2015, P. 18)

Evaristo apresenta em sua obra a busca dessas mulheres para reavivar a ancestralidade que lhes foi tirada, e como, através do contato com suas raízes, criam um espaço de pertencimento

que permite a sua construção identitária enquanto mulher negra, e rompe com o padrão de imagem criado por uma sociedade preconceituosa e patriarcal. Assim, percebe-se a importância da escrita feminina afro-brasileira e, que esta é uma ferramenta de resistência para uma raça que por muito tempo foi inferiorizada, subjugada e invisibilizada; por meio de seus escritos essas escritoras deram voz ao seu gênero e a sua raça.

5. CONSIDERAÇÕES

A representação feminina negra nas obras literárias começa a mudar a partir da entrada da escrita de mulheres negras como Maria Firmina dos Reis, que inicia um novo capítulo na literatura brasileira, dando um grande passo para as mulheres no cenário literário. Sabendo da luta feminina por lugar e voz em todos os contextos sociais, a escrita manifesta o imaginário social, permeando mudanças ativas, como a entrada da mulher no mercado de trabalho, na universidade, e o direito ao voto. Contudo, apesar de termos no cenário literário atual nomes muito bem consolidados, como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e outras, há ainda uma luta diária contra o preconceito racial e de gênero que mantém essas obras distantes da visibilidade que lhes é devida.

A literatura feminina afro-brasileira consolidou-se no cenário literário nacional como uma literatura de ruptura. Através de uma escrita que dá voz a mulheres que por séculos sofreram com o silenciamento, o preconceito e a opressão, e que lança luz sobre questões relacionadas a cor de pele, ao gênero e às relações abusivas de poder a que foram subjugadas, essas mulheres romperam com um sistema de apagamento histórico e social, retirando-se da invisibilidade e da marginalização, pela qual foram representadas

nas narrativas ficcionais e na sociedade brasileira. Contudo, em um país onde o preconceito estrutural e de gênero ainda é uma realidade presente, essas autoras continuam na sua luta por espaço, voz e reconhecimento no cenário canônico literário. Apesar de recente, a literatura feminina afro-brasileira segue crescendo e se perpetuando a cada ano como uma literatura disruptiva e de autorrepresentação da imagem, que durante séculos foi propagada e perpetuada pela voz de outros, do que é ser mulher e negra.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. **A literatura negra feminina no Brasil – pensando a existência**. Revista da ABPN, v. 1, n. 3, p. 181-189, nov. 2010/fev. 2011.

DUKE, Dawn. (org.) **A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira**. Revista Palmares: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. – 1 .ed. - Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015. 116p.: il.; 21cm.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (Orgs.) *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia Editora Ltda, 2005. P. 201-212.

EVARISTO, Conceição. **A Escrivivência e seus subtextos**. In:

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações Goya Lopes. – 1. Ed. – Rio de Janeiro, RJ: Mina Comunicação e Arte, 2020.

ESSER, Débora Cristina. **Literatura de autoria feminina: mulheres em cena, na história e na memória**. Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 15 – Nº 30, p. 1-18 – segundo semestre de 2014.

FERREIRA, Amanda Crispim; MIGLIOZZI, Luiz Carlos Ferreira de Melo. **Literatura afro-feminina brasileira do século XXI: corpo, voz, poesia e resistência**. XV Abralic –experiências literárias textualidades contemporâneas, 2016.

JESUS, Carolina Maria de, 1914-1977. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Carolina Maria de Jesus; ilustração de No Martins. –1. ed– São Paulo: Ática, 2020. 264 p.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. **Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 91-108 – agosto, 2019.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2. Ed. Jundiaí: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018. (Coleção Acervo Brasileiro, v. 2).

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 3

METÁFORAS FAMINTAS: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM *QUARTO DE DESPEJO*

Anália Vitória Costa Ferreira

Daniel Lucas Dantas Pontes

Resumo: A escritora Carolina Maria de Jesus emerge como figura de resistência, imprimindo uma composição literária singular. Dessa forma, destaca-se nos textos da autora o recurso da metáfora enquanto elemento estetizante de sua obra. Desse modo, o objetivo deste estudo é analisar de que modo Jesus estrutura sua estética composicional, observando a forma de suas metáforas para problematizar as mazelas periféricas como experiência social e existencial no Brasil. Como metodologia, salienta-se que a pesquisa é um estudo bibliográfico crítico-analítico. Para isso, os principais estudos mobilizados para compor o aporte teórico deste estudo foram: Faraco (2009), com o texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal*; Medviédev (2012), com *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, esses para o debate de como a autora utiliza a sua estética como elemento denunciador das mazelas periféricas. Perpétua (2014), utilizando o artigo *A proposta estética em **Quarto de despejo**, de Carolina de Jesus*, refletindo acerca de como se constrói a narrativa de Carolina Maria de Jesus. Além de, finalmente, *Metáforas da Vida Cotidiana*, de Lakoff e Johnson (2002), discutindo a figura de linguagem da metáfora enquanto formato composicional da autora.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Estética. Metáfora. Periferia.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cartografias das ausências

A mineira Carolina Maria de Jesus tornou-se um nome significativo para a literatura nacional desde a publicação de sua primeira obra, *Quarto de Despejo* (1960). O livro é um compilado de recortes do diário pessoal da escritora, em que os relatos começaram a ser produzidos em 1955. Nele, Carolina narra o cotidiano na favela paulista do Canindé, escancarando as mazelas que assolam as vivências da comunidade.

Embora não tenha vivenciado uma vida acadêmica plena, tendo seus estudos formais restritos a apenas três semestres, como destaca o Instituto Moreira Salles (s.d), a escritora sempre sonhou em trilhar um caminho literário, pois além de escrever em seu diário pessoal, Carolina também compunha versos e possui obras ficcionais, que recebem um destaque inferior dentro do cenário da literatura nacional, se comparadas à sua obra principal, mas que não deixam de ser potências literárias.

Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus apresenta uma escrita carregada de significado, em que se mesclam a inexperiência de uma mulher que cresceu longe do formalismo acadêmico e a força de suas letras, que conseguiu florescer mesmo em meio a um contexto desafiador, tendo uma escrita que emerge por intermédio de suas vivências e consegue imprimir uma força literária singular. Dessa forma, os textos da autora são um artifício de interesse dos estudos da literatura, tendo em vista o seu processo de composição, sobretudo, quando observamos as inclinações de Jesus ao uso das metáforas para discorrer sobre os acontecimentos de seu cotidiano.

Desse modo, o objetivo deste breve estudo é analisar de que modo Carolina Maria de Jesus estrutura sua estética composicional, observando a forma de suas metáforas para representar e problematizar a fome como experiência social e existencial no Brasil. Dito isso, é válido partir da premissa de que a própria frase que intitula a sua obra-prima é fruto de uma reflexão metafórica sobre a condição a qual se destinam, em nosso país, os favelados.

Visando tais discussões, os principais estudos mobilizados para compor o aporte teórico deste estudo foram: Faraco (2009), com o texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal*; Medviédév (2012), com *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, esses para o debate de como a autora utiliza a sua estética como elemento denunciador das mazelas periféricas. Perpétua (2014), utilizando o artigo *A proposta estética em Quarto de despejo, de Carolina de Jesus*, refletindo acerca de como se constrói a narrativa de Carolina Maria de Jesus. Além de, finalmente, *Metáforas da Vida Cotidiana*, de Lakoff e Johnson (2002), discutindo a figura de linguagem da metáfora enquanto formato composicional da autora. Assim, nossa análise se propõe a observar como a estética metafórica da autora corrobora para a reflexão sobre a fome e a miséria nas favelas brasileiras.

2 AS METÁFORAS FAMINTAS – O QUE ELAS COMUNICAM

A estética da escrita de Carolina Maria de Jesus carrega um traço que nem sempre é comum de se encontrar no gênero no qual ela discorre. Apesar de ser um diário íntimo, suas linhas são carregadas de um certo lirismo. Tal fato, é um traço inerente a escrita da autora, tendo em vista suas aspirações no ramo da poesia, pois Carolina almejava ter suas poesias publicadas; antes de falar da miséria periférica, ela queria mostrar sua poética e até a sua ficção.

Nessa perspectiva, podemos observar que na narração de seu cotidiano, as inclinações artísticas da autora de *Quarto de Despejo* são evidentes. A autora faz um uso constante de metáforas, adornando a descrição de suas vivências com estruturas comparativas entre a segregação vivenciada pelos moradores da favela

Cartografias das ausências

e elementos comuns da vida. Assim, mobiliza-se o pensamento de Lakoff e Johnson (2002) para compreender como ocorre a aplicação desse mecanismo, defendendo que, embora seja comum pensarmos a respeito da metáfora apenas como figura de linguagem utilizada para dar forma estética a textos, ela não se restringe somente a isso, pois:

a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza (Lakoff, 2002, p.45).

Seguindo os pensamentos de Lakoff e Johnson (2002), ao levar essa discussão para a obra de Carolina Maria de Jesus, é possível perceber que a escritora utiliza em suas páginas de diversas metáforas. Diante disso, seu uso não ocorre, necessariamente, a partir de um pressuposto formal e acadêmico, mas sim uma composição inerente, fluída de sua escrita. Tais metáforas feitas e trazidas por Jesus vêm das suas vivências enquanto uma mulher preta favelada, com isso vemos que, ao ser usada por Carolina, não se tratam apenas de uma figura estética, também diz respeito ao retrato das experiências dela enquanto sujeito marginalizado. Dessa forma, já no título da obra podemos ver esse aspecto. O título corresponde a uma das metáforas desenhadas por Carolina dentro de seu enredo. Na narração do dia 19 de maio de 1958, Carolina diz:

...As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que

mescla com o barro podre. **Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo** (Jesus, 2014, p. 31, grifos nossos).

Ao comparar a estadia na cidade e na favela, no centro e nas margens, Carolina coloca a si própria na posição de objeto, em que ela se vê como um artefato luxuoso e como algo descartável, quase um lixo respectivamente. Logo, a construção metafórica não é apenas uma sintaxe que demonstra de maneira lírica o descontentamento da autora com a desvalorização social que a periferia enfrenta, mas sim um marcador de seu lugar em um país que estigmatiza os *favelados*, o lugar de preconceito, de marginalizada.

Outrossim, enquanto figura marginalizada, Carolina Maria de Jesus deixa claro em *Quarto de despejo* que tem ciência da posição que ocupa na sociedade, sabe o lugar em qual foi colocada e clama por melhorias para si e toda essa classe. “[...] Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Jesus, 1992. p.32). Assim, pode-se perceber que as metáforas utilizadas pela escritora, no exemplo supracitado, colocando-se como sobra de uma sociedade, não são apenas recursos estilísticos e construções linguísticas isoladas, mas também um instrumento de crítica social e elaboração de uma consciência crítica a respeito das experiências por ela vividas. Com isso, ao fazer uma aproximação da teoria proposta por Lakoff e Johnson (2002) e do *corpus* analisado, nota-se que a metáfora não pode e não deve ser tratada apenas como elemento estético, mas como possibilidade de construção de sentidos (parte conceitual) e intervenção na realidade (a ação).

Cartografias das ausências

Ademais, acerca disso, portanto, deve-se salientar ainda a relação entre conteúdo, material e forma, discutida por Faraco (2009) para discutir a profundidade das metáforas de Jesus (2014), pois o autor retoma os conceitos bakhtinianos, em que o primeiro é um elemento externo ao texto, existente nos acontecimentos reais do mundo; o segundo é a arte verbal, a linguagem viva, intermédio entre conteúdo e forma; o terceiro é a organização do conteúdo pelo material. Desse modo, ao construir metaforicamente a percepção que a própria autora tem sobre a forma como a cidade e a favela são socialmente vistas, Carolina une os três conceitos, pois demonstra uma possibilidade de uso do material, para construir criticamente a concepção do conteúdo, sendo a sua metáfora a forma.

Conclui-se, então, que as metáforas que a autora utiliza não são meramente um recurso linguístico característico de sua estética, mas que por meio delas conseguimos observar que tais comparações implícitas são a base de seu argumento, que apresenta um discurso de criticidade perante ao isolamento periférico. Outras partes do seu texto reforçam essa mesma noção discutida, um exemplo é quando ela conta um episódio de sua infância, em que almejava ser homem para poder defender o Brasil, sua mãe a dizia que se passasse por baixo de um arco-íris seu desejo se realizaria. Desse episódio, Carolina tira a seguinte reflexão:

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. **Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante do povo.** Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe: — O arco-íris foge de mim. ... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos

marginais. Gente da favela é considerado marginal. **Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos** (Jesus, 2014, p. 42, grifos nossos).

Aqui, temos uma sequência de duas comparações seguidas: a do arco-íris com os políticos e a dos corvos com os desempregados. A relação entre os políticos e o arco-íris pode partir da premissa de que ambos atuam com um aspecto ilusório, pois enquanto a jovem Carolina tinha a sensação que o fenômeno se distanciava dela, embora tenhamos a sensação que ele esteja sempre ao nosso alcance, os líderes públicos representam essa mesma sensação ao terem de estar próximo ao povo, em tese, mas de se distanciarem.

Visando essa colocação, a própria narradora apresenta explicitamente essa visão em alguns trechos, em que externaliza essa observação ao dizer, por exemplo, “...Os vizinhos ricos de alvenaria dizem que nós somos protegidos pelos políticos. É engano. Os políticos só aparece aqui no quarto de despejo, nas épocas eleitorais” (Jesus, 2014, p. 39). Assim, a conclusão a que chegamos com as metáforas políticas é de que o conteúdo observado por Carolina é a da banalização democrática, em que os políticos aparecem apenas com intenções de angariar votos, mas nunca de resolver as mazelas que permeiam a periferia. Estão ali para adornar, em período eleitoral, as esperanças dos favelados, assim como o arco-íris servia para acalantar os seus desejos de ser menino para defender o Brasil.

Outrossim, na metáfora seguinte, Carolina estabelece um paralelo entre os corvos, que antes sobrevoavam as margens do rio para buscarem lixo, com os homens desempregados, que tiram também do lixo o seu sustento. Ambos são animais preteridos, sobreviventes pelos restos. Sendo assim, a analogia não apenas estabelece a equivalência entre corvo e ser humano, mas também carre-

ga um posicionamento valorativo ao expor que ambos são estigmas sociais, reduzidos a uma condição de miséria profunda, disputando os restos que o centro rejeita. Tal criação estética transforma a linguagem, é a manipulação do material que transforma o conteúdo da marginalização periférica na forma crítica que denuncia a desumanização e exclusão social que enfrentavam os moradores de comunidades.

Assim, as metáforas de Carolina Maria de Jesus são ainda mais palpáveis quando observamos a estética de sua composição pelo fato dela ter sido uma favelada, como aparece no subtítulo de sua obra, e narrar cotidianamente os acontecimentos de seu local de moradia. Isso tudo faz com que sua vida seja laboratório de sua escrita. Essa premissa é definida por Medviédev (2012, p. 60), quando ele estabelece:

Geralmente, a literatura toma emprestados os conteúdos éticos, cognitivos e outros não do sistema do conhecimento e do *ethos*, nem dos sistemas ideológicos sedimentados (apenas o classicismo procedeu em parte dessa forma), mas diretamente do próprio processo de constituição viva do conhecimento, do *ethos* e de outras ideologias. É por isso que a literatura, com tanta frequência, antecipou os ideologemas filosóficos e éticos, ainda que sob uma forma pouco desenvolvida, mal fundamentada e intuitiva. Ela é capaz de infiltrar-se no próprio laboratório social das suas formações e formulações. O artista tem ouvido apurado para os problemas ideológicos em seu surgimento e desenvolvimento.

Dessa forma, as metáforas de Jesus (2014) são simbólicas não por buscarem fundamentação em preceitos já estabelecidos dos estudos formais, mas sim por ela viver o que narra e camuflar toda a problemática em que está inserida em um modo sensível de narração. A sintaxe da autora demonstra um constante paralelo entre aspectos opostos para estabelecer como o seu mundo, o seu Brasil, destoa daquele estabelecido no imaginário geral, das parcelas sociais que se distanciam de tais mazelas socioeconômicas. A sensibilidade da escritora consegue captar e expressar a degradação periférica de um modo singular tornando sua escrita relevante até a atualidade.

3 NAS ENTRELINHAS DA FOME

Além da recorrência metafórica de Carolina Maria de Jesus, outro traço merece destaque. Em *Quarto de despejo*, o elemento da fome aparece como fato organizador do enredo. Todavia, ela não fica limitada ao seu significado literal, mas, sim, é transformada em artigo metafórico para as situações de marginalização e exclusão que, não só a autora vivencia, mas todos os moradores da periferia. Logo, pode-se notar que a fome transcende o físico, o denotado estômago vazio para ocupar um espaço de denúncia, pautando a falta de cidadania, de direito e de reconhecimento humano, ou seja, da dignidade. A fome não é apenas a ausência da comida, ela é a ausência real, no sentido de que os sujeitos da favela vivenciam constante e simultaneamente inúmeras faltas sociais.

Nessa perspectiva, Perpétua (2014) discute como o ritmo da narrativa do diário apresenta uma tônica única. Ao contar o que é sempre igual, mas de forma diferente, a autora da obra apresenta uma reflexão determinista que permite o tom fatalista que a narração acaba ganhando. Assim, ao empregar o conceito da fome de um modo multifacetado, a apresentação de seu cotidiano, embora

sempre parecida, não torna o enredo fatigante.

Outrossim, outro aspecto que merece relevo é a colocação de que, para Lakoff e Johnson (2002), a metáfora estrutura não apenas a linguagem, mas também o pensamento e a ação. Diante disso, a fome ganha caráter simbólico para representação do conjunto de ausências vivenciados pelos favelados. Seu significado, portanto, carrega um peso plural, pois fala da experiência física da fome e da exclusão existencial.

Uma passagem a qual podemos usar para refletir, em relação as observações teóricas feitas, é a comparação que Carolina faz entre a fome e ao ato de ensinar. No relato do dia 10 de maio de 1958, Carolina narra a necessidade de ir à delegacia, para responder a uma intimação por causa de um de seus filhos. Surpreendentemente, ela e sua família vivenciam uma postura acolhedora partindo do delegado. Ela questiona intimamente porque, então, a autoridade pública não faz um relatório para enviar aos políticos e encerra com o seguinte pensamento: “Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades. ...O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (Jesus, 2014, p. 25). Aqui, a fome não é empregada em seu sentido unicamente literal.

Nessa formulação, a fome deixa de ser ausência de alimento para empregar uma experiência social e política. Carolina sugere, portanto, que o sujeito mais apto à liderança política seria aquele que “já passou fome”, mas a fome no sentido plural de marginalização e exclusão social. Essa realidade seria necessária, diante do que pode ser extraído da ideia da autora, porque essa vivência converge com a realidade da maioria da população brasileira. Sendo assim, a fome como “professora” torna-se substancial, pois somente quem

aprendeu com ela ganha a capacidade de transformar a experiência segregatória em aplicação estratégica para o combate a essas violências.

Mais à frente, Jesus (2014) fala sobre a chegada do inverno e como, nesse período, as pessoas comem em maior quantidade, narra ainda a dificuldade em encontrar o que comer naquele contexto. A autora escreve, referente ao dia 13 de maio de 1958:

A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. **Era a reprise do espetáculo.** Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual — a fome! (Jesus, 2014, p. 27, grifos nosso).

A fome enquanto metáfora, nesse trecho, aparece em dois momentos, um implícito e outro explícito, como destacado no próprio fragmento. O primeiro “Era a reprise do espetáculo” deixa subtendida a fome enquanto atração. Assim, pode-se apontar a ausência social, em seus inúmeros sentidos, como uma estratégica posição da marginalização, sua dramatização repetida e orquestrada diante das forças sociais hegemônicas, em que se coloca sempre alguém para dominar e para ser dominado. Nesse contexto, o dominado, o excluído, é o favelado. Por isso, a reprise do espetáculo [da fome, da ausência] sugere a teatralização da miséria, algo que se repete tanto para Carolina, como para grande parte da população brasileira, em uma rotina marcada pela espera, pelo imprevisto, pela

Cartografias das ausências

insegurança e pela constante necessidade de recorrer a meios incertos.

Ademais, na segunda passagem grifada, a fome enquanto escravidão atual, podemos ver que Carolina Maria de Jesus compreende essa mazela como um regime de subserviência a que os favelados estão submetidos. Outrossim, o que ganha relevo na fala da autora, nesse momento, é o destaque para a data, pois ela traça um paralelo com a data da assinatura da Lei Áurea, ocorrida em 13 de maio de 1888. Desse modo, a autora do diário chama atenção para que, apesar de a escravidão já ter sido abolida há 70 anos, naquela época, a experiência dos favelados evidenciava que a abolição não significou, de fato, uma emancipação plena.

Ao inscrever a fome como “escravidão atual”, Carolina denuncia a permanência de um regime opressivo, em que, embora não haja mais as correntes físicas e raciais, existem, ainda, as correntes da dominação em um sentido periférico, econômico, social, instaurando uma nova forma de subordinação. Nesse sentido, enquanto o discurso oficial comemora a liberdade, o conceito de fome, trazido nessa passagem do diário, serve para testemunhar a continuidade da servidão transfigurada em exclusão social, que agora não se submete mais aos senhores aristocráticos como algozes, mas, sim à fome, isto é, as inúmeras faltas vivenciadas pelos favelados.

Portanto, a partir dos conceitos bakhtinianos de conteúdo, material e forma, discutidos por Faraco (2009), pode-se ver que a fome é convertida em signo estético e político, mediando um testemunho individual e uma denúncia coletiva. Partindo de tal premissa, observa-se que o conteúdo da obra, a parte externa, real, é a fome em seus multifacetados sentidos, em que a autora os vivencia em sua rotina de privação; o material é a sua inclinação para a construção de um certo lirismo, de um teor metafórico para falar da realidade; e a forma é o modo como Carolina Maria de Jesus organiza seu conteúdo pela via linguística estabelecida, a fim

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M. de universalizar sua experiência. Assim, *Quarto de despejo* ganha uma descrição aparentemente lírica da realidade, mas que, em suas entrelinhas, é um retrato intensamente cru e crítico do cotidiano periférico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, foi um fenômeno de meados do século XX, no entanto, mantém-se atual até os dias contemporâneos, demonstrando sua característica atemporal. Sendo assim, diante de um contexto social cada vez mais complexo, em que a marginalização de pessoas de comunidades ganha novos moldes, é substancial manter a reflexão sobre a proposta desse manuscrito.

Logo, uma análise literária de seus traços composicionais é relevante para dar continuidade ao impacto desse livro no contexto cultural brasileiro. Desse modo, observar como se dá a estética de Jesus (2014), pontuando suas metáforas como ponte para as problematizações do contexto periférico, é uma tarefa utilitária para o contexto de produções críticas da Literatura.

Assim, o auxílio de estudos teóricos como o de Lakoff e Johnson (2002), acerca da base conceitual sobre o uso da metáfora, e o de Faraco (2009), com a síntese de conceitos bakhtinianos como conteúdo, material e forma, são os pontos de partida para a análise de um dos aspectos estetizantes da escrita de Carolina de Jesus escolhido para a análise deste artigo, no caso, a metáfora. Outrossim, Medviédev (2012), com a discussão de literatura enquanto laboratório social, e Perpétua (2014), tecendo observações acerca da escrita em diário da autora, são relevantes para o debate de como a estética de Jesus (2014) volta-se a um propósito de denúncia e intervenção social. Em vista disso, esses referenciais teóricos em consonância possibilitam uma compreensão de como a escrita de Carolina transforma sua realidade periférica em obra literária de

grande relevância, criando, em suas metáforas, uma ponte entre o lirismo de seu texto para a transcrição crua das mazelas vivenciadas.

Assim, retoma-se a metáfora enquanto elemento de ação para a organização do discurso linguístico e não mero efeito figurativo, porque, a partir desse recurso estético, é possível ganhar sentidos plurais dentro de um recorte composicional. É dessa forma, pois, que o conceito da fome, por exemplo, não fica restrito a um único significado, mas elucida diversas ausências vivenciadas pelas parcelas desprestigiadas socialmente, as quais Carolina de Jesus faz parte.

Desse modo, *Quarto de despejo* não apenas registra a experiência vivida por uma mulher periférica, mas também se apresenta como testemunho literário, frisando em seus traços o sonho de Carolina Maria de Jesus de ter na literatura uma mudança social profunda. Por meio de sua estética criativa, a autora usa a escrita como forma de fuga de seu contexto desafiador, bem como para trazer à tona uma denúncia de como é o cotidiano de pessoas que foram e ainda são esquecidas por um sistema influente. Destarte, as metáforas de Jesus (2014) não revelam somente a sua composição estética, mas viabilizam também a capacidade de percebermos como a potência criativa pode surgir dos contextos mais adversos.

REFERÊNCIAS

FARACO. C. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: Beth Brait (org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo/SP: Contexto, 2009. P. 96-112.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Biografia**. In: CAROLINA Maria de Jesus. [São Paulo]: Instituto Moreira Salles, [20--?]. Disponível em: <https://carolinamariadejesus.ims.com.br/biografia>. Acesso em: 2 ago. 2025.

JESUS, C. M. **Quarto de Despejo**. 10. ed. São Paulo/SP: Ática, 2014. 200p.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo/SP: Educ, 2002. 360p.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo/SP: Contexto, 2012. 272p.

PERPÉTUA, E. D. A proposta estética em *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus. **SCRIPTA**, v. 18, n. 35, p. 255-266, 2014.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 4

RAÇA E INFÂNCIA: ENTRELAÇAMENTOS NOS CONTOS “LUMBIÁ” E “ZAÍTA ESQUE- CEU DE GUARDAR OS BRINQUEDOS”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Antonia Valeska Alves Soares

Débora Maria Cardoso de Oliveira

Resumo: O presente artigo busca fazer um entrelaçamento entre os contos *Lumbiá* e *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos* de Conceição Evaristo, com o objetivo de ilustrar como a vulnerabilidade infantil está presente nas vidas das crianças que habitam nesses espaços de vida/morte que são seus espaços de vivência. A pesquisa fundamenta-se nas teorias Achille Mbembe (2016) sobre necropolítica políticas da inimizade (2017) e Homi Bhabha (2010); ambos discutem acerca dos poderem de vida e morte dos corpos negros. A análise dos dois contos permitiu visualizar como o racismo estrutural está enraizado na sociedade e o quanto as vítimas, nesse contexto, crianças negras e em situação de vulnerabilidade social, têm as suas vidas e infâncias roubadas pela necropolítica.

Palavras-chave: Necropolítica. Vulnerabilidade. Vidas negras. Racismo. Crianças.

1 INTRODUÇÃO

Os brinquedos ainda estão no chão, intocados e com um prazo de validade curto. É dessa forma que são apresentadas ao leitor as personagens infantis nos contos “Lumbiá e Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos, da obra Olhos d’água” (2014), da escritora brasileira Conceição Evaristo. Nos contos, a autora apresenta, através das *escrevivências*, os conflitos entre raça e infância, evidenciando na leitura como as crianças negras, pobres e periféricas têm suas existências atravessadas e ameaçadas por um sistema racista e colonizador, mantendo-as vítimas de um racismo estrutural, que está enraizado na sociedade brasileira perdura desde o período escravocrata, privando-as do direito à infância, como todas as outras.

O processo de escravidão do Brasil, que durou mais de 300 anos, deixou marcas irreparáveis na vida dos povos negros, e a “inércia das consequências e legados dessa história continua a produzir efeitos perversos nas relações entre comunidades e pessoas, frutos desses encontros históricos.” (Munanga, 2022, p.117). Assim, apesar de livres, as pessoas negras foram obrigadas a viver nas favelas, à margem de uma sociedade extremamente racista e excludente. Para endossar a discussão, servirão de apoio às teorias de Achille Mbembe (2017) referência nos estudos decoloniais, que traz as suas concepções sobre as marcas deixadas por esse sistema colonialista, a ação da necropolítica e as políticas de morte, e Homi Bhabha (2010), que debate as marcas do discurso colonial e as relações de poder sobre o “Outro”.

De acordo com o filósofo camaronês Achille Mbembe, para que a branquitude domine os corpos negros, no qual constrói-se um perfil na qual os sujeitos negros são descritos de uma forma “bestial”, essa construção serve para reforçar a ideia de que os povos

negros são “animais”, de grande porte físico e que portanto “merecem” ser escravizados e dominados. Os negros passariam assim, a ser vistos como “indivíduos isolados, com comportamento animal e com aspectos barbáros” (Mbembe, 2017, p.169). A utilização dos estereótipos que categorizam o negro como esse sujeito animalizado fazem parte de um desejo do colonizador de negar a existência do “Outro”, “a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado - uma mímica grotesca”. (Bhabha, 1998, p.117), esse estereótipo confere a este sujeito negro “desajustado” sempre um lugar de inferiorização perante a sociedade, tanto pelo sua raça quanto pela sua cor.

A partir desse contexto do branco estar sempre em uma posição de superioridade social, chega-se a um processo de dominação, em que, “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial” (Bhabha, 1998, p.111). Essa categorização do negro/colonizado como ser irracional justificaria a “inutilidade” desses corpos marginalizados, deixando as vidas negras expostas aos efeitos de uma necropolítica ou política de morte implementada pelo sistema colonial e capitalista.

Essa animalização do ser se estende também às crianças negras, que desde cedo são atravessadas pelo racismo estrutural, e têm as suas vidas marcadas por dificuldades que nenhuma criança deveria vivenciar. É nesse cenário de vulnerabilidade social que os contos de *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo, estão situados; a autora dá voz às várias vidas negras que são silenciadas e que são distanciadas desse “mundo em desenvolvimento”.-

Dessa forma, este artigo tem como objetivo analisar a representação da infância negra nos contos *Lumbiá* e *Zaita esqueceu de guardar os brinquedos*, da obra *Olhos d'água*, de Conceição

Evaristo, refletindo sobre como o racismo estrutural impacta a experiência infantil e de que forma ele contribui para essa política de vida/morte das crianças negras nas periferias brasileiras. Através da perspectiva da *necropolítica*, de Achille Mbembe, será discutido de que maneira a autora denuncia, pela via literária, as violências simbólicas e materiais sofridas por crianças negras em um contexto de exclusão histórica e social.

2 ZAÍTA E LUMBIÁ: A DOR DE UMA INFÂNCIA DE COR

Voltemos o olhar para os dois contos específicos que trazem a violência para com a criança negra em dois contextos distintos. No Conto *Zaita esqueceu de guardar os brinquedos*, a menina Zaíta, que acaba sendo alvo de disputas territoriais de traficantes nas favelas, uma entre tantas vítimas que sofrem com essa violência recorrente. E, em *Lumbiá*, a outra personagem criança é o menino Lumbiá, que sonhava em possuir um menino Jesus, do presépio, pobre igual a ele, e num furto a uma loja, acaba morrendo atropelado durante a sua fuga. as narrativas se entrelaçam e se conectam por um elemento em comum nestas crianças, a cor da pele.

As personagens são crianças negras, que estão imersas em um contexto de violência e trauma vivenciado nas favelas das grandes cidades. Bhabha, em *O Local da cultura* (2010) destaca que a cor da pele torna-se um fator traumático, funcionando como signo de racismo e exclusão. Bhabha recorre a Frantz Fanon para afirmar que “onde quer que o negro vá, o negro permanece negro, sua raça se torna o signo [...] da diferença negativa. (Bhabha, 1998, p.117). Esse marcador impede que o sujeito, mesmo que uma criança, experimente a liberdade plena, ao mesmo tempo em que reforça os estigmas e as violências historicamente associadas à cor da pele.

Os dois contos apresentam uma fixação em um objeto dotado de valor simbólico para ambos que simboliza um vazio, a ausência de algo que viria a se preencher com estes objetos apreciados pelas crianças. Em *Zaita esqueceu de guardar os brinquedos*, o clímax se dá pela busca de uma figurinha perdida que, dentre tantos outros brinquedos, era o que a menina mais gostava. A figurinha “retratava uma garotinha carregando uma braçada de flores” (Evaristo, 2014, p. 45). Esta peça pode ser compreendida como um elemento simbólico distinto da sua realidade, o único brinquedo inteiro e de fato um brinquedo real já que o restante das coisas espalhadas no chão eram pedaços de objetos recicláveis.

[...] virou a caixa, e os brinquedos se esparramaram, fazendo barulho. Bonecas incompletas, chapinhas de garrafas latinhas vazias, caixa e palitos de fósforos usados. [...] buscava insistentemente a figurinha embora soubesse que não estaria ali. (Evaristo, 2014, p. 45)

Os brinquedos espalhados pelo chão constituem, na verdade, um retrato simbólico da infância difícil e dura vivida por estas crianças. Pela descrição dos objetos esparramados, o leitor visualiza a pobreza e a vulnerabilidade da criança que não possui brinquedos inteiros, mas sim reciclagens que se constituem brinquedos a partir da imaginação e criatividade da criança.

Essa capacidade de “recriar o mundo” mesmo diante da exclusão, que representa essa dimensão libertadora da infância, está em diálogo direto com as ideias de Walter Benjamin (2002), em seu texto *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Segundo o autor, o brinquedo e o ato de brincar representam um processo de emancipação da criança, uma vez que possibilita a reinvenção da realidade por meio da imaginação e da experiência sensível. A infância é vista como uma etapa de criação, resistência e dignidade, quando brincar e sonhar são maneiras de subverter a violência estrutural.

Cartografias das ausências

No conto “Lumbiá”, existe também uma fixação por um objeto, a imagem religiosa de um Deus-menino num presépio. A narrativa apresenta um menino em situação de vulnerabilidade, que vendia chicletes, amendoins, flores ou qualquer mercadoria que lhe permitisse ganhar alguns trocados para sobreviver. A fragilidade da personagem se revela quando no período natalino: “Só havia uma coisa que o menino gostava no Natal. Um único signo: o presépio com a imagem de Deus-menino.” (Evaristo, 2014, p. 53). Desde que encontra esse objeto na loja, fica fascinado com aquela criança, que segundo ele, se pareciam em muitos aspectos:

Gostava da família, da pobreza de todos, parecia a sua. Da imagem-mulher que era mãe, da imagem-homem, que era o pai. A casinha simples e a caminha de palha do Deus-menino, pobre, só faltava ser negro como ele.” (Evaristo, 2014, p. 53)

Por ser um menino negro quem vivia vendendo nas ruas, não permitiam a sua visita na loja, nas várias vezes em que tentou ver o maior presépio já feito na cidade, o segurança o impedia. Porém, em um momento, quando não há ninguém a porta, Lumbiá finalmente consegue entrar e ver aquela imagem:

Lá estava o Deus-menino de braços abertos. Nu, pobre, vazio e friorento como ele. Nem as luzes da loja, nem as falsas estrelas conseguiam esconder a sua pobreza e solidão. Lumbiá olhava. De braços abertos, o Deus-menino pedia por ele. Erê queria sair dali. [...] Lumbiá tocou na imagem [...] tomou-a rapidamente

em seus braços. Chorava e ria. Era seu. Saiu da loja levando o Deus-menino! (Evaristo, 2014, p. 54)

Quando o segurança o percebe, tem-se início uma perseguição que termina com a morte de Lumbiá e a quebra da imagem do deus-menino “Amassados massacrados, quebrados!” (Evaristo, 2014, p. 54) por um carro. Assim, ele é levado ao mesmo destino da menina Zaita, morta atingida por uma bala perdida, num conflito entre criminosos no qual seu próprio irmão fazia parte. Nos dois contos analisados, observa-se a condição de extrema vulnerabilidade vivenciada pelas crianças negras, em que seus destinos são determinados por um sistema estruturalmente racista que as impede de vivenciar uma infância leve e tranquila.

No contexto pós-colonial, consolida-se uma política sistemática de exclusão, que perpetua desigualdades e reforça a marginalização da população negra. Como observa Mbembe (2017, p. 169), os negros eram representados como “indivíduos isolados, com comportamento animal e com aspectos bárbaros”, evidenciando a persistência de uma lógica desumanizante que ainda estrutura as relações sociais contemporâneas. Esse sistema continua a enxergar o Outro, em especial, o sujeito negro, como alguém naturalmente destinado à subalternidade, à obediência e à manutenção da supremacia branca.

Com isso, as pessoas negras tornam-se reféns desse sistema. Para Mbembe (2016), o uso do termo “negro” a determinados sujeitos é uma condição de possibilidade para a vulnerabilidade social de segmentos populacionais, já que opera materialidades e hierarquizações em torno do binômio branco–negro. Posto isso, as pessoas negras são marginalizadas e excluídas das sociedades, se

aglomerando nas favelas em busca de sua sobrevivência.

Mbembe em seu texto *Necropolítica* (2016), afirma que a raça sempre foi “presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar) a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominá-los.” (Mbembe, 2016, p. 128) Assim a centralidade do racismo nas dinâmicas de biopoder é conceito fundamental a ser discutido. Foucault argumenta que a “raça” ou o “racismo” ocupam um lugar de privilégio na racionalidade do biopoder; as tecnologias de poder modernas deixaram de se organizar exclusivamente em torno da soberania e passaram a gerir a vida em suas multiplicidades, o que inclui, a gestão de quem morre.

Em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer”. (Mbembe, 2016, p. 128)

Assim, o racismo emerge como um instrumento de um jogo de xadrez, operando como filtro para a distinção entre quais vidas devem ser protegidas e quais podem ser descartadas, ou não. Quando pensamos na banalidade do mal e na política da raça, nos remetemos a uma desumanização como pré-requisito para a violência institucionalizada. Para Mbembe (2016),

[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (Mbembe, 2016, p.123)

Desse modo, o racismo seria a expressão de um enfrentamento radical, que culmina na negação da humanidade/vida do outro e, por consequência, em políticas de morte ou, como o camaronês afirma a partir de Foucault, essas seriam políticas que “fazem morrer” ao invés de “deixarem viver”.

Ao afirmar que o racismo é uma condição de aceitabilidade do fazer morrer, o conceito de biopoder proposto por Foucault, anuncia-se como técnica de preservação da vida, encontra-se alicerçado em mecanismos de exclusão que naturalizam a morte de certos grupos, principalmente de pessoas marginalizadas. Dessa forma, a função do racismo não é apenas ideológica, mas tecnológica e operacional dentro das engrenagens do Estado moderno.

Assim “Dentro dos regimes marcados pela necropolítica, as formas de governo são sempre jogos em que o Negro sairá perdendo, porque o jogo foi feito para este sujeito perder desde sempre.” (Gadelha, 2019, p. 134), e esse mesmo sistema que deveria libertar obriga o negro a viver nesse mundo exclusão social. Embora exista esses processos de discriminação social, muitos não conseguem enxergar o quanto as pessoas negras sofrem com esses dilemas de cor, Munanga (2022) vai dizer que “A cegueira para a cor é uma estratégia falha para se lidar com a opressão racista, pois não permite a autodefinição dos oprimidos e institui os valores do grupo dominante, e consequentemente ignora a realidade da discriminação cotidiana.” (Munanga, 2022, p. 127).

Desde a formação do povo brasileiro que a nossa história é entrelaçada por essa segregação dos povos negros, e os argumentos utilizados para reforçar a inferioridade das pessoas negras seria o de que elas atrapalham o desenvolvimento do país, transformando-os numa espécie de atraso social. Mediante isto, o que se tem no país após a abolição da escravatura é “[...] a ausência de políticas reparatórias pelos danos e violências sofridos durante o período escravocrata, bem como da oferta de condições dignas de subsistência, produziu e segue produzindo efeitos de marginalização e vulnerabilização.” (Hüning; Silva; Netto Braga, 2021, p. 112)

Ambas as narrativas revelam a vulnerabilidade social vivenciada por essas crianças dentro desse espaço de sobrevivência que são as zonas mais excluídas e periféricas das cidades. A vulnerabilidade social constitui-se como um elemento estrutural nas personagens de *Olhos d'água*, mostrando como o estigma e a pobreza moldam suas vidas. Zaíta, por exemplo, vivencia a marginalização de forma cotidiana, pelo o irmão envolvido com o crime organizado na favela onde residem: “Um dia Zaíta viu que o irmão, o segundo, tinha os olhos aflitos. Notou ainda quando ele pegou uma arma debaixo da poltrona em que dormia e saiu apressado de casa” (Evaristo, 2014, p. 45). Conceição Evaristo, ao escrever a cena, expõe a naturalização da violência e a ausência de meios concretos de sobrevivência nas periferias urbanas.

Lumbiá, por sua vez, representa outra face da exclusão, marcada pela precarização do trabalho infantil e pela busca incessante por meios de sustento: “Lumbiá trocou rapidamente a lata de amendoim pela caixa de chicletes com a irmã Beba. Fazia um bom tempo que estava andando para lá e para cá, e não havia conseguido vender nada. Quem sabe teria mais sorte se oferecesse chicletes? [...]” (Evaristo, 2014, p. 52). São ambos sujeitos que deveriam frequentar outros espaços mais educativos, ter acesso a políticas públicas e programas de assistência, e aqui enxergamos outro lugar

destinado às crianças negras, o lugar de exclusão e da perda dos seus direitos. Jeanne Marie Gagnebin (2009), uma pesquisadora de Walter Benjamin, ao analisar como se dá a infância burguesa e a sua diferença em relação a infância das crianças em situação de vulnerabilidade, destaca que

Os afazeres da educação burguesa, que preenchem o tempo da criança com deveres, tarefas, aulas particulares, atividades culturais etc., etc. têm por objetivo, aliás até hoje, mascarar, sim recalcar essas relações de classe e essa finitude existencial sob a aparência de uma vida infantil protegida e feliz. (Gagnebin, 2009, p. 221).

Assim, a vulnerabilidade infantil das crianças negras como no conto Lumbiá e Zaíta, que não possuem assistência social e reparatória, dada as suas condições sociais e as realidades que compartilham, também se configura como uma forma de opressão do próprio sistema, uma tentativa de silenciamento, dominação e exploração do “Outro”, que é, nesse contexto, um sujeito negro. Esse sistema dominador e excludente começa já na infância, como acontece com o menino Lumbiá e com a menina Zaíta . De acordo com Lima (2024)

[...] as crianças negras representam o maior percentual em vulnerabilidade e na condição de trabalhadoras prematuras, marcadas pela invisibilidade social, figurando as desigualdades e a condição de pobreza como determinantes para o trabalho de crianças negras. (Lima, 2024, p.197)

Percebe-se, assim, que a soberania branca segue viva dentro do sistema capitalista contemporâneo, já que a maioria das pessoas que vivem em situações de vulnerabilidade são negras. Isso enfatiza, ainda, que a raça branca continua exercendo poder e domínio sobre os corpos negros, muitas vezes condenados à posição de subserviência, refletindo uma relação onde o branco seria soberano, portanto estaria em uma posição superior, e, por isso, o Estado lhe concede o direito de decidir sobre a vida.

A noção de soberania é discutida por Achille Mbembe (2016) que define o termo como sendo “a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2016, p.123). Dessa forma, o Estado, que deveria garantir segurança e o acesso às políticas públicas e sociais, tem efeito reverso e acaba contribuindo para a marginalização desses corpos. Com isto, a posição de subserviência não é uma escolha dos sujeitos mas se configura como uma condição social imposta pelo sistema que rege a sociedade e que mantém um pacto infundável com a branquitude. Portanto, o que o Estado faz com as vidas negras é criar uma política de morte, negligenciando essas vidas e as expondo ao risco cotidianamente, como no caso da menina Zaíta que, como vimos, morre por estar exposta a essa violência dentro das comunidades:

Zaíta seguia distraída em sua preocupação. Mais um tiroteio começava. Uma criança, antes de fechar violentamente a janela, fez um sinal para que ela entrasse rápido em um baraco qualquer. Um dos contendores, ao notar a presença da menina, imitou o gesto feito pelo garoto, para que Zaíta procurasse abrigo. Ela procurava, entretanto, somente a sua figurinha-flor... Em meio ao tiroteio a menina

ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina. Daí um minuto tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão. (Evaristo, 2014, p.48)

O caso de Zaíta enfatiza a necessidade de refletir em quantas vidas se perdem nos confrontos das comunidades, quantos corpos negros morrem de formas trágicas e negligentes. Por sua vez, trajetória de Lumbiá revela a negligência social e o abandono infantil, com sua vivência expondo a exclusão e a violência simbólica enfrentadas pelas crianças em situação de pobreza. Essa situação fica clara quando o personagem é expulso pelo segurança ao tentar entrar no Casarão Iluminado, local destinado à apreciação do presépio, como vimos anteriormente.:

A política de morte, ou necropolítica, manifesta-se de forma incisiva sobre corpos marginalizados ao decidir quem deve viver e quem deve morrer. Isso pode ser constatado na boneca de Zaíta, que, sem qualquer possibilidade de escolha, é brutalmente destruída por sua mãe, assim como o menino Lumbiá, que se via refletido no Deus-menino e, ainda assim, era alvo de desprezo. Ambos não detinham poder sobre suas próprias vidas; sua existência era continuamente ameaçada e sua morte naturalizada por um sistema que sempre os condenou à extinção, seja por bala, acidente ou outras formas de violência estrutural.

Indiretamente, o sistema condenou Zaíta e Lumbiá, crianças cujas vidas já estavam imersas na marginalidade. Ele um menino invisível que vendia balas nas ruas e oferecia rosas aos amantes, buscava, à sua maneira, dar sentido à própria existência. Não gostava do Natal, mas reconhecia-se no Deus-menino, partilhando com

ele a solidão da criança preta. Para Lumbía, o Deus-menino era um Erê, uma entidade que ele tentava salvar com sua própria vida: “O sinal! O carro! Lumbiá! Pivete! Criança! Erê, Jesus Menino. Amassados, massacrados, quebrados! Deus-menino, Lumbiá morreu!” (Evaristo, 2014, p.54).

As balas que perfuraram o corpo de Zaíta pareciam flores que brotavam de sua pele, lembrava-lhe a figurinha em forma de flor que tanto amava, a menina morreu no meio de uma guerra que não era sua; na guerra do irmão, ela perdia a batalha. Ela que antes brincava e sonhava já não tinha boneca, nem flor, nem vida. A morte das crianças revela o que Conceição Evaristo (2014) denomina *escrevivência*: narrativas que emergem da carne, da memória e da dor de sujeitos historicamente silenciados, os quais não têm poder sobre suas vidas ou mortes. A presença do trauma colonial, como afirma Bhabha (2010), é reiterada na negação da infância e da humanidade dessas crianças. A morte de ambos nesse contexto, não seria um acidente, mas sintomas estruturais de um sistema que sempre lhes negou o direito à vida. Por fim, os brinquedos continuam no chão, junto com o Deus-menino de braços abertos, mas sem crianças para brincar.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada no presente artigo, evidencia a vulnerabilidade infantil e reforça os estereótipos que perseguem as vidas negras mesmo após o “fim” da colonização. Ao abordar os contos *Lumbía* e *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos* de Conceição Evaristo sob a perspectiva de Homi Bhabha (2010) e Achille Mbembe (2016), foi possível averiguar que a teoria decolonial destes autores estão interligados com a temática em discussão sobre Raça e Infância apresentados pela escritora no livro *Olhos d’água*,

considerando que é a partir da cor da pele e da situação de vulnerabilidade social dessas crianças, que elas se tornam alvos da política de morte nos contos.

Ao observar os contos sob uma ótica pós-colonial, percebe-se o quanto se inserem em uma cultura excludente, a qual situa as vidas negras à margem da sociedade, na qual os personagens oscilam entre a invisibilidade e o apagamento social, entre a infância e sua falta de domínio das suas próprias vida/morte, que ocorrem de maneira muito precoce. São narrativas que incorporam uma infeliz herança colonial, ainda continuam presente fortemente no contexto urbano brasileiro, principalmente nas favelas, como feridas que ainda estão longe de serem cicatrizadas, escancarando a violência contra crianças negras e pobres.

Assim, personagens infantis como Zaíta e Lumbía, ilustram o quanto essas vidas negras são marginalizadas, expondo como a sociedade brasileira, marcada pelo racismo e exclusão, possibilita a morte simbólica e as utiliza como uma arma de guerra, em função do poder e da soberania colonizadora.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

GADELHA, J.; MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Revista Eletrônica Interações Sociais, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 132–138, 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/reis/article/view/9134>. Acesso em: 2 jul. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Leitura da infância, infância da leitura. In: **Experiência formativa & emancipação** / Bruno Pucci, Jorge de Almeida, Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória (organizadores). – São Paulo: Nankin, 2009.

HÜNING, S. M.; SILVA, A. K. da; NETTO BRAGA, T. L. **Vulnerabilidade da população negra e educacionais no Brasil**. Cader- nos CEDES, Campinas, v. 41, n. 114, p. 110–119, maio 2021.

LIMA, M. **Trabalho infantil: aspectos de gênero e raça do trabalho precoce de crianças no Brasil**. Revista do Tribunal Regional do Trabalho da 10ª Região, Brasília, v. 28, n. 1, p. 191–198, 9 jul. 2024.

MARTINS, T. O. **O conto “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”, de Conceição Evaristo: um olhar sobre a violência e a desigualdade social**. 2021. Monografia

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123–151, dez. 2016.

MUNANGA, Kabengele. **O mundo e a diversidade: questões em debate**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 36, n. 105, p. 117–129, maio 2022.

CAPÍTULO 5

CARTOGRAFIAS DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA FEMININA: DA INSURGÊNCIA DE MARIA FIRMINA DOS REIS À POTÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Renata Maria Araujo Silva

Sebastião Marques Cardoso

Resumo: Este estudo propõe um panorama crítico da literatura afro-brasileira feminina, traçando um percurso que se inicia com Maria Firmina dos Reis, no século XIX, e se consolida, na contemporaneidade, com Conceição Evaristo. Partindo de *Úrsula* (2020), primeiro romance abolicionista publicado por uma mulher negra no Brasil, observa-se como Firmina inaugura uma escrita que inscreve a experiência da mulher negra em meio ao contexto escravocrata, desafiando o silenciamento imposto pelo racismo e pelo patriarcado. No século XX, autoras como Carolina Maria de Jesus, Geni Guimarães, entre outras, ampliaram esse espaço literário, denunciando as desigualdades sociais e reafirmando a identidade negra por meio da memória e da subjetividade. Já com Conceição Evaristo, especialmente a partir da concepção de *escrivência*, a literatura afro-brasileira feminina alcança uma dimensão de resistência e reinscrição coletiva, ao narrar corpos, vozes e histórias de mulheres negras atravessadas por opressões, mas também por potências de reexistência. Tal proposta traz aos estudos literários

um novo conceito de escrita – a escrevivência. Para sustentar essa análise, recorre-se à fortuna crítica de autoras e autores como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Eduardo de Assis Duarte, Patricia Hill Collins, Conceição Evaristo, entre outros, de modo a construir um panorama consistente. No que se refere à metodologia, adota-se a pesquisa bibliográfica e a análise comparativa, a fim de melhor ilustrar a argumentação. Assim, busca-se demonstrar que a trajetória literária das mulheres negras no Brasil configura um campo de resistência, consolidação e transformação da literatura afro-brasileira, contribuindo para a construção e transmissão de saberes, no qual gênero, raça, classe e memória se entrelaçam interseccionalmente.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira feminina. Maria Firmina dos Reis. Conceição Evaristo. Feminismo negro. Escrevivência.

Introdução

A literatura afro-brasileira feminina constitui uma das mais potentes frentes de insurgência estética e política da cultura brasileira. Esse processo tem sua gênese ainda no século XIX, com Maria Firmina dos Reis, a primeira escritora negra a denunciar, por meio da literatura, a violência escravocrata e a inscrever na literatura brasileira a possibilidade de fala, agência e humanização do sujeito negro. Esse gesto inicial se concretiza, principalmente no romance *Úrsula* (2020), lançado durante a plena vigência do sistema escravocrata, no qual a autora revela, ainda que sutilmente, as atrocidades perpetradas contra a população

negra submetida à escravidão no Brasil. A partir dessa insurgência pioneira, outras vozes negras passam gradualmente a ressoar, consolidando uma produção literária que utiliza a escrita como instrumento de resistência, denúncia e enfrentamento às violências estruturais que atravessam a experiência afro-brasileira.

No século XX, novas escritoras negras retomam e ampliam os caminhos abertos por Maria Firmina dos Reis, ainda que dispersa e frequentemente silenciada pelo cânone literário. Destacam-se nomes como Esmeralda Ribeiro, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Geni Guimarães, entre outras que, por meio de suas narrativas, tensionam a estrutura canônica hegemônica e problematizam a exclusão histórica de mulheres negras do campo literário. Um aspecto central dessas vozes é a afirmação de identidades negras e de experiências femininas plurais, representadas por personagens que se afastam de estereótipos misóginos e racistas. Assim, essas escritoras reinscrevem mulheres negras como sujeitos históricos e literários, rompendo com apagamentos coloniais e reconfigurando modos de narrar o Brasil.

Todavia, é especialmente no século XXI que a literatura afro-brasileira feminina se consolida como um campo político-estético bem estruturado, expandindo, por meio da prática da escrita, diferentes maneiras de expressar

a vivência e a resistência de personagens negras. Escritoras contemporâneas como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Jarid Arraes, entre outras, rompem com estereótipos historicamente construídos por narrativas brancas e elitizadas, inscrevendo as vivências de mulheres negras como centro da criação literária, e não como exceção marginal. Apesar dessa crescente expansão e visibilidade, a produção literária de mulheres negras ainda enfrenta processos de silenciamento crítico e marginalização no campo literário, o que torna urgente revisitar sua genealogia. Como destaca Eduardo de Assis Duarte, “[...] a produção afro-brasileira vem se firmando pelas bordas da instituição literária e construindo uma escritura suplementar e composta ao imaginário oriundo da sociedade escravocrata” (Duarte, 2009, 71).

Diante desse contexto, esta pesquisa propõe traçar uma cartografia que conecta a escrita de Maria Firmina dos Reis, pioneira no século XIX, à de Conceição Evaristo, cuja poética da “escrevivência” tem conferido centralidade às memórias, dores e resistências das mulheres negras. Busca-se evidenciar como ambas contribuem para a construção de novos perfis de personagens afro-brasileiras, bem como para a ampliação do cânone literário nacional, reinscrevendo a literatura brasileira contemporânea sob novas perspectivas plurais e contra hegemônicas.

No contexto desta investigação, o conceito de *escrevivência* será amplamente destacado; assim, é pertinente dedicarmos um espaço para discuti-lo minuciosamente. O conceito de “*escrevivência*”, criada por Conceição Evaristo na década de 1990, em sua dissertação de Mestrado², surge como uma categoria estética, política e epistêmica que conecta, de maneira indissociável, a escrita e a experiência vivida, principalmente considerando as trajetórias históricas e sociais das mulheres negras. Para Evaristo (2020), escrever não se configura como um exercício neutro ou meramente ficcional, mas como um gesto marcado pela memória, pelo corpo e pela coletividade, na qual a experiência individual se entrelaça à vivência de um grupo historicamente silenciado.

Conceição Evaristo (2020, p. 30) afirma que a *escrevivência* nasce das “experiências de vida do sujeito que escreve”, especialmente das marcas deixadas pela infância pobre, pela oralidade, pela ancestralidade e pelas narrativas compartilhadas no espaço comunitário. Nesse sentido, a escrita torna-se um lugar de inscrição da memória coletiva negra, funcionando como um meio de recuperar histórias

2 Mestrado em Letras, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil, sob o título: *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, no ano de 1996. Doutorado em Letras, na Universidade Federal Fluminense, UFF, Brasil, com o título: *Poemas Malungos: cânticos irmãos*; obtenção no ano de 2011. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9653059262448203> Acesso 22 jan. 2026.

apagadas pela lógica colonial e pelo cânone literário eurocentrado. A autora destaca que sua escrita não pretende “ninar os da casa-grande”, mas inquietá-los, evidenciando o caráter político e confrontacional da escrevivência.

Do ponto de vista estético, a escrevivência rompe com modelos narrativos tradicionais ao valorizar a oralidade, a fragmentação, a memória e o silêncio como elementos constitutivos da linguagem literária. Do ponto de vista político, insere-se em uma perspectiva decolonial e feminista negra, ao questionar hierarquias de saber, denunciar processos de exclusão e afirmar epistemologias produzidas a partir das margens. Assim, a escrevivência configura-se como uma prática de resistência e reexistência, na qual escrever é também um ato de sobrevivência, denúncia e afirmação identitária.

Em síntese, conforme os apontamentos de Evaristo (2020), a escrevivência é uma escrita que nasce do corpo e da história, transformando a experiência negra – especialmente a das mulheres – em potência narrativa, ética e política, e consolidando a literatura como espaço de memória, luta e reconstrução de sentidos.

Diante do exposto, elaborar essa cartografia implica, assim, identificar as continuidades e rupturas presentes nos atos de escrita dessas autoras, examinando como suas obras desafiam discursos hegemônicos e estabelecem epis-

temologias literárias contextualizadas no Brasil. Para tanto, este estudo fundamenta-se nos aportes teóricos de Regina Dalcastagnè, Eduardo de Assis Duarte, Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, bell hooks, Djamila Ribeiro, Gayatri Spivak, entre outros/as cujos debates dialogam com os campos da crítica literária afro-brasileira, dos feminismos negros e dos estudos pós-coloniais. Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa, analítica e bibliográfica, articulando leitura comparativa das autoras com as reflexões teóricas mencionadas. Espera-se, assim, contribuir para o fortalecimento das pesquisas em literatura afro-brasileira, especialmente no tocante às escritas femininas que reconfiguram o imaginário social e literário no Brasil.

Cartografias da literatura afro-brasileira feminina: diálogos possíveis

A literatura afro-brasileira feminina tem seu surgimento em meados do século XIX a partir da insurgência de uma escritora maranhense que, mesmo situada em um contexto de profundas restrições impostas por raça, gênero e classe, mobilizou o domínio da escrita como estratégia de resistência e afirmação intelectual. Trata-se de Maria Firmina dos Reis, mulher negra, descendente de pessoas escravizadas, pobre e letrada, que inaugura num gesto radical

ao publicar *Úrsula* (2020), obra reconhecida como o primeiro romance afro-brasileiro, e possivelmente, também o primeiro romance de autoria feminina negra da América Latina (Duarte, 2014). Ao inscrever sua voz em um espaço historicamente reservado às elites brancas masculinas, Maria Firmina dos Reis não apenas desafia o cânone literário nacional, mas reivindica o direito à enunciação e inaugura uma tradição literária marcada pela denúncia das violências estruturais e pela humanização do sujeito negro.

Segundo a pesquisa realizada por Eduardo de Assis Duarte, apresentada na obra *Literatura Afro-brasileira – 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014), é possível identificar uma cronologia organizada a partir do ano de nascimento das autoras e autores. Entre Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e Conceição Evaristo (1946-), intervalo que delimita o recorte desta pesquisa, figuram apenas cinco escritoras negras: Antonieta de Barros (1901–1952), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Ruth Guimarães (1920-2014), Mãe Beata de Yemonjá (1931-2017) e Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009), cujas produções transitam entre romance, memórias, contos, crônicas e poesias. No entanto, considerando-se especificamente o gênero romance - o foco desta investigação -, destaca-se apenas Ruth Guimarães, com a publicação de *Água funda* (2018), em 1946. Ressalta-se, contudo, a presença de outra autora que também se dedicou ao romance e que não integra o levan-

tamento citado: a pernambucana Marilene Felinto, com *As Mulheres de Tijucopapo* (2021), publicado em 1982, foi a obra vencedora do Prêmio Jabuti de Autora Revelação em 1983.

Revela-se assim que, entre o período de 1859 a 2003, interstício que vai do romance inaugural de Maria Firmina ao de Conceição Evaristo, com *Ponciá Vicêncio* (2003) – decorrem 144 anos nos quais foram publicados apenas quatro romances escritos por mulheres negras no Brasil: *Úrsula* (2020), de Maria Firmina dos Reis; *Água Funda* (2018), de Ruth Guimarães; *As Mulheres de Tijucopapo* (2021), de Marilene Felinto; e, *Ponciá Vicêncio* (2018), de Conceição Evaristo. Ainda que se amplie o critério para incluir todas as escritoras negras ativas no período, o número permanece extremamente reduzido, revelando um apagamento estrutural que atravessa a produção literária afro-brasileira feminina. Nesse contexto, observam-se obstáculos quase intransponíveis ao acesso, à circulação e à permanência da autoria feminina negra nos séculos XIX e XX, com maior visibilidade apenas a partir do século XXI. Tal cenário corrobora o debate sobre o lugar de fala, conforme discutido por Djamila Ribeiro (2017), evidenciando que o reconhecimento e a legitimidade da enunciação literária das escritoras negras foram historicamente tardios.

A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2012, p. 12)

é enfática ao afirmar que “[...] o fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar [...], mas a possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido [...]”. Essa perspectiva evidencia que o acesso ao campo literário sempre foi restrito e regulado por dinâmicas de poder que privilegiam determinados corpos, discursos e origens sociais. Tal realidade se intensifica quando se trata de escritoras negras, confirmando o princípio de interseccionalidade, segundo o qual as opressões não operam isoladamente, mas se articulam e se sobrepõem. Essa compreensão é aprofundada por Kimberlé Crenshaw (2002, p. 178), ao afirmar que:

[...] a violência contra as mulheres baseada na raça ou na etnia. Essa violência pode ser concebida como uma subordinação interseccional intencional, já que o racismo e o sexismo manifestados em tais violações refletem um enquadramento racial ou étnico das mulheres, a fim de concretizar uma violação explícita de gênero [...].

Em decorrência do que foi apresentado, entende-se que a literatura afro-brasileira feminina requer uma fundamentação teórica apta a reconhecer as diversas opressões que permeiam os corpos, as subjetividades e as narrativas

de indivíduos negros. Trata-se de uma produção situada em um campo de forças marcado pela articulação entre racismo, sexismo e desigualdades de classe, demandando abordagem interseccional, nos termos propostos por Crenshaw (2002) e aprofundados por Patricia Hill Collins (2019). Como afirma Sueli Carneiro (2003), o racismo no Brasil opera como uma tecnologia de poder que produz silenciamentos sistemáticos, especialmente quando articulado às hierarquias de gênero. Nesse sentido, as escritoras afro-brasileiras evidenciam que a escrita feminina negra se constitui como um espaço de tensão permanentemente entre enunciação e apagamento, entre visibilidade e exclusão simbólica.

Tal processo de silenciamento histórico pode ser exemplarmente observado no romance *Úrsula* (2020), publicado anonimamente sob a assinatura “Uma Maranhense” e mantido à margem do cânone literário por mais de um século, revisitado apenas na década de 1970 por meio de um achado em um sebo no Rio de Janeiro e em seguida reproduzido por uma edição fac-símile³. Esse apagamento

3 Na edição fac-símile de *Úrsula*, publicada em 1975, o prefácio de Horácio Almeida (1975) – um pesquisador que de maneira fortuita se deparou com a obra em um lote de livros adquiridos em um sebo no Rio de Janeiro - relata a emoção gerada pela descoberta do que ele reconheceu como o primeiro romance brasileiro escrito por uma mulher, e, de modo ainda mais relevante, por uma autora afro-brasileira. No referido texto, Almeida relata o processo investigativo que o conduziu à identificação da autoria da obra, revelando o nome de Maria Firmina dos Reis, que se ocultava sob o pseudônimo “Uma Maranhense”, empregado na edição original.

confirma o que bell hooks (2019) denomina de “política do silenciamento”, pela qual as vozes das mulheres negras são sistematicamente desautorizadas no espaço público e intelectual. Assim, a presença das mulheres negras na literatura brasileira não se configura como um fenômeno tardio, mas como um processo continuamente atravessado por censuras, omissões, invisibilizações e disputas simbólicas, conforme também problematiza Dalcastagnè (2012) ao discutir os mecanismos de legitimação do campo literário.

À primeira vista, *Úrsula* (2020) apresenta-se como um romance romântico centrado na história de amor entre Úrsula e Tancredo, dois jovens brancos, em consonância com os modelos estéticos vigentes no século XIX. No entanto, essa estrutura narrativa funciona como uma estratégia discursiva que permite à autora inserir, contundentemente, uma crítica à violência do sistema escravocrata. Ao contrário da tradição romântica brasileira da época - que frequentemente naturalizava a escravidão ou relegava os personagens negros a papéis secundários e estereotipados -, a escritora confere voz aos sujeitos negros de sua narrativa, humanizando-os e apresentando-os como sujeitos históricos conscientes de sua condição. Tal gesto pode ser lido como uma antecipação do que Conceição Evaristo (2017) denomina *escrevivência*, entendida como uma escrita que emerge da experiência vivida e que reivindica o direito de narrar a própria história.

Apesar de não comporem o foco central da narrativa, os personagens negros - Susana, Túlio e Antero – emergem como vozes dissonantes que denunciam, por meio de seus discursos, as atrocidades da escravidão em pleno regime escravocrata brasileiro. Dentre eles, Suzana se destaca ao rememorar sua vida na África, sua captura e a travessia forçada pelo Atlântico, configurando um dos momentos mais emblemáticos do romance. Essa rememoração explicita o trauma da diáspora africana e rompe com a narrativa colonial que silenciava a violência da escravização, dialogando com as reflexões de Gonzalez (2020) acerca da memória afro-diaspórica como elemento central da resistência da cultura negra. Túlio, por sua vez, é um escravizado alforriado que permanece servindo ao antigo senhor, evidenciando a persistência das relações de subordinação mesmo após a concessão formal da liberdade, revelando a dimensão estrutural do racismo. Antero, capataz negro responsável por perseguir e violentar outros escravizados, representa a internalização da opressão, marcada pelo alcoolismo e pela alienação, aspecto que pode ser compreendido à luz das análises de Fanon (2020) sobre os efeitos psíquicos da colonização.

Outro elemento central da obra é a representação feminina por meio de personagens marcadas pela vulnerabilidade, mas dotadas de sensibilidade moral e consciência

crítica. A protagonista Úrsula, embora inscrita nos moldes do ideal feminino romântico, simboliza a opressão patriarcal, sobretudo na figura de Fernando, vilão que encarna a violência masculina, autoritária e possessiva. Ao articular a submissão feminina à violência racial, Maria Firmina estabelece um paralelo entre dominação de gênero e dominação racial, antecipando discussões que seriam posteriormente sistematizadas pelo feminismo negro, especialmente formulações de bell hooks (2019) e Sueli Carneiro (2023).

Destarte, *Úrsula* (2020) se apresenta como uma resistência aos paradigmas literários dominantes do século XIX, dando início a uma escrita contra hegemônica que desafia a normalização da escravidão e clama pela dignidade do indivíduo negro. Maria Firmina dos Reis antecipa, assim, práticas discursivas que só seriam amplamente reconhecidas mais de um século depois, abrindo caminhos para a consolidação da literatura afro-brasileira feminina como um campo estético-político marcado pela memória, pela resistência e pela reexistência, conforme propõe Conceição Evaristo (2020).

Após a insurgência fundacional de Maria Firmina dos Reis, destaca-se Ruth Guimarães com o romance *Água Funda*, publicado em 1946, que ocupa um lugar singular na cartografia da literatura afro-brasileira feminina. Trata-se do segundo romance publicado por uma autora negra no Brasil, quase nove décadas após *Úrsula* (2020), o que

por si só evidencia a profunda descontinuidade histórica e editorial que marca a presença de mulheres negras no campo literário nacional, como já atestado por Dalcastagnè (2012). Conforme observa Antônio Cândido no prefácio da edição publicada pela Editora 34, trata-se de “[...] um romance, mas escrito como se fosse prosa afiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de casos [...]” (2018, p. 7), destacando o caráter memorialístico e oral da escrita de Guimarães.

Nascida em Cachoeira Paulista, no Vale do Paraíba paulista, Ruth Guimarães constrói uma narrativa de cunho regionalista, ambientada na zona rural e marcada pela decadência das antigas estruturas coloniais e patriarcais. No entanto, a inscrição do romance no regionalismo não deve obscurecer suas camadas críticas mais profundas. Ao mobilizar a oralidade, os mitos populares e as narrativas de memória coletiva, a autora reinscreve saberes tradicionalmente marginalizados pela cultura letrada, aproximando-se do que Gonzalez (2020) compreende como valorização das epistemologias subalternizadas e das formas de conhecimento produzidas fora dos centros hegemônicos. As personagens femininas, embora inseridas em um contexto patriarcal rígido, assumem posições de centralidade simbólica na narrativa, desafiando os papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres.

Apesar de os personagens de ascendência africana surgirem de maneira periférica, em sua maioria retratados como indivíduos escravizados ou subordinados, essa marginalidade não deve ser interpretada unicamente como uma restrição estética da obra, mas sim como um reflexo das circunstâncias históricas de produção impostas às autoras negras no século XX, conforme observa Sueli Carneiro (2023). Regina Dalcastagnè também argumenta (2012), que o campo literário brasileiro opera por meio de mecanismos de exclusão que regulam não apenas quem escreve, mas também quais narrativas são legitimadas. Nesse sentido, a recepção crítica de *Água Funda* (2018), frequentemente restrita ao rótulo de romance regionalista, contribui para o apagamento de suas dimensões raciais e de gênero, silenciando a autoria negra feminina em favor de uma leitura neutralizada e despolitizada.

Ainda assim, *Água Funda* (2018) antecipa debates que só ganharão centralidade décadas depois, sobretudo no que diz respeito à memória coletiva, às hierarquias sociais herdadas do colonialismo e à representatividade feminina. A obra evidencia que as opressões operam isoladamente, mas de maneira articulada, como propõe o conceito de interseccionalidade, formulado por Crenshaw (2002), ainda que tais discussões não estivessem sistematicamente à época da publicação do romance. As tensões entre gênero, classe, raça e território atravessam a narrativa, revelando

as limitações impostas às mulheres, especialmente às mulheres negras, no interior das estruturas sociais brasileiras.

Nesse sentido, *Água Funda* (2018) pode ser compreendido como um romance de transição entre a insurgência pioneira de Maria Firmina dos Reis e a consolidação da escrevivência em Conceição Evaristo. A obra de Guimarães evidencia que não basta o acesso formal ao espaço da escrita – como já apontava Virginia Wolf (2014) –, mas é imprescindível o reconhecimento simbólico dessas vozes no campo literário. Tal constatação dialoga diretamente também com as reflexões de Spivak (2010) acerca das condições de possibilidade da fala subalterna: escrever não garante, por si só, ser ouvido. Assim, Ruth Guimarães ocupa um lugar estratégico na literatura afro-brasileira feminina, ao tensionar os limites da visibilidade autoral e abrir fissuras no cânone, ainda que sua obra tenha sido historicamente submetida a processos de silenciamento e esvaziamento crítico.

Em seguida, temos o romance *As Mulheres de Tijucopapo*, publicado em 1982, de Marilene Felinto, que surge quatro décadas após seu antecessor, irrompendo no cenário literário brasileiro como um gesto de ruptura que evidencia a persistente invisibilização da autoria feminina negra no campo literário nacional, conforme já problematizado por Regina Dalcastagnè (2012) ao analisar os mecanismos de legitimação e exclusão que estruturam o sistema literário

brasileiro. Romance de estreia da escritora pernambucana, a obra inscreve-se como uma narrativa de alta densidade política, estética e subjetiva, marcada por uma escrita tensa, fragmentada e insurgente, que tensiona os limites da forma romanesca tradicional. Ao privilegiar a interioridade da narradora-protagonista Rísia - mulher negra, nordestina e pobre -, Felinto constrói uma narrativa que articula experiência individual e estrutura social, evidenciando como raça, gênero, classe e territorialidade operam de modo indissociável na constituição da subjetividade em consonância com o paradigma da interseccionalidade supracitado por Crenshaw (2002).

A travessia empreendida por Rísia configura-se simultaneamente como deslocamento físico e percurso simbólico, no qual a busca por pertencimento expõe os efeitos da colonialidade do poder sobre os corpos racializados e femininos. Nesse sentido, o romance também pode ser lido como uma resposta literária à pergunta formulada por Spivak (2010) – “pode o subalterno falar?” – na medida em que a narrativa não apenas concede voz à mulher negra subalternizada, mas a coloca no centro da enunciação, ainda que essa fala se manifeste fragmentadamente, conflitiva e marcada pela dor, pelo ressentimento e pela recusa de conciliação. Trata-se, portanto, de uma escrita que não busca a assimilação ao cânone, mas o seu enfrentamento, ao evi-

denciar as fissuras do projeto moderno-colonial brasileiro.

O título da obra remete diretamente ao episódio histórico das mulheres de Tejucoapapo, em Pernambuco, que, no século XVII, resistiram à invasão holandesa, operando como metáfora da resistência feminina coletiva. Ao mobilizar esse referencial histórico, Marilene Felinto reinscreve as mulheres negras como agentes históricos e políticos, rompendo com a lógica de apagamento e passividade frequentemente atribuída aos sujeitos negros na historiografia oficial. Tal gesto dialoga com as reflexões de Gonzalez (2020), ao reivindicar uma memória afrodiaspórica feminina que desestabiliza as narrativas coloniais e reafirma a centralidade das mulheres negras na construção da história e da cultura brasileiras.

Nesse horizonte, *As Mulheres de Tijucoapapo* (2021) antecipa debates fundamentais sobre lugar de fala (Ribeiro, 2017), ao afirmar a legitimidade da experiência vivida como fonte de conhecimento e como eixo estruturante da narrativa literária. Embora anterior à formulação do conceito de escrevivência por Conceição Evaristo, o romance de Marilene Felinto pode ser compreendido como um elo fundamental na cartografia da literatura afro-brasileira feminina, ao articular memória, corpo, território e subjetividade a partir de uma perspectiva negra feminina. Assim, a obra estabelece uma ponte entre a insurgência fundadora de Maria Firmina dos Reis e a consolidação da estética e

política da escrevivência evaristiana, reafirmando a literatura afro-brasileira feminina como um campo de produção simbólica marcado pela resistência, pela denúncia e pela reinvenção dos modos de narrar a si e ao mundo.

Finalmente, apresenta-se o romance de estreia de Conceição Evaristo, intitulado *Ponciá Vicêncio*, lançado em 2003. Nessa estreia, a autora já se consolida na literatura afro-brasileira feminina ao articular memória, identidade, ancestralidade e experiência diaspórica, resultando no que ela mesma conceitua como escrevivência. Tal noção, formulada pela própria autora, compreende a escrita como prática político-epistemológica que emerge das experiências historicamente silenciadas das mulheres negras. Nesse sentido, o romance responde, no campo literário, à indagação formulada por Gayatri Spivak (2010) acerca da possibilidade de o sujeito falar, ao inscrever a mulher negra não apenas como objeto da narrativa, mas como sujeito pleno de enunciação. Dessa forma, este romance se destaca dos anteriores por colocar no centro da narrativa uma mulher negra e sua família com marcas fortes ainda do processo de escravização de seus antepassados.

A trajetória de Ponciá Vicêncio evidencia, de maneira contundente, a lógica da interseccionalidade, conforme é aprofundado por Patrícia Hill Collins (2019), ao revelar como raça, gênero e classe operam de forma simul-

tânea e estruturante na produção de desigualdades. Desde a infância em uma comunidade rural marcada pela herança escravocrata até a migração para o espaço urbano, Ponciá vivencia processos de exclusão que não podem ser compreendidos isoladamente. Sua condição de mulher negra e pobre a posiciona em uma matriz de dominação (Collins, 2019), na qual as opressões se articulam e se reforçam mutuamente, produzindo vulnerabilidades específicas sobre seu corpo e sua subjetividade.

O sobrenome “Vicêncio”, herdado dos antigos donos de seus ancestrais escravizados, simboliza que a família ainda carrega até os dias atuais os vestígios de posse ainda presente do regime escravocrata. Tal elemento dialoga com a crítica de Lélia Gonzalez (2020) à permanência de estruturas coloniais na sociedade brasileira, especialmente no que a autora denomina de “racismo à brasileira”, caracterizado pela negação discursiva da violência racial e pela manutenção de hierarquias raciais naturalizadas. Em *Ponciá Vicêncio* (2018), a herança do nome explica a continuidade da lógica de posse e de apagamento identitário que atravessa gerações negras.

Estruturalmente, o romance não tem uma linearidade temporal, ele é organizado a partir de fragmentos da memória que se misturam entre passado e presente. Esse constructo espelha a condição fragilizada psíquica da pro-

tagonista, cuja identidade se constitui por meio de lembranças dolorosas, silêncios herdados e traumas não elaborados, nos quais passado e presente se entrecruzam continuamente. Essa construção formal dialoga com a escrevivência enquanto gesto de ruptura com epistemologias eurocêtricas, ao valorizar a oralidade, os silêncios e as lembranças fragmentadas como formas legítimas de produção de conhecimento, conforme reivindicado por Gonzalez (2020) ao destacar a centralidade dos saberes afrodiaspóricos.

Quanto à representação feminina, Ponciá Vicêncio protagoniza intersecções entre racismo, sexismo e pobreza na constituição da experiência da mulher negra. A personagem vivencia relações afetivas atravessadas pela violência doméstica, pela ausência de afeto e pela impossibilidade da maternidade, simbolizada pelos abortos recorrentes. Essas experiências reiteram a condição de vulnerabilidade do corpo feminino negro, historicamente controlado, violado e desumanizado. Ao mesmo tempo, a narrativa se afasta de uma perspectiva vitimista ao inscrever essas vivências em um processo de resistência silenciosa.

Outro ponto importante é que a migração para a cidade, inicialmente percebida como promessa de emancipação, revela-se um espaço de aprofundamento da exclusão e do desenraizamento, evidenciando que os projetos de modernização brasileira foram construídos à margem da popu-

lação negra. Essa experiência confirma a análise de Spivak (2010) sobre a subalternidade, na medida em que Ponciá ocupa um lugar social no qual sua voz não encontra escuta num reconhecimento institucional. O espaço urbano, assim, intensifica a fragmentação identitária da personagem e reforça os mecanismos de silenciamento que operam sobre os corpos negros femininos.

Por fim, temos o barro, elemento recorrente na narrativa que atua como metáfora central da escrevivência, representando a possibilidade de criação, memória e reinscrição identitária. Ao moldar o barro, Ponciá reinscreve sua história e a de seus ancestrais, transformando a matéria em linguagem e resistência. Esse gesto simbólico reafirma a escrita de Evaristo como prática de reexistência, na qual a memória coletiva e os saberes ancestrais se tornam instrumentos de enfrentamento às estruturas de dominação.

Diante do exposto, *Ponciá Vicêncio* (2018) se afirma como uma obra paradigmática da literatura afro-brasileira feminina ao articular escrevivência, interseccionalidade e subalternidade em uma narrativa que reivindica o direito à fala e à existência plena da mulher negra. O romance desloca regimes tradicionais de representação, confronta o cânone literário e consolida a literatura como espaço de disputa simbólica e epistemológica, no qual as vozes negras femininas emergem como sujeitos de conhecimento, memória e resistência.

Cartografias das ausências

A leitura comparativa das obras citadas evidencia a constituição de uma tradição literária afro-brasileira feminina marcada por silenciamentos históricos, descontinuidades editoriais e lutas persistentes por aceitação e reconhecimento das autoras e suas obras. Em *Úrsula* (2020), inaugura-se um gesto fundacional de resistência ao escravismo e ao discurso hegemônico, ao humanizar personagens negros e denunciar a violência estrutural da sociedade oitocentista, ainda que mediado por convenções do romantismo. Já *Água Funda* (2018) descola essa crítica para o terreno da memória, da oralidade e do regionalismo, revelando a permanência de estruturas coloniais no Brasil pós-abolição, apesar de a presença negra permanecer circunscrita à margem da narrativa. Em *As mulheres de Tijuco-papo* (2021), rompe de forma contundente com os modelos narrativos conciliatórios, inscrevendo a subjetividade da mulher negra como centro do conflito literário e político, com uma escrita marcada pelo deslocamento e pela fragmentação que desafiam as fronteiras entre identidade, pertencimento e linguagem.

Finalmente, Ponciá Vicêncio consolida e ressignifica a tradição ao entrelaçar memória, ancestralidade e vivência, convertendo a escrita em uma prática de escrivência e em um ato epistemológico de resistência. A protagonista encarna as marcas da diáspora, da migração

forçada, da violência e do apagamento histórico, mas também a possibilidade de reconstrução simbólica por meio da memória coletiva e da herança ancestral. Destarte, as obras, ao serem lidas em conjunto, demonstram que a literatura afro-brasileira feminina não se organiza de maneira linear ou homogênea, mas como um campo de disputas estéticas e políticas atravessadas por gênero, raça e classe. A obra dessas autoras apresenta-se, assim, como um meio de reexistência e reinscrição histórica, apta a contestar o cânone, alterar sistemas de representação e afirmar a mulher como um sujeito pleno de enunciação na literatura brasileira.

Considerações finais

A análise comparativa de *Úrsula* (2020), *Água Funda* (2018), *As Mulheres de Tijucopapo* (2021) e *Ponciá Vicêncio* (2018) evidencia que a literatura afro-brasileira feminina não se constitui como um percurso linear ou homogêneo, mas como uma cartografia marcada por descontinuidades históricas, silenciamentos institucionais e disputas pelo direito à enunciação. À luz das reflexões de Dalcastagnè (2012) e Duarte (2014), compreende-se que a presença tardia e numericamente reduzida de romances escritos por mulheres negras no sistema literário brasileiro não decorre de ausência de produção, mas de mecanismos estruturais de exclusão que regulam o acesso ao reconhe-

cimento simbólico. Nesse contexto, as obras examinadas desafiam o cânone ao incorporar diferentes epistemologias literárias, baseadas em experiências historicamente marginalizadas.

A contribuição da interseccionalidade, conforme delineado por Crenshaw (2002) e aprofundado por Collins (2019), possibilita a compreensão de que as narrativas dessas autoras se constituem a partir da intersecção de raça, gênero e classe, evidenciando como essas categorias operam de forma articulada na produção das desigualdades e na formação das subjetividades femininas negras. Tal perspectiva cruza diretamente com as contribuições de Lélia Gonzalez (2020) e Sueli Carneiro (2023), ao evidenciar que a escrita dessas mulheres se afirma como prática contra hegemônica, capaz de deslocar os paradigmas eurocêntricos que historicamente orientaram a crítica literária brasileira.

Sob esse prisma, a literatura afro-brasileira feminina pode ser lida como resposta à condição de subalternidade discutida por Spivak (2010), uma vez que essas obras não apenas interrogam a possibilidade de fala do sujeito subalterno, mas materializam essa fala no espaço literário, ainda que em contextos de precariedade e resistência. Se em Maria Firmina dos Reis essa enunciação se manifesta tensamente por meio das convenções do romantismo oitocentista, ao longo do tempo ela se complexifica, assumindo

formas narrativas fragmentadas, memorialísticas e profundamente marcadas pela experiência vivida, como se observa em Ruth Guimarães e Marilene Felinto.

É nesse percurso que a *escrevivência*, conceito elaborado por Conceição Evaristo, se consolida como eixo interpretativo fundamental. Mais do que uma categoria estética, a *escrevivência* configura-se como gesto político e epistemológico, no qual a escrita emerge das experiências concretas de mulheres negras e se afirma como instrumento de memória, resistência e reexistência. Ao transformar vivência em linguagem, essas autoras rompem com a separação entre literatura e vida, instaurando uma prática narrativa que reivindica a legitimidade da experiência negra como fonte de conhecimento.

Assim sendo, esta pesquisa evidencia que a literatura afro-brasileira feminina não apenas enriquece o repertório temático e formal da literatura nacional, mas também sugere novas maneiras de conceber a produção literária, o cânone e o próprio conceito de autoria. Ao vincular estética e política, memória e ancestralidade, tais narrativas reafirmam a mulher negra como um sujeito integral de enunciação e saber, consolidando a *escrevivência* como um dos fundamentos críticos mais potentes para a interpretação da literatura brasileira contemporânea.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Horácio de. Prólogo de Horácio de Almeida. In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula*: romance original brasileiro. Edição fac-similar. Biblioteca Pública Benedito Leite: São Luís, 1975. p. 3-8. Disponível em: <https://facadax.com/wp-content/uploads/2019/03/ursula.pdf> Acesso em: 21 jan. 2026.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Editora 34, 2018.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade*: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTp4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 15 de dez. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Editora Hori-zonte; Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira*: 100 autores do século XVIII ao XXI. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n.25, p. 63-68, 2º sem. 2009. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/149-eduardo-de-assis-duarte-mulheres-marcadas-literatura-genero-etnicidade>. Acesso em 08 dez. 2025.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.) *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. (Edição comemorativa).

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e Raquel Camargo; Prefácio de Grada Kilomba; Posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino americano*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Pen-

samento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 38-51.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Prefácio de Antonio Candido. 1ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. Tradução de Bhuvli Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

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

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Principis, 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017 (Feminismos Plurais).

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. Ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CAPÍTULO 6

SOLANO TRINDADE, O POETA DO POVO: UMA ESCRITA PÓS-COLONIAL DE RESIS- TÊNCIA E IDENTIDADE NEGRA

Eldio Pinto da Silva
Vitória Maria Berto da Silva

Resumo: Este trabalho estabelece uma discussão sobre a imagem identitária pós-colonial, destacando a resistência na poética de Solano Trindade em defesa social dos negros. Assim, propõe-se como objetivo refletir sobre o contexto da poética trindadiana, conforme discussões de estudiosos como Silva (2008), Souza (2004), Machado (2009), Bernd (2009), entre outros. Nesse sentido, busca-se investigar questões em torno da literatura afro-brasileira na poética de Solano Trindade marcadas pela afirmação da identidade negra e a temática em torno da resistência identitária e da luta pós-colonial. Propõe-se como resultados a afirmação identitária de que o ser afro no discurso poético de Solano Trindade fortalece uma escrita de resistência pelas experiências de vida, pelo reconhecimento como negro e agente de defesa da causa afro-brasileira por um mundo pós-colonial. Como apoio metodológico tem-se a abordagem teórico-crítica e a pesquisa bibliográfica para o desenvolvimento de estudos da cultura negra, identidade e resistência contra a colônia. Através desta pesquisa, propõe-se perceber a produção de Solano Trindade que enaltece a ancestralidade e negritude no Brasil, e do movimento que promove a valorização do seu povo e seu reconhecimento. Além disso, destacar-se-á como Solano Trindade se compromete com a luta do povo oprimido diante do opressor clamando por liberdade.

Palavras-chave: Identidade afro-brasileira. Resistência negra. Literatura afro-brasileira. Solano Trindade.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho estabelece uma discussão sobre a imagem identitária pós-colonial, destacando a resistência na poética de Solano Trindade em defesa social dos negros, enfatizando a ancestralidade e a valorização do negro na diáspora da resistência, com destaque para a escrita do poeta negro com o vigor da negritude ao relatar a vivência afro brasileira. Solano Trindade descreve a afrodescendência através do seu discurso, relatando episódios relevantes para a construção histórica do negro no Brasil. Assim, o poeta discute as experiências dos africanos e seus descendentes, as memórias resistem às intervenções contrárias à vida do negro. Dessa forma, a produção poética de Solano Trindade aponta para o abalo na relação com as autoridades, pois em alguns depoimentos encontram-se a busca pela liberdade. Assim, propõe-se como objetivo refletir sobre o contexto da poética trindadiana, conforme discussões de estudiosos como Silva (2008), Souza (2004), Machado (2009), Bernd (2009), entre outros.

O discurso de Solano Trindade é um meio de restauração, de resistência, um caminho para o diálogo ancestral entre os negros que desejam sobreviver e perseverar sem deixar de lado o protagonismo de seus antepassados. O repertório poético de Solano Trindade aborda uma preocupação com a realidade do seu povo. Assim, se propõe um estudo sobre a escrita do poeta afro-brasileiro que destaca a luta do povo negro e sua resistência em romper com os estigmas que subalternizam a existência dos afrodescendentes.

Nesse sentido, busca-se investigar questões em torno da literatura afro-brasileira na poética de Solano Trindade marcadas pela afirmação da identidade negra e a temática em torno da resistência identitária e da luta pós-colonial. Propõe-se como resultados a afir-

mação identitária de que o ser afro no discurso poético de Solano Trindade fortalece uma escrita de resistência pelas experiências de vida, pelo reconhecimento como negro e agente de defesa da causa afro-brasileira por um mundo pós-colonial. Como apoio metodológico tem-se a abordagem teórico-crítica e a pesquisa bibliográfica para o desenvolvimento de estudos da cultura negra, identidade e resistência contra a colônia. Através desta pesquisa, propõe-se perceber a produção de Solano Trindade que enaltece a ancestralidade e negritude no Brasil, e do movimento que promove a valorização do seu povo e seu reconhecimento. Além disso, destacar-se-á como Solano Trindade se compromete com a luta do povo oprimido diante do opressor clamando por liberdade.

2 A POÉTICA DE SOLANO TRINDADE E A DEFESA DA RESISTÊNCIA PÓS COLONIAL

Solano Trindade nasceu em 1908 em Recife (PE), filho de Manuel Abílio Trindade, sapateiro e comico de profissão, e de dona Emerenciana de Jesus, quituteira e operária. Desde muito cedo, acompanhava o pai em suas danças de pastoril e bumba-meu-boi, e isto despertou no menino um forte interesse pelo folclore, o teatro e a cultura popular. Trindade sempre escreveu poesia, mas foi operário, comerciante, funcionário público, colaborador na imprensa, ator, pintor e teatrólogo.

Como articulador cultural, foi um dos fundadores das feiras de arte e artesanato da cidade de Embu (SP), que atualmente representa um polo cultural na região. Trindade também se dedicou ao cinema, tendo inclusive participado como ator em alguns filmes. Solano Trindade, considerado “o poeta do povo”, epíteto que o agradava por resumir seu projeto de artista identificado com a cultura que emana das margens do tecido social, fazia questão de demarcar o caráter pós-colonial. É dessa forma que Solano Trinda-

de constitui-se um ícone da literatura afro-brasileira, atuando em lutas em prol de sua afirmação identitária afro, inclusive em atividades de cunho política e social. Assim, Solano Trindade constrói uma obra em que revela as desigualdades sociais abordadas em relação às questões de raça e cor. As principais obras de Solano Trindade são *Poemas de uma vida simples*, *Seis tempos de poesia* e *Cantares ao meu povo*. O poeta foi uma das figuras mais expressivas e admiráveis da poesia negra no Brasil, morreu em 1974, com a sua poesia, cantou o orgulho e resistência afro-brasileira e em seus textos abordava temáticas como a busca pela liberdade da minoria marginalizada e outras questões do pós-colonialismo. Thomas Bonnici afirma que o termo pós-colonialismo serve:

[...] para descrever a cultura influenciada pelo processo imperial desde os primórdios da colonização até os dias de hoje. Muitas vezes esse termo é ignorado ou não entendido como é descrito acima, porque certos grupos que saíram do colonialismo têm como preocupação primária o nacionalismo cultural e econômico e não querem sacrificar a especificidade de suas preocupações ao termo geral “pós-colonialismo” (Bonnici, 2012, p. 19).

Bonnici salienta sobre o aspecto identitário nacionalista observado na pós independência de países que passaram por uma colonização, a título de exemplo temos o Brasil. A partir dessa concepção considere o entendimento sobre os fenômenos sociais de países que estiveram expostos à colonização, sendo necessário refletir que o pós-colonialismo sob o impacto do colonialismo sobre as sociedades pós-coloniais.

Souza, A. G. de; Santos, C. L. de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

Na percepção de Corsino de Brito, a obra *Poemas de uma vida simples* é uma “poesia em essência, a serviço de uma causa, transformismo do navio negreiro em brados de sonoridade” (Brito apud Trindade, 1999, p. 28). Roger Bastide escreveu em carta datada de 04/10/1946 como eram suas impressões sobre a obra *Poemas de uma vida simples* (1944), assim dizia: “[...] o senhor faz dos seus versos uma arma, um toque de clarim, que desperta as energias, levanta os corações, combate por um mundo melhor”. (Bastide apud Trindade, 1999, p. 31). Bastide reforça em sua leitura que a expressão “Tem gente com fome” transforma em gesto político a poética dos sons expressos sobre o trem da Leopoldina:

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Piiiiii

Estação de Caxias
de novo a correr
de novo a dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Vigário Geral
Lucas
Cordovil
Brás de Pina
Penha Circular
Estação da Penha

Cartografias das ausências

Olaria
Ramos
Bonsucesso
Carlos Chagas
Triagem, Mauá

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar

Só nas estações
quando vai parando
começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer

Mas o freio de ar
todo autoritário
manda o trem calar
Psiuuuuuuuuuu. (Trindade, 1999, p.
87-88)

Percebe-se no poema uma enumeração das estações de trem por onde entram e saem os trabalhadores pobres, exibindo assim a angústia em seus rostos pela exploração do trabalho escravo. A sonoridade do verso “tem gente com fome” que se repete com frequência pode ser associada ao verso de “Trem de Ferro”, de Manoel Bandeira, em que expressa a sequência “café com pão / café com pão”. No poema de Trindade, o trem vai passando pelos canaviais, percorrendo e parando lentamente nas estações lotado de gente com fome para clamar pelo “dá de comer”. Solano Trindade conscientiza a comunidade afrodescendente, age como um mediador da cultura, sugere diálogo através dos seus textos, seja da história pessoal como das atividades que organizava, sendo destaque na primeira metade do século XX:

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através de seus livros e das suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo; o povo, em geral, as reivindicações sociais e políticas; e nas mulheres, em particular, o amor (Trindade, 1981).

Solano recorre à memória coletiva e a história dos afrodescendentes. Em seus versos se testemunha a injustiça, a luta pela liberdade, o cotidiano dos africanos no Brasil, o amor, a luta e a re-

Cartografias das ausências

sistência cultural. Silva (2008, p. 2) destaca: “Pela sua trajetória, o artista estava onde o povo estava porque, sendo ele fruto da classe popular, fez de sua obra literária o espaço de voz e de ação desse sujeito, primando por reconstruir a história e a imagem do Brasil, a partir do ponto de vista do negro”. Como delimitação de resistência, concretude e possibilidade do pós-colonialismo, uma espécie de solidariedade que engendraria relações econômicas, políticas e sociais.

A produção poética de Solano Trindade não se detém apenas a luta do negro por liberdade, conduz para uma poesia universalista que se identifica com a voz dos oprimidos em geral, principalmente contra a opressão, a imposição dos brancos, dos ricos ou até mesmo por negros que se unem ao opressor. Observe o poema “O canto da liberdade”:

Ouçó um novo canto,
Que sai da boca,
De todas as raças,
Com infinidades de ritmos...
Canto que faz dançar,
Todos os corpos de todas as formas,
E coloridos diferentes...
Canto que faz vibrar,
Todas as almas,
De crenças,
E idealismo desiguais...

É o canto da liberdade,

Que está penetrando em todos os ouvidos...

(Trindade, 1944, p. 12)

Solano Trindade ressalta a questão da opressão, um canto para todas as raças e crenças, uma luta unida em todos os ritmos, em todas as cores. É um canto que exalta a liberdade, pra que todos ouçam e possam se unir. O desejo maior deste poeta está no transmitir a valorização do pobre, do negro, das pessoas que vivem nas esquecidas por um sistema opressor. É notória a intenção de influenciar atitudes e comportamentos e de intervir nas ações do povo brasileiro, articulando não só com o negro, mas com o povo como um todo. Solano Trindade (1981, p.15) afirma: “Não faremos lutas de raças, porém ensinaremos aos nossos irmãos negros que não há raça superior ou inferior, e o que faz distinguir uns dos outros é o desenvolvimento cultural. São anseios legítimos, a que ninguém de boa-fé poderá recusar cooperação”. Para Morais e Lopes (2018, p. 33):

A narrativa da nação no Brasil, pautada em um discurso que minimiza ou mesmo desconhece tensões sociais dentro do seu espaço, sofre constantes questionamentos e demandas de grupos que denunciam a pretensa homogeneidade e universalidade do Estado, principalmente quanto ao acesso a direitos civis e jurídicos.

Percebe-se, assim, uma recusa à discriminação, não só racial, mas também uma reflexão sobre a falta de compreensão do/

sobre o outro, e este outro, que mesmo com um poder aquisitivo menor ou com condição social mais simples, faz parte da historiografia de nosso país. Observa-se uma crítica direcionada à falta de respeito para com a diáspora involuntária dos negros para o Brasil, os afros sofrem os efeitos do preconceito e da inferiorização de sua cor, porém a participação ativa do negro é inegável na construção da nação. Dessa forma, nos poemas, Solano expressa a indignação a respeito de um contexto social que por meio de um processo de construção civil, moderno e capitalista, especificamente a desvalorização do negro e das pessoas com baixo poder aquisitivo. Solano Trindade propõe em seu discurso poético denunciar as marcas do poderio econômico e criticar todos que tomam que usam da opressão como força social e os que impõem a desvalorização de outras culturas que não seja a do opressor. Florentina Souza fala sobre a aquisição do discurso de Solano e seus efeitos:

O discurso é um meio de instauração de poder, como afirma Michel Foucault, a ruptura com certo tipo de discurso promove abalo nas estruturas discursivas e nas malhas do poder instituído. Minar as bases deste mediante a produção de outros discursos constitui-se forma de resistência política, sem dúvida. Esta e outras estratégias dos escritores afro-brasileiros vão operar inversões nos significados de palavras, fatos históricos, situações sociais, apontando e contestando hierarquias e valores instituídos (Souza, 2004, p. 292).

No discurso de Solano Trindade se apresenta, sob as diversas faces um sentido identitário, se revela em a marca de um homem em ação, que constrói uma figura revolucionária. Confor-

me Oswaldo de Camargo (1987, p. 79), de todos os escritores negros ligados à coletividade negra brasileira, o que deixou presença mais forte foi Solano Trindade, que ressalta um negro submetido à violência e enfraquecido pela opressão, e isso é reconhecido pelo domínio opressivo, resultado de uma ideologia branca. No poema abaixo, Solano tece críticas as violências contra a raça negra:

Civilização Branca

Lincharam um homem

Entre os arranha-céus

(li num jornal)

Procurei o crime do homem

O crime não estava no homem

Estava na cor de sua epiderme...

(Trindade, 1981, p. 37)

A palavra (a poesia) é uma aliada na batalha contra a opressão e através de sua escrita tenta conscientizar sobre a violência e revela com objetividade a resistência negra. Machado salienta que:

[...] diante da civilização branca, Trindade reconhece que a passagem de ser “o outro” apagado, para um “Eu”, requeriria o resgate da experiência histórica do ser negro. Assim, ele utiliza a poesia como arma contra as opressões e marginalização social. Mantém um diálogo com a sociedade atual e se insere numa produção que busca incluir

Cartografias das ausências

as classes marginalizadas. A palavra foi a arma de Solano Trindade contra a opressão de seu tempo (Machado, 2009, p. 91).

De acordo com Machado, Trindade se utiliza do discurso literário como uma arma contra a opressão, tornando-o aliado contra a marginalização social e assim expõe a defesa do afro para exaltar valores no sentido de se autoafirmar de forma orgulhosa.

É necessário observar que a poesia de Solano Trindade se dedica para refletir sobre a vida e a cultura afro-brasileira. Trindade fala pela experiência e pela influência ancestral dessa cultura, isto é, o eu lírico se revela como participante das ações poéticas e das recordações como descendente negro. Solano Trindade mostra suas raízes ancestrais e grita para demonstrar sua voz negra em defesa de si e da raça. Vejamos o que disserta Machado:

Ter consciência de si mesmo
é o processo necessário para
que o negro efetivamente
construa sua identidade. Ou
seja, através da conscientiza-
ção o afrodescendente pode
negar os símbolos de estereo-
tipias que foram anexadas a
sua real imagem (Machado,
2009, p. 91).

A poesia Trindadiana configura-se como uma oportunidade de aclamar a negritude, de mostrar para o mundo uma imagem multicultural que talvez muitos desconhecem ou não se deixam

conhecer e ficam presos àquela imagem do primitivo, submisso, invisível, porém esta é consumida pelos novos discursos poéticos. Moraes e Lopes (2018, p. 34) salientam sobre:

O cenário multicultural diz respeito ao entendimento das relações estabelecidas entre culturas de minoria e realidades, como a brasileira, profundamente racializadas. Essas minorias aparecem sempre objetificadas nas diversas narrativas utilizadas para justificar as suas existências: “Num contexto hegemônico, as ‘minorais’ são catalogadas através dos termos ‘raça’, ‘etnicidade’ e ‘indigeneidade’, cuja origem tem sido sempre o colonialismo, a diáspora e várias formas de objetificação operada pelos ‘brancos’.” (Bonnici, 2012: p. 61)

Em relação ao Brasil, isso significa passar a discutir a busca por igualdade de direitos e de representativa dos diversos grupos sociais e étnico-raciais, sendo que Solando Trindade busca representar essa resistência à assimilação e homogeneização de grupos hegemônicos, revelando uma história de constante luta contra o apagamento do cenário cultural pós

colonial. Assim, a visão sobre o negro adotada na poesia de Solando Trindade apresenta o eu lírico que não se nega a restabelecer,

Cartografias das ausências

ou seja, a reconstruir a trajetória enquanto ser social, porém nota-se que cabe o leitor fazer uma reflexão considerando o sentido relacionado às “mercadorias humanas” que foram trazidas do continente africano, como é mostrado no poema a seguir:

Navio Negreiro

Lá vem o navio negreiro

Lá vem sobre o mar

Lá vem o navio negreiro

Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro

Por água brasileira

Lá vem o navio negreiro

Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro

Cheio de melancolia

Lá vem o navio negreiro

Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro

Com carga de resistência

Lá vem o navio negreiro

Vê-se que em “Navio negreiro”, expõe-se uma batalha em favor do reconhecimento de um povo, que no processo histórico-social foi marginalizado, assim se reflete sobre as marcas de violência e isolamento social sofridas pelos negros, fazendo compreendê-los como “mercadorias humanas” que foram trazidas do continente africano. Assim, observa-se que o eu-lírico não se nega a restabelecer, ou seja, a reconstruir a trajetória do negro, que é colocado aos maus-tratos, mas que resiste. É dessa forma que o poeta expõe ao leitor que perceba o negro enquanto humano e não como mercadoria trazida no navio, “Lá vem o navio negreiro/Trazendo carga humana...”, apesar de que se utiliza o termo carga, um adjetivo usado de forma pejorativa para simbolizar a escravidão, servindo para denunciar como os negros eram trazidos para o Brasil. Trindade compõe um quadro imaginário e chama a atenção para o aspecto externo do navio que vem sobre as águas do atlântico, “Lá vem o navio negreiro/Lá vem sobre o mar”, chama o leitor para ver o navio chegando, “Lá vem o navio negreiro/Vamos minha gente olhar...”, nele há marcas de dor, gemidos, fome, chicotadas, sinônimos da escravidão, que foram trazidos ao Brasil, com pessoas subalternizadas pela condição vivida naquele ambiente triste, não humano. As condições, a forma e o transporte não consentem uma realidade humana, a liberdade está sendo confiscada e eles estão desconfiados de um futuro que indica dor e desumanidade. Após invocar o povo para ver os irmãos trazidos de África, mostra que aquelas pessoas representam valores culturais inestimáveis, este navio carrega um tesouro histórico-cultural muito valioso esse povo é inteligente, traz consigo hábitos e costumes ricos que persistirá na existência de uma igualdade plural, sem exclusão.

Cartografias das ausências

O poeta afirma a resistência do povo negro, destaca em seus versos a persistência dessa gente na busca de uma vida digna com referencial e consciência, o negro é exemplo de luta por sua liberdade, dignidade e perseverança. Para Bernd:

Trindade apresenta uma “obsessão” pela reconstituição histórica. No entanto, essa perspectiva coaduna-se não só com a ideia de “exposição” da história não-oficial promovida pela literatura negra, mas também revela-se coerente com a prática de inversão de signos negativos. Esse é o caso do poema “Navio negreiro”, de Solano Trindade (Bernd apud Hattnher, 2009, p. 84)

Trindade, no discurso poético expresso em poemas como “Sou negro”, “Zumbi”, “Orgulho negro”, entre outros, demonstra uma preocupação com o seu povo de erguer a cabeça e afirmar sua identidade negra, com consciência de mudar sua própria realidade, na sua escrita encontramos depoimentos de um eu-lírico que eleva a negritude e assume a

imagem e etnicidade, pois é esta sua pretensão, reconstituir a história do seu povo e ajudar aqueles que a continuam a caminhar com suas cabeças baixas expressando a subalternidade e dominação de uma categoria que elege a exploração do outro, desta forma, ao mesmo tempo em que Solano enaltece o orgulho da raça negra, de ser negro, tece críticas sobre as injustiças que se perpetuam através das desigualdades sociais. Marcos Pereira (2017, p. 53):

A identidade potencializa o indivíduo: inserido no grupo, ele recebe uma chancela para atuar nas práticas sociais que, em essência, constituem-se como representações solidárias, um poder de agir que concentra componentes da ação comunal, matizados por esferas de representações nas quais o grupo se insere. Em outras palavras, quando práticas sociais requerem que se fundem, estabeleçam ou se concretizem vínculos sociais, as representações (nas modalidades de identidade que as caracterizam) atuam como mediações simbólicas, influenciando as escolhas conscientes e/ou inconscientes que originarão tais práticas.

Retornando ao poema “Navio negreiro”, o poeta Solano Trindade faz referência a outro poema que também contextualiza a temática negra. “O navio negreiro”, de Castro Alves, é retomado por Solano, que consegue ampliar, de certa forma, nos reportando a uma outra leitura que completa o texto do poeta abolicionista.

Castro Alves foi um grande poeta romancista brasileiro da terceira geração, em sua escrita literária sempre procurou evidenciar a causa abolicionista intencionando um discurso pautado na negação da segregação dos negros nas terras brasileiras, como também na não aceitação da forma de tratamento dirigida ao povo negro, onde os brancos subalternizavam e oprimiam sonegando a liberdade de expressão desta gente de tez negra em um período de construção nacional de uma sociedade que perpassava por um momento de mudanças governamentais, ou seja, o Brasil estava em

Cartografias das ausências

um processo de transição social aristocrática para um sistema de república. Tanto no romantismo de Castro Alves quanto no modernismo de Solano Trindade é perceptível uma voz que clama pela liberdade do negro aprisionado, antes representada pelas correntes e posteriormente pelas transgressões e marginalização social. Mesmo que os dois poetas não vivenciem o mesmo momento literário, contudo, é evidente a postura de ambos em assumir a causa libertária que se refletem em suas escritas. Vejamos:

O navio negreiro

Canto III

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!

Desce mais ... inda mais... não pode olhar
humano

Como o teu mergulhar no brigue voador!

Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!

É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ...

Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu
Deus! Que horror! (Alves, 2015, p. 01)

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

No trecho de “O navio negreiro”, o poeta nos dirige o mesmo convite que a *posteriore* será também feito por Trindade, porém é interessante observarmos que o convite feito por Castro Alves nos impele à observação de figuras lânguidas, sofridas, nos invocando a perceber imagens de pessoas maltratadas que se parecem mais com bichos do que com gente, pessoas feias, sujas, mulheres desajeitadas e desnutridas, sem vitaminas para amamentar seus filhos, moças sem o brio da juventude, homens novos e velhos atrelados a uma única corrente que confisca sua cultura, os seus sonhos, distanciando-os de sua ancestralidade.

No poema de Solano Trindade, o convite nos conduz à percepção do vigor e beleza daquela gente que mesmo em uma situação subumana eles permanecem com seu brio, pois nos trazem grandes ensinamentos e a partir do momento que colocaram seus pés nas terras brasileiras começaram a ser diluídos e adicionados à cultura brasileira. Na escrita de Solano Trindade, o negro era sujeito, o negro não era tão somente escrito e sim autor de sua própria escrita e nos permite enxergar um povo que no limiar da escravidão consegue transparecer sua resistência, um povo negro que mesmo com açoites, gemidos e dores, entoa um canto de esperança. Portanto, através da escrita desses dois poetas brasileiros conseguimos refletir sobre o negro desde sua vinda até os tempos mais contemporâneos, pois os poemas analisados não divergem, ao contrário se complementam, se correspondem, se respondem.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho salientou-se que Solano Trindade faz da poesia um discurso comprometido com os ideais da negritude, agrupando e formando um discurso pós-colonial e prioriza aqueles que querem corrigir a identidade forjada, ele ressalta a retificação das

Cartografias das ausências

exclusões e os fatos danificados, que procedem do preconceito. Nota-se uma escrita que privilegia a força, a vontade, o combate ao colonialismo em defesa dos que lutam contra a moldura colonial, que ainda persevera sobre a imagem negra, este autor busca reverter as hierarquias, representações e significados falseados que são dirigidos e marginalizam os afrodescendentes que por sua vez estão sempre resistentes na reestruturação de lugares e papéis na vida sócio-política do povo brasileiro.

Vale destacar que o poeta, Solano Trindade, sempre idealizou uma sociedade justa e igualitária, portanto, em seu discurso literário apelava pela liberdade do indivíduo acima de tudo, enquanto sujeito social, em que almejava-se sair do estado de passividade, tornando-se um ser pensante e ativo na conjuntura social brasileira, destacando que a poesia de Solano Trindade expressa uma temática relativa ao negro, que se apresenta na literatura desde o romantismo, mas que se torna marcante em Trindade, sendo o eu-lírico o principal meio para manifestar seus desconfortos ante o colonialismo.

Na voz pós-colonialista de Solano Trindade vimos o desejo de alavancar os direitos dos negros, dos pobres, dos marginalizados revertidos em resistência. Percebeu-se que Solano Trindade faz questão de expressar a inteligência do povo excluído através de seus poemas. É notório que Trindade enaltece os valores e costumes dos negros, afirmando que são de grande importância na história e na cultura do povo negro que resistiu ao colonialismo. Para Elio Ferreira (2008, p. 7), “A poesia de Solano se infunde nos ideais da negritude, na sua voz ele incorpora a herança oral e cultural dos poetas e antigos contadores de história da África”. As-

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

sim, Solano Trindade “[...] adquire a voz da consciência universal, a voz da coragem e de um novo amanhã, quando a escritura negra cumprir a missão de esclarecer “as consciências” e o negro se auto reconheça na diferença, no poder libertador da sua escritura literária. Para Marcos Pereira (2017, p. 62): “O discurso da negritude se constitui como um fator de legitimação identitária na construção de uma entidade representativa de africanidade sobre o qual emergem contributos de ordem política, social, étnicos, ideológicos e utópicos”.

Portanto, este estudo destacou como o discurso pós-colonial relativo a poesia de Solano se configura como uma base da resistência, pois o poeta em questão viabiliza a exaltação da negritude e da ancestralidade dos negros. Assim, é salutar mencionar que a poética trindadiana não se limita as questões de militância da negritude, mas uma referência para a literatura pós-colonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERND, Zilá. Zumbi dos Palmares na poesia negra brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

BERND, Zilá (Org.). **Poesia negra brasileira**: antologia. Porto Alegre: AGE : IEL : IGEL, 1992.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. 2 ed. Maringá: Eduem, 2012.

BRASIL. **Lei no.10.639 de 9 janeiro de 2003**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em 12/02/2004.

Cartografias das ausências

CASTRO, Alves. **O navio negreiro**. A Biblioteca Virtual do Estudante de São Paulo. Disponível em: < <http://www.bib-virt.futuro.usp.br>>. Acesso em 27 de Novembro de 2015.

FARIA, Álvaro Alves de. Poesia simples como a vida. In: TRINDADE, Solano. **Cantares ano meu povo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FERREIRA, Elio. Memória, construção de identidades e utopia em “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** (*Tessituras, Interações, Convergências*). 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.

HATTNER, Álvaro. A poesia negra na literatura afro-brasileira: Exercícios de definição e algumas possibilidades de investigação. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 17- a, ISSN 1878 – 2054, 2009, p. 78 – 89.

MACHADO, Serafina Ferreira. A imagem do negro na poesia de Solano Trindade. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 17 – A, ISSN 1678 – 2054, 2009, p. 90 – 101.

MORAIS, M. P. Araújo; LOPES, F. J. Andries. O COLONIAL E O PÓS-COLONIAL NA LITERATURA BRASILEIRA. In: **Revista Literatura em Debate**, v. 12, n. 23, p. 26-40, jul./dez. 2018.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. O Eu e o Outro ou “eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu” In: **Pós-Colonialismo e Literatura: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa**. Macapá: UNIFAP, 2017.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

SILVA, Assunção de Maria Souza e. Literatura afro-brasileira: O poético militante Solano Trindade. In: **Revista África e Africanidades** - Ano I - n. 3 - Nov. 2008.

SOUZA, Florentina da Silva. **Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira**. Afro Asia, Salvador, n. 31, p. 277-293, 2004a.

TRINDADE, Raquel. Dados biográficos. In: TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. (Org. Raquel Trindade). São Paulo: Editora Cantos e Prantos. 1999.

TRINDADE, Solano. **Poemas duma vida simples**. 1944.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 7

ANÁLISE DA IDENTIDADE DISRUPTIVA DA MULHER NEGRA E A MATERNIDADE EM *CARTAS PARA A MINHA MÃE E MÃE SEREIA* DE TERESA CÁRDENAS

Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto
Sebastião Marques Cardoso

Resumo: O presente estudo de caráter exploratório tem por objetivo analisar duas instigantes obras literárias da escritora afro-cubana Teresa Cárdenas Angulo, com foco no protagonismo feminino negro presente nas personagens de *Cartas para a minha mãe* (2010) e *Mãe Sereia* (2018). Sob a ótica dos estudos teóricos na perspectiva decolonial e do feminismo negro, faremos uma análise literária focada na construção da identidade da mulher negra representada pelas personagens em ambas as obras citadas. Discutindo como a prosa da escritora cubana torna-se um oportuno espaço literário disruptivo em vista do discurso hegemônico latino ao denunciar abusos de poder, violência, racismo e falta de direitos civis pela mulheres. Ressignificando a maternidade e dando voz aos silenciados através de suas personagens diante do domínio colonialista durante a escravização e a diáspora africana. Metodologicamente, realizou-se uma pesquisa bibliográfica comparativa e qualitativa para o agregamento de aparatos teóricos necessários à análise literária, na qual, discutiremos as ideias do feminismo negro trazidas por Evaristo (2005), bell hooks (2015) e Nascimento (2015). Quanto ao respeito dos impactos do colonialismo e da decolonialidade usa-se o como fortuna crítica as escritoras Gonzalez (2020), Lugones (2014) e Quijano (2005). Ao final, alguns aspectos resultantes pertinentes à construção da identidade feminina negra serão retomados na conclusão.

Palavras-chave: Literatura afro-latina contemporânea. Identidade e maternidade. Feminismos negros. Disruptivo. Mulher negra.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Eu, adolescente
negra, só lia sobre
princesas de olhos
azuis que moravam
em castelos” Teresa
Cárdenas

A autora Teresa Cárdenas Ângulo (1970) nasceu na cidade cubana de Matanza cuja província tem o mesmo nome. Uma menina negra e de origem pobre que se encantou com o mundo dos livros e da literatura ainda na infância. Desde essa época, a jovem Teresa se indignava por não encontrar nas narrativas que lia outras meninas negras como ela protagonizando essas histórias. Nos grandes clássicos que conheceu, percebia a presença massiva de personagens brancos em um contexto distante do seu.

Adiante, a escritora cubana estreou na literatura 1997 com o romance epistolar *Cartas al Cielo*. Além de autora, Teresa desempenhou diversas atividades profissionais como assistente social atriz, roteirista, bailarina e ativista. Suas obras foram publicadas em diversos países da América Latina, África do Sul e Europa, sendo reconhecida como e premiada por estas.

Uma das obras de maior sucesso de Teresa no Brasil foi publicada como *Cartas para a minha mãe* em 2010. A narrativa sobre uma menina negra anônima que se torna órfã com a morte da mãe, além de ser abandonada por seu pai ambos os três anônimos até o início da trama. Teve então, que morar com parentes próximos em um ambiente no qual acabaria sendo vítima de diversas formas de preconceito racial, violência e mal tratos em casa, na escola e na vizinhança.

Já a obra literária *Madre Serena* publicada em 2018 em Cuba e em nosso país com o título de *Mãe Sereia* (2010) narra a travessia de um navio negreiro que partiu da costa de algum país do continente africano, possivelmente de origem nagô vindos da Nigéria, Togo e “Costa da Mina” (Benin, hoje Daomé) com destino à América, repleto de dezenas de pessoas negras em situação de escravização.

METODOLOGIA

Este estudo tem por objetivo analisar duas obras literárias cubanas escritas por Teresa Cárdenas Angulo, com foco no protagonismo feminino negro presente nas personagens de *Cartas para a minha mãe* (1997) e *Mãe Sereia* (2018). Realizando-se uma pesquisa bibliográfica-analítica com método comparativo, no qual, aprofunda-se o aspecto central da literatura afro-latina produzida por mulheres, em destaque, pelas mulheres negras, sem determos esses estudos a padrões estéticos ou crítica literária canônica.

A pesquisa, portanto, atenta em colaborar quanto às discussões das práticas decoloniais na sociedade brasileira, trazendo como base as epistemologias do Sul defendidas por intelectuais relevantes nesse processo tanto para o Brasil quanto para a América Latina. Atrelando essas teorias à produção de cultura e a descrição crítica dos desafios enfrentados por escritores negros e negras.

REFERENCIAL TEÓRICO

Um ponto convergente nas duas narrativas seria a ausência dos nomes dos personagens protagonistas nas narrativas pesquisadas. Um detalhe estilístico inserido no campo de escolhas da autora cubana que nos remete analogicamente ao apagamento cultural do povo negro sequestrado da África que era forçada a se esquecer de seu nome, língua, família e passado para serem chamados pelo nome que os donos e donas lhes batizavam. Para os colonizadores brancos o que realmente importava era a força de trabalho dessa população a ser amplamente explorada abandonando a identidade dos escravizados e seus descendente, numa ação de amplo apagamento histórico e cultural.

Aspectos de desumanização real e literários quanto ao corpo negro, principalmente feminino, explicados pela renomada escritora brasileira Conceição Evaristo: “E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus” (Evaristo, 2009, p. 23-24). Essa ação de contextualizar em ficção a realidade individual e coletiva de garotas negras como aparecem nas obras de Cárdenas, as aflições pessoais em relação aos desdobramentos do racismo na sociedade, as estratégias de enfrentamento ao preconceito racial, o processo de aceitação e autocuidados frente a imposição de silenciamento e até embranquecimento de sua identidade.

A concepção da escrevivência se torna relevante na prosa de Cárdenas ao abordar assuntos importantes tanto para adultos e o público jovem, principalmente as meninas negras. Fortalecendo sua identidade e estimulando suas vozes, ao debater temas como racismo, morte, vida, ancestralidade, autoestima, autocuidado e as relações sociais. No Brasil, conforme Evaristo haveria em nossa Literatura um apagamento da identidade da escritora negra, necessitando, por tanto, o resgate de suas memórias, de suas experiências

de vida, dores e alegrias numa autorrepresentação.

Para a crítica literária e poetisa mineira, as mulheres negras escreveriam suas memórias a partir da dupla condição que lhes inferioriza: ser mulher e ser negra. Historicamente, diante do poder representativo falocêntrico branco e de suas idealizações surgiram a ficcionalização de estereótipos destinados ao corpo da mulher negra nas artes: retratado ora pela mulata sensualizada, objeto sexual de seu senhor. Ora pela mucamba, a escrava que cuidaria da família do senhor, de sua prole, obrigando-se a se separar do convívio de seus próprios filhos.

Nesse sentido, outras críticas contundentes quanto à liberdade feminina foram feitas pela intelectual e ativista afro-americana Gloria Jean Watkins que usa o pseudônimo “bell hooks”. A professora avalia em seu artigo *Mulheres negras: moldando a teoria feminista* (1984) que o movimento feminista teria passado por cima das divisões de raça e classe, e, assim, não conseguia atingir “as questões que dividiam as mulheres”, salientando também a falta da participação das minorias sociais nessa mobilização. Pressupostos básicos para uma abordagem interseccional.

Esta segregadora tendência foi acelerada ainda na década de 1960, com a luta social pelos direitos civis que surgiu nos EUA, junto ao colapso do colonialismo europeu na África, no Caribe, partes da América Latina e do Sudeste Asiático. A autora afirma que: “O racismo abunda nos textos de feministas brancas, reforçando a supremacia branca e negando a possibilidade de que as mulheres se conectem politicamente cruzando fronteiras. étnicas e raciais” (bell hooks, 2015, p. 03).

Sobretudo, dentro das falas nas quais todas as mulheres deveriam lutar contra opressão, mesmo sem discutir as condições sociais e os diferentes contextos do coletivo de mulheres não

englobariam de acordo com Hooks a todas elas, como as mulheres negras trabalhadoras, favorecendo massivamente o grupo feminista de mulheres brancas. Nesse sentido, a questão da raça e da racialização incorporam-se a esta discussão na visão de outro intelectual no campo dos estudos decoloniais, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1930-2018).

O professor exemplifica o conceito de raça dentro da categoria da colonialidade do poder, bem como explica a sua conotação no contexto da América:

A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. (Quijano, 2005, p. 107).

Para Quijano, a ideia de raça tem o seu sentido moderno na América e, historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Passando a ser considerado o mais eficaz e durável instrumento de dominação. O sociólogo sintetiza que os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade e, consequentemente, também o foram seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Portanto, as novas identidades históricas produzidas sobre a ideia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares, na nova estrutura global de controle do trabalho.

Em relação às mulheres e no que tange a formação do conceito de gênero colonializada e racializadas, recorremos às ideias debatidas pelo feminismo decolonial, preconizadas pela socióloga e professora María Lugones em seu artigo *Rumo a uma feminismo decolonial* (2014), no qual, a socióloga argentina propõe descolonizar a noção hegemônica, moderna e colonialista de gênero resistindo às intersecções do sistema capitalista: “Diferentemente da colonização, a colonialidade de do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial” (Lugones, 2019, p. 939).

Dentro de sua proposta de descolonizar o gênero, é construir um feminismo que possibilite a compreensão crítica da opressão sofridas pelas mulheres subalternizadas em processos segundo a socióloga, combinados de racialização, colonização e exploração heterossexualista. Sua intenção é tornar o feminismo decolonial uma práxis de informação, reconhecimento e mudança, em que cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado, superando diversas colonialidades de gênero. Para a socióloga, ninguém resiste a colonialidade de gênero sozinho, na individualidade se reconhece as próprias ações, mas na comunidade, se possibilita o fazer.

Em sintonia com os estudos de Lugones no eixo dos estudos feministas no Sul global e do feminismo negro compreendido pela ativista brasileira Léia Gonzalez. A antropóloga brasileira contextualiza em seu artigo *A categoria político-cultural da Amefricanidade* (1992) as dificuldades que as mulheres negras enfrentaram diante do padrão branco e eurocentral do feminismo. A filósofa discute também a hegemonia o discurso do branqueamento e da democracia racial, sem articular os diferentes setores que o compõem em sua base: as mulheres pobres, negras, indígenas e

marginalizadas.

A Amefricanidade criada por Lélia, resgata lutas e ancestralidades na construção de uma identidade que não tem aproximação com pensamento eurocêntrico, mas relacionado ao panafricanismo. Ela lembra Fanon ao salientar que os efeitos da alienação advindas da dominação colonial eram mais eficazes e aparentavam não serem violentas mesmo após o distanciamento do colonizador. Pois, o racismo desempenharia o papel de internalização de superioridade entre pessoas, nações e continentes, apresentando duas faces estratégicas: exploração e opressão.

Aqui na chamada América Latina que para a autora seria na verdade mais ameríndia e amefricanana, sofreríamos de um racismo disfarçado ou por denegação. Lélia, então, declara que:

O racismo latino-americano é bastante sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente são os únicos verdadeiros e universais. (Lélia *apud* Hollanda, 2019, p. 359)

Para a autora, tanto o racismo e o sexismo partiriam das diferenças biológicas para se estabelecerem como estratégias de dominação. Fazendo historicamente as mulheres negras serem oprimidas duplamente pelo caráter racial e sexual. O racismo estabeleceria segundo Gonzalez, uma hierarquia cultural firmando

segregações entre superioridade branca e inferioridade negra. Perpetuando uma ideologia de dominação que chancela modelos e estigmatiza estereótipos.

A antropóloga afirma que uma ideologia de libertação deveria encontrar experiência em nós mesmos, originada da nossa experiência histórica e particular. Ratificando as particularidades das experiências vividas pela população marginalizada na América Latina e Caribe sem perder a consciência de reconhecer a importância da África.

Essa consciência e entendimento sobre o nosso pertencimento foi discutido pela historiadora brasileira Beatriz Nascimento. Relacionado corpo e espaço (território) como resistência às imposições da ideologia colonizante/ escravização em meio a diáspora africana. Na obra *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento* o conceito da autora sobre “transatlanticidade” redefine as experiências trazidas da África para América junto à categoria de transmigração desses espaços, como ela descreve nos versos: “Ó paz infinita, poder fazer elos de ligação (sic) numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angola. Jagas. E os povos do Benin de onde veio minha mãe. Eu sou atlântica” (Nascimento, 1989, p. 74).

Diante da mobilidade forçada e violenta ocasionada pela diáspora, o corpo negro africano ressignifica a sua imagem em seu novo território/ contexto como forma de resistência e luta. Conectando as experiências étnicos/ raciais à coletividade num resgate ancestral e na constituição do sentido de pertencimento. Reconstruindo no exílio suas raízes e seus laços em busca de novos horizontes da senzala para o quilombo/ do campo para a cidade.

A MATERNIDADE E A MATERNAGEM: AUSÊNCIA E IMPOSIÇÕES NAS OBRAS

Em *Cartas para a minha mãe* adentramos em um romance epistolar, que conta a história de uma menina que após o falecimento de sua mãe, vai morar com outros membros da família: avó, tias e primas. Mesmo vivenciando uma realidade dramática marcada pela orfandade materna e abandono paterno, com tão pouca idade essa mesma menina sem nome sofrerá com diversos tipos de discriminação e maus tratos por parte dos parentes próximos. Pessoas que seriam responsáveis por sua criação, além do *bullying* ocorrido na escola.

Sua prima mais nova, Niña a humilha diversas vezes mesmo sendo uma criança negra e um parente próximo: “Niña parou e ficou me examinando como se eu fosse um bicho raro: Na verdade, você é mesmo preta e beicuda”. (Cárdenas, 2010, p. 77). São ataques cruéis quanto a cor de sua pele, seus lábios, o jeito do seu cabelo e por sua forma de falar direta e sincera. Assumindo uma personalidade espontânea, bem diferente do corriqueiro silêncio imposto à muitas meninas e mulheres negras, nas quais veem-se obrigadas a esconderem suas dores e a se calarem diante das adversidades e do racismo.

A ausência paterna e ou os cuidados da paternagem são elementos poucos presentes durante a trajetória da menina. O nome do seu pai não era revelado assim como do pai de suas primas Lilita e Niña. Não conseguindo resgatar em suas memórias da primeira infância momentos de convivência familiar agradável e afetiva. Lembrava das discussões entre seus pais e no distanciamento de seu lar em relação a sua tia, primas e avós. Relembrando da separação de seus genitores, da ausência do pai, da casa na qual as duas

moravam sozinhas até a morte da mãe.

Sobre os conceitos mais amplos de maternidade/ paternidade nos quais são ressignificados e ampliados na Psicologia e Enfermagem como a maternagem e a paternagem. Estes estariam relacionados no desenvolvimento de crianças nos atos de cuidar, educar, no afeto e até mesmo na construção da identidade. O termo maternagem surgiu por volta da década de 1940 em na obra “O segundo sexo” de Simone de Beauvoir, no qual discutia a construção social da mulher, da maternidade como imposição cultural e não como um destino biológico. Beauvoir argumenta estes papéis eram direcionados diferentemente aos homens: “pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal. (Beauvoir, 1970, p. 85-86)

Havendo nessa perspectiva uma idealização meio que romântica da maternidade normativa, numa tentativa de camuflar excesso de responsabilidade, exaustão e trabalho solitário da figura da mãe nos cuidados com a criança. Dentro do contexto das lutas feministas e do feminismo negro, a professora bell hooks relaciona o termo maternagem ao contexto das mulheres negras. No combate à maternidade isolada e invisibilizada a que muitas mães pretas, amas de leite e babás foram submetidas historicamente até os dias recentes após anos de submissão.

A maternagem/ paternagem feministas seriam vistas como prática de amor, cuidado e afeto coletivas, fortalecendo autonomia e o empoderamento feminino. Sobre isso hooks declara:

Uma das intervenções mais positivas do movimento feminista em nome das crianças foi criar uma maior conscientização cultural da

necessidade de participação igual dos homens na criação, não somente para construir equidade de gênero, mas também para estabelecer melhores relacionamentos com as crianças. No futuro, estudos feministas registrarão todas as formas de a paternagem melhorar a vida das crianças. Ao mesmo tempo, precisamos saber mais sobre maternagem e paternagem feministas, sobre como, na prática, podemos criar as crianças em ambientes antissextistas (bell hooks, 2018, p. 64).

A crítica afro-americana salienta também, que seria um desserviço para a coletividade das mulheres quando ocorre uma excessiva glorificação da participação do homem na parentalidade no sentido de acarretar depreciação e desvalorização do trabalho positivo de maternagem das mulheres. Durante o movimento feminista no final do século passado, muitas foram as críticas lançadas acerca do compartilhamento e redistribuições dos papéis na criação dos filhos. Ações preconceituosas para deslegitimar principalmente mães solteiras e pais homossexuais, seriam ainda, reflexo de uma paternidade/ paternagem colonializante, opressora e violenta.

Já em *Mãe Sereia* nos deparamos com uma narrativa repleta de potentes ilustrações em um cenário diaspórico. A obra apresenta o traslado de um navio negreiro em que eram transportados homens e mulheres negros durante esse doloroso período da humanidade. As embarcações cruzavam o oceano Atlântico partindo de vários países costeiros africanos com destinos às américas em sofríveis viagens principalmente para aqueles que foram capturados de suas origens.

A narrativa então, escolhe descrever a primeira viagem

com esse intuito, contudo, haverá durante a trajetória a companhia da grande e poderosa Yemayá ou Iemanjá, a deusa iorubá considerada mãe e símbolo da maternidade. Segundo o antropólogo francês Pierre Fatumbi Verger (1997): *Iemanjá ayabá ti Gbé ibú owi* (rainha das águas) e *Yèyè omo ejá*, a mãe dos peixes ou a mãe na qual os filhos são peixes. A entidade observava de longe a trajetória do navio e o comportamento de todos, sejam dos negros escravizados ou dos brancos feitores, marinheiros e o restante da tripulação. Iemanjá notava, principalmente, a falta de fé e devoção do povo negro em posição de sofrimentos, dificuldades e violência em pleno mar, pareciam terem esquecidos de seus ancestrais e de suas divindades.

As lágrimas e os sofrimentos de seu povo são refletidas no caminho de espumas que o navio faz em mar aberto. A narrativa gira em torno da deusa das águas salgadas, suas ações e sentimentos. Ela observava todo o sofrimento, o falecimento de muitos negros e de alguns brancos, mas não poderia intervir, por ter feito no início dos tempos um pacto com os outros deuses sobre a Morte.

Na obra de Cárdenas, a divindade é retratada em belas ilustrações de Vanina Starkoff revelando uma poderosa deusa em tons de azul anil, de rosto negror, calda roxa, adornos e colares de búzios, escamas em branco e tiara pontilhada na cabeça. Diferente de mutas imagens da orixá embranquecida durante o sincretismo colonial, suas feições negras e outros elementos culturais foram sendo retirados por influência da religião católica nas Américas. Conforme nos explica o antropólogo baiano Vilson Caetano em entrevista pelo portal Geledés:

O embranquecimento de Iemanjá reforça o racismo estrutural brasileiro a partir do momen-

to em que se retira os traços e elementos ne-
gróides e os substitui pelas características do
colonizador europeu. A origem dessa imagem
branca tem raízes no processo de colonização
do Brasil, que impôs uma visão de superiori-
dade europeia sobre os povos indígenas e afri-
canos. (GELEDÉS, 2023)

Para o estudioso, o embranquecimento de Iemanjá se con-
solidou como mais uma violência ao protagonismo das mulheres na
sociedade. Refletindo ainda em nossa realidade uma imposição da
visão do colonizador. Visto que no Brasil por meio do processo
de sincretismo os povos negros escravizados dependiam de atrelar
seus orixás aos santos católicos para manifestar sua fé, relacionan-
do-os às imagens destes em um contexto de repressão e intolerân-
cia religiosa.

No Brasil, Iemanjá foi sincretizada à virgem Maria (Nossa
Senhora dos Navegantes, Conceição e Candeias) em associação ao
catolicismo, massificada na Umbanda à figura de uma mulher de
tez branca em trajes azuis. Em Cuba, possui vestes azul e branco,
sendo considerada uma rainha negra na *Santería*⁴ e foi associada à
Santa Virgem de Regla, também negra. Ambos os casos revelam
processos de imposição resultantes em aculturação e assimilação
cultural nos dois países.

4 Os Santeros ou Regra de Osha-Ifá é um conjunto de
sistemas religiosos que fundem crenças católicas com a cultura
tradicional iorubá. Trata-se, portanto, de uma crença religiosa
que surgiu de um sincretismo de elementos europeus e africa-
nos. Disponível no Portal GELEDÉS: <https://www.geledes.org.br/santeria/>

ANÁLISE LITERÁRIA COMPARATIVA DO PROTAGONISMO NEGRO DAS PERSONAGENS ANÔNIMAS

Para a menina anônima de *Cartas para a minha mãe*, teve de enfrentar inicialmente e sozinha os desafios rotineiros de convivência familiar conturbada e violenta, o meio social e escolar excludentes sem a presença materna nesse auxílio. Sendo um elemento basilar no desenvolvimento de suas identidades como meninas negras, ajudando-lhes a enfrentar as situações adversas, correspondente a exemplos positivos femininos. Na busca de personagens que pudessem representar o afeto, o cuidado e a aceitação, aspectos provenientes da maternagem.

Contudo, a presença/ ausência de uma figura materna na vida das protagonistas se torna um fator pertinente em ambos os livros, levando-se em conta os diferentes contextos. Na obra *Mãe sereia*, a maternidade seria retratada pela presença e ações da poderosa entidade da mitologia africana, a rainha das águas acompanha e protege a trajetória do navio negreiro pelo oceano Atlântico. Embora, observamos na primeira narrativa a ausência de uma figura materna cuidadora atuante na vida da menina anônima, na qual poderia ajudá-la no enfrentamento dos desafios raciais em uma realidade mais contemporânea.

Enquanto na outra obra, a figura materna e misericordiosa de Iemanjá se materializa em atos fantásticos numa tentativa de resolver aquele itinerário de sofrimentos, violência e morte encarado pelo povo negro escravizado e transportado em navios negreiros. Devido ao pacto com os outros deuses, a senhora dos destinos esperava que seu povo lhe pedisse amparo para se livrar daquela

situação. Iemanjá observava a todos em sua onisciência, ouvia as histórias sobre o poder das divindades contada pelos mais antigos, dos anciãos aos feiticeros.

Durante as noites em que todos dormiam sob seus encantos, uma menina escravizada, também anônima, vai à proa do navio e em língua iorubá pediria clemência à deusa mitológica africana: “A jovem lhe suplicava, com palavras de ancião cerimonioso. Deu-lhe com muito respeito um dos seus primeiros nomes. *Iyami Aró*, mãe poderosa e azul. Talvez havia aprendido isso com os avós ou feiticero de sua tribo e estes com seus antepassados” (Cárdenas, 2018, n.p.).

As palavras ancestrais e a ousadia daquela menina chegaram aos ouvidos e tocaram o coração de Iemanjá. A partir daquele pedido, a misericordiosa mãe que se mantinha invisível aos olhos humanos, surgirá como uma grande sereia azul anil e intervirá no destino daquele tumbeiro e na vida de todos que estavam ali, inclusive daquela jovem menina negra, que foi a única no navio que conseguiu enxergar a mãe sereia.

Essa obra passa então, a ser protagonizada por duas personagens negras relevantes. A primeira estaria relacionada à figura da deusa Iemanjá, uma orixá guerreira e representante feminino da maternidade e dos destinos dos homens. A outra se tratava da menina negra anônima em condição de escravizada, a única humana que se apresentava imune aos encantos de Iemanjá, principalmente aos efeitos de sonolência durante as noites.

Sobretudo, analisamos similaridades durante a trajetória de desafios e sofrimentos vividas pelas duas meninas negras em seus distintos contextos históricos: ora decorrentes do racismo, violência doméstica e rejeição familiar descritos em *Cartas para a minha mãe*, assim como as agruras da escravização e racialização de seres humanos durante a diáspora africana em *Mãe Sereia*, refletiriam,

portanto, o desenvolvimento destas protagonistas diante de suas conturbadas realidades.

A primeira protagonista não foi convencida pelo discurso depreciativo que vinha do seu lar quanto a sua aparência física. Suas primas utilizavam estratégias de embranquecimento, tentando esconder a pele, alisavam os cabelos com pente quente e suavizava suas feições. Desde os sete anos, ela aprendeu a se aceitar como uma bela menina negra e a cuidar de seu visual inspirada nas deusas africanas. Ideologicamente, sua avó materna defendia que o seu futuro profissional seria trabalhar como empregada doméstica assim como ela em uma família branca, ou casar-se com um homem pardo como sua tia Catalina fez, no intuito de purificar a “raça”.

Portanto, nesse romance, o desenvolvimento pessoal e social da menina negra se inicia na infância, diante da ausência de um referencial materno. Na figura materna a menina poderia encontrar ajuda, amor, conselhos assim como ela observava que as mães ofereciam para outras meninas negras ao seu redor. Se sentido sozinha e sem nenhum apoio, mesmo no contexto familiar da tia, primas e avó maternas, a menina recorre a outros exemplos favoráveis para isso. Encontrando incentivo em sua professora Sílvia, na amizade com Roberto seu colega da escola, os conselhos e rezas da vizinha curandeira Menú.

Enquanto que a formação individual da menina negra anônima em *Mãe Sereia* se revelaria em seus momentos de fé e de oração durante a travessia do atlântico. Seu conhecimento ancestral e suas memórias impressionaram a deusa Iemanjá ao ponto da orixá aparecer somente a ela. A narrativa descreve essa surpresa: “Quem era aquela menina? Mãe sereia percebeu a fortaleza de seu coração e de seu desejo. Dentre os escravos e apesar da sua comoção, ela era portadora de algo mais profundo que a vida é até que a própria morte” (Cárdenas, 2018, n.p.).

Um protagonismo doloroso diante do sequestro de sua terra natal e de seu povo, com seus familiares e vizinhos seguindo amontoados dentro daquele navio para um destino incerto. Mesmo assim, superando as dores, os medos e até os encantos, a jovem menina não deixa de acreditar em seus deuses e implora em língua ancestral socorro à Rainha das águas e dos destinos: “*Iyamí Aró, sa orí ere egba mi!*” (Cárdenas, 2018, n.p.), pedindo a Iemanjá que todos se salvassem da morte. Rogava essa frase diversas vezes. Uma ação suficiente para a orixá intervir no curso dessa viagem. Iemanjá decide então, em uma noite escura, numa madrugada de sono se materializar na grande sereia azul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos à luz da perspectiva decolonial que as duas narrativas da autora Teresa Cárdenas não sucumbiriam a estilos e padrões impostos pela colonização cultural europeia. Em suas entrevistas, a feminista, assistente social e atriz declarava que conheceu os grandes clássicos literários infantis morando em um humilde solar no interior de Cuba com sua família.

Podemos considerá-la nas últimas décadas uma relevante escritora da literatura feita por mulheres negras na América Latina e no Caribe. Seu estilo e prosa disruptiva, recontando através da ficção as memórias da escravidão através do tráfico transatlântico como em *Mãe Sereia* no período diaspórico ou como a herança do racismo e da violência racial se apresenta numa realidade mais recente e atravessa a todos em *Cartas para a minha mãe*. Além de ressignificar o conceito de maternidade/ maternagem nessas duas obras ambientadas em contextos sociais e históricos diversos.

REFERÊNCIAS

BEAUVIOR, S. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. 4ª ed. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CÁRDENAS, T. **Cartas para a Minha Mãe**. Tradução Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

_____. **Mãe Sereia**. Tradução Michelle Strzoda. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas Mini, 2021.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOOKS, B. **Feminist theory: from margin to center**. 2ª ed. Cambridge, MA: South end Press. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Revisão da tradução por Flávia Biroli. Dossiê Feminismo e Antirracismo. Rev. **Bras. Ciênc. Polít.** (16). Jan-Abri 2015 <https://doi.org/10.1590/0103-335220151608>. Acesso em: 07 de ago. 2015.

_____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Ana Luiza Libânio. 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos

Tempos, 2018.

LUGONES, M. (2014). Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, 22(3), 935–952. <https://doi.org/10.1590/%x>. Acesso em: 05 de out. 2025.

MOURA, C. E. M. **GELEDÉS**. [s.l.].2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/santeria/> Acessado em 05. out. 2025.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. LANDER, Edgardo (Org.). Coleção Sul-Sul, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

RATTS, A. J. P. **Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento**. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / instituto Kuanza, 2007. v. 1. 136p.

VERGER, P. F. **Lendas africanas dos Orixás**. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 5ª ed. Salvador: Currupio, 1997.

CAPÍTULO 8

VOZES NEGRAS QUE ECOAM NA LITERATURA LATINO-AMERICANA: A IDENTIDADE DE PERSONAGENS NEGRAS

Marta Jussara Frutuoso da Silva

Resumo: Historicamente o negro é silenciado, julgado, escravizado e estigmatizado. Todos esses adjetivos estão arrolados à imagem e representação da mulher negra. As vozes da mulher negra muitas vezes não chegam aos chamados grandes centros, principalmente na academia. A presente pesquisa justifica-se a partir da busca de trabalhos que pesquisem sobre a representatividade da mulher negra na literatura latino-americana. O objetivo desse trabalho é investigar, sob a égide da perspectiva dos estudos decoloniais, a representação e identidade da mulher negra na literatura das autoras latino-americanas Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas. Para a fundamentação desta investigação, mobilizaremos pressupostos teóricos e metodológicos, bem como artefatos conceituais, ancorados em pelo menos três grandes áreas do conhecimento: Teoria e crítica pós-colonialista, Estudos subalternos e Estudos culturais, e para tal nos apoiamos no aporte teórico de Bhabha (2011), Spivak (2010), Mignolo (2007), Quijano (2009), entre outros. A nossa pesquisa configura-se como qualitativa e caracteriza-se também como bibliográfica, assim, sua realização pressupõe a leitura dos textos que fundamentam a análise proposta, fundamentos teóricos de críticos literários, entre eles Bonnici, Bakhtin, Eagleton, Lukács, somados a esses teóricos do pensamento pós-colonial dos autores já mencionados e crítica feminina apresentados Zolín, Lobo, etc e, sobretudo a nossa pesquisa se realiza a partir da constituição do *corpus* que reside nos romances *Cartas a mi mamá* da afro-cubana Teresa Cárdenas, *Ponciá Vicêncio* da brasileira Conceição Evaristo.

Palavras-chave: Literatura negra. Identidade negra. Conceição Evaristo. Teresa Cárdenas.

Introdução

Sabemos que por muito tempo a escrita feminina foi silenciada e negada pela sociedade, e a luta das mulheres para entrar no cenário literário foi bastante árdua, no entanto o estigma e o preconceito de gênero sempre foi uma dificuldade. Se para mulheres brancas essa realidade já era um problema, para a mulher negra, sobretudo de países colonizados, esse problema apresenta-se ainda mais acentuado. Nessa perspectiva buscamos apresentar obras e autoras de países periféricos do contexto da América Latina: Brasil e Cuba. A seleção das obras e do *corpus* específico sobre a identidade e as vozes negras na literatura hispano-americana nesse artigo se inserem pela necessidade de contemplar autoras negras que pouco ou raramente são estudadas na academia, e por dialogar com a teoria e crítica pós-colonialista, os estudos subalternos e estudos culturais. O que pretendemos analisar no presente artigo é investigar, sob a égide da perspectiva dos estudos decoloniais, a representação e identidade da mulher negra na literatura das autoras latino-americanas Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas. E para isso, buscaremos verificar (se)/como o conceito de identidade negra nos romances de Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo; e também identificar fragmentos que apresentam o racismo e as dificuldades sociais vivenciadas pelas personagens negras das narrativas analisadas.

Breve histórico sobre o pós-colonialismo e os estudos subalternos: aspectos fundantes

Neste tópico fazemos aqui um breve histórico sobre o pensamento decolonial para entender um pouco sobre as mudanças e reflexos ocorridos mundialmente. Fazemos um recorte temporal e

apresentamos um panorama a partir do final dos anos 90 com as contribuições do Grupo Modernidade/Colonialidade.

Para entender um pouco sobre o decolonialismo, é necessário tecermos uma breve explanação sobre o conceito de colonialidade. Concordamos com Quijano (2009, p. 73) em *Colonialidade do poder e classificação social* quando ele afirma que “A colonialidade é um dos elementos constitutivos do padrão mundial do poder capitalista”. Vale salientar que colonialidade e colonialismo são conceitos diferentes, visto que o colonialismo refere-se às formas de dominação e exploração do trabalho de um determinado grupo. O pensamento colonial coloca a Europa como arquétipo do mundo e todas as outras formas de pensar são inferiorizadas. Segundo Bonnici (2009, p.264,) “O colonialismo, portanto, gira em torno de um pressuposto no qual o poderoso *centro* cria a sua *periferia*.” O fim formal do Colonialismo não significa o término efetivo do colonialismo como um conteúdo. Mignolo (2007) critica o processo histórico de construção da América Latina e conceitua a colonização consiste em gerar a ideia de que certos povos não formam parte da história. O autor ressalta que “descobrimento” e “invenção” são conceitos diferentes de acordo com a transformação geopolítica do conhecimento.

Enquanto o pensamento colonial coloca a Europa como referência mundial e as outras formas de pensar e agir diferentes das suas são subalternizadas. Em contrapartida, o pensamento decolonial estabelece a Europa em um processo de horizontalidade com outras formas de pensamento,

No processo de constituição histórico e social das Américas, colonizador e colonizado são divididos distintamente, como forma de demarcar as relações de poder e soberania: dominador e dominado.

Com a constituição da América (Latina), no mesmo momento e no mesmo movimento históricos, o emergente poder capitalista torna-se mundial, os seus centros hegemônicos localizam-se nas zonas situadas sob o Atlântico – que depois se identificarão como Europa – e como eixos centrais do seu novo padrão de dominação estabelecem-se também a colonialidade e a modernidade. (Quijano, 2009, p.73)

Esse processo é marcado pela ideia de raça e pela exploração do trabalho como instrumentos de classificação social. Spivak (2010) considera a divisão internacional do trabalho e os esteios do Capitalismo global em sua análise, ela acredita que há uma divisão de condições diferentes entre os trabalhadores do 1º e do 3º mundo. Dentro dessa divisão separatista ainda existia outra classificação minoritária, os negros e sua força de trabalho eram cada vez mais explorados. Consoante a isso Quijano (2005, p. 117) afirma que “Os negros eram ali não apenas os explorados mais importantes, já que a parte principal da economia dependia do seu trabalho. Eram sobretudo, a raça colonizada mais importante, já que os índios não formavam parte dessa sociedade colonial”. Consoante a isso, Bonnici (2009) afirma que a posição hegemônica europeia foram uma justificativa para introduzir o regime escravocrata, e os termos *raça*, *racismo* e *preconceito racial* são oriundos dessa posição.

As desigualdades de gênero e o racismo são marcas perceptíveis de práticas coloniais que perduram até hoje entre nós. “A colonização e o discurso colonialista eram também impregnados pelo patriarcalismo e pela exclusividade sexista. O termo *homem* e seus derivados incluíam o homem e a mulher; o mesmo privilégio não era dado ao termo *mulher*”. (Bonnici. 2009, p. 263)

Fazendo um panorama sobre a história do pós-colonialismo,

Bonnici afirma que :

“Iniciou-se o século XX com um triste panorama composto (1) por dezenas de povos e nações submetidos ao colonialismo europeu, (2) por milhões de negros, descendentes de escravos, especialmente nos Estados Unidos e na África do Sul, discriminados por seus direitos fundamentais, (3) pela metade feminina da população mundial vivendo num contexto patriarcal, (4) pelo poder político e econômico nas mãos da raça branca, cristã e rica em países industrializados. Apesar dessa imagem sombria, um dos fatores mais característicos do século XX foi a nítida consciência da subjetividade político-cultural e da resistência de povos e nações contra qualquer tentativa para manter a objetificação ou iniciar uma nova modalidade de dependência.” (Bonnici. 2009, p. 260)

Franz Fanon foi um dos teóricos precursores do argumento pós-colonial. Em um movimento nas Ciências Sociais, autores como Memmi, Césaire e Said contribuíram significativamente para a transformação e visibilidade do pós-colonialismo. É a partir desta concepção do pós-colonialismo que Ranajit Guha desenvolve a formação do Grupo de Estudos Subalternos, tal grupo foi o cerne para que outros estudiosos pudessem avançar com os seus estudos, sobretudo fora da Índia, autores como Chatterjee, Chackrabarty e Spivak. Concordamos com a pesquisadora Ballestrin (2013, p.93) artigo *América latina e o giro decolonial* que “O termo subalterno fora tomado emprestado de Antonio Gramsci e entendido como

classe ou grupo desagregado e episódico que tem uma tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes”. Spivak, especificamente em *Pode o subalterno falar?*, direcionou a sua crítica a Foucault e Deleuze, visto que ambos estavam centrados na ideia de um sujeito absoluto e único, pensando na realidade europeia e desconsiderando a fragmentação e a multiplicidade de sujeitos fora da Europa.

Literatura de autoria feminina negra

Tradicionalmente a literatura e a produção literária são espaços maioritariamente compostos por homens, brancos e europeus, um arquétipo que exclui a mulher, negra e latino-americana.

A partir do século XIX, a questão da emancipação feminina ficou mais clara, devido à decorrência de inúmeros fatores, como o desenvolvimento industrial, o desenvolvimento dos meios de comunicação entre outros. Estes fatores alavancaram a construção da identidade feminina ao longo dos anos. A mulher da antiguidade (século XVI e XVII) era completamente submissa ao homem, mantida no lar, como procriadoras. As mulheres sempre foram uma espécie de objeto de discurso masculino, porque não tiveram voz para denunciar o seu próprio discurso. A fragmentação sócio-histórica das identidades, nos mostra que a mulher ultrapassou os inúmeros obstáculos, que foram impostos pela sociedade patriarcal. Como afirma Zolín (2009, p. 328) “A intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária.”

A literatura de autoria feminina corresponde a todos os escritos literários realizados por mulheres. Alguns autores, como Schneider problematizam em relação ao termo, se conceituam como literatura

feminina ou feminista.

Zolín (2009) faz uma subdivisão das fases da tradição literária de autoria feminina, segundo os pressupostos de Showalter. Segundo há a **fase feminina** em que a imitação e internalização dos valores e padrões são vigentes; a **fase feminista** que é o momento do protesto contra os valores e os padrões vigentes, a defesa dos direitos e valores das minorias e por fim a **fase fêmea** (ou mulher) que é o processo de autodescoberta e busca de identidade própria. Acreditamos que pelo contexto sócio-histórico e pelas obras, as autoras que trabalhamos na nossa pesquisa são representantes da fase fêmea.

De acordo com Zolín (2009), historicamente o cânone literário sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, regulado por uma ideologia que exclui as mulheres negras. Reiterando a visão de Zolín, Lobo (1998) defende que do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar espaço próprio dentro do universo da literatura mundial, de forma que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença.

O que dizem as vozes negras na América Latina: Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas

Apresentamos aqui as diferentes trajetórias de autoras negras, breves considerações relacionadas às vivências e a literatura, buscando ilustrar a potência e intelectualidade dessas autoras e suas obras e como as vozes negras são apresentadas nas obras das autoras.

Conceição Evaristo⁵ nasceu em Minas Gerais, em 1946. Prove-

5 Estas referências biográficas tem como fonte principal o depoimento da autora Conceição Evaristo no I Colóquio de escritoras mineiras. Belo

niente de uma família humilde, por isso precisou trabalhar desde criança, no entanto, ela aproveitou trocando horas de trabalho por aulas particulares. Evaristo atuou em escolas públicas no Rio de Janeiro antes de iniciar a trilhas do recorrido literário. Estreou na literatura com a série *Cadernos Negros*, do coletivo cultural *Quilombhoje*. A autora relembra que uma das inspirações para a representatividade negra foi o seu tio Totó, que sempre questionou a situação do negro brasileiro. Evaristo diz que “a ele devo as minhas primeiras lições de negritude”.

Evaristo é uma das escritoras brasileiras mais relevantes da atualidade, ela aborda temas como discriminação racial, de gênero e de classe. Nos estudos do pós-colonialismo ela insere-se em um espaço em que o discurso é contrário ao neo-colonialismo interno. A autora criou um conceito denominado *escrevivências* que é relacionado à temática da literatura negra e as vivências. Ela recebeu diversos prêmios, entre eles o Prêmio Jabuti (2015), Prêmio Claudia (2017), e recentemente foi eleita intelectual do ano pelo prêmio Juca Pato, sendo a primeira mulher negra a receber essa homenagem. O destaque na literatura veio como seu primeiro romance, Ponciá Vicêncio (2003).

Na obra Ponciá Vicêncio, a protagonista, homônima à obra, é uma mulher negra que mora com a mãe no interior do Brasil, em uma comunidade composta por descendente de escravos. A narrativa descreve a vida de Ponciá desde a infância até a vida adulta. As perdas são episódios frequentes na vida da protagonista. Segundo Evaristo (2003, p. 113) “O romance explora a fundo as sucessivas perdas de Ponciá (a morte do avô, do pai, dos sete filhos, a separação da mãe e do irmão) penetrando no “apartar-se de si mesma.” No romance, Evaristo trata de temas como discriminação racial, de

Horizonte, realizado em maio de 2009. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em 28/12/2021

gênero e sociais. Conforme podemos perceber no trecho a seguir quando Ponciá busca por uma vida melhor.

Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo o dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado. (Evaristo, 2003, p.32)

A obra de Evaristo também apresenta marcas de subalternidade vivenciadas pela protagonista, como podemos analisar no fragmento a seguir.

Lembrou-se também de que, quando era pequena, vivia sonhando com o dia em que, grande, teria um homem e filhos. Lá estava ela agora com seu homem, sem filhos e sem ter encontrado um modo de ser feliz. Talvez o erro nem fosse dele, fosse dela, somente dela. Ele era assim mesmo. (Evaristo, 2003, p.54).

Ponciá idealizada um modelo família tradicional e mesmo se frustrando e tomando a culpa para si, ela acreditava que seria feliz, mesmo que essa aceitação lhe custasse além do papel de subalternidade, a violência física e psicológica que sofria do companheiro. Podemos comprovar essa afirmativa no fragmento seguinte confor-

me Evaristo (2003, p.47). “Ultimamente andava muito bravo com ela, por qualquer coisa lhe enchia de socos e pontapés.” Assim, percebemos o quanto Ponciá é violentada e isso a torna vulnerável, fazendo com que ela emudeça diante do seu homem. Conforme percebemos neste fragmento de Evaristo (2003, p.83) “Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa.” Dessa maneira, nessa relação violenta de silenciamento, o sujeito subalterno feminino representado pela personagem Ponciá, encontra-se ainda mais vulnerável e invisível nessa relação de poder. Uma violência epistêmica conforme os conceitos de Spivak (2010).

Já a autora afro-cubana Teresa Cárdenas Angulo nasceu em Cárdenas, em Cuba, em 1970. Ela é narradora, poetisa, artista e assistente social. A autora não possui formação específica em literatura ou estudos literários, no entanto, recebeu vários prêmios, como o prêmio *David* (concedido a escritores inéditos em Cuba) e *Casa de las Américas*, que a galardoaram como uma das vozes mais importantes da literatura infanto-juvenil cubana.

A autora conta que começou o hábito da leitura fez com que ela escrevesse naturalmente, mesmo sem formação e sem muita instrução sobre como estruturar uma história, porém, ela sentia que faltava representação nos escritos.

Onde estavam as garotas negras que se pareciam comigo? Como leitora, nunca as encontrei. Nas páginas dos livros, os personagens enrubesciam, seus cabelos flutuavam como a brisa, seus olhos azuis ou verdes reproduziam a cor do mar e do céu. Mas meu rosto preto, meu cabelo crespo, meus lábios carnudos es-

tavam totalmente ausentes. Então soube para onde devia me encaminhar. Tudo o que vivia, minha própria dor por sofrer racismo. (Cárdenas, 2021, p. 22)

Em suas obras Cárdenas aborda questões raciais, o combate à discriminação, a violência e busca manter as memórias, as histórias e as ancestralidades vivas.

Na obra *Cartas a mi mamá/Cartas al cielo*⁶ a autora aborda a questão racial e traz uma menina negra como protagonista. Na obra a protagonista é uma menina órfã, negra que sofre racismo e violência familiar. A menina, que não tem nome, vive com a avó, a tia e as primas. Ela sofre preconceito racial frequentemente tanto no ambiente familiar quanto na escola. Como podemos ver nos seguintes fragmentos da obra de Cárdenas (1998, p. 11) “Não sei por que tia Catalina ficou comigo. Só lhe importam suas filhas. Lilita e a Menina passam o dia zombando de mim”⁷. Conforme percebemos no fragmento a menina é rechaçada no seu próprio ambiente familiar. Sua aparência física se destaca na escola, lugar onde ela também é discriminada, por isso sente-se sozinha e triste. “Sou a menina mais alta e preta da sala de aula. Talvez a mais triste”⁸ (p.13). Consoante a isso Hall (1996, p. 69) explica que o racismo “Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em

6 Traduzida no Brasil como *Cartas para minha mãe*, pela editora Pallas do Rio de Janeiro em 2010.

7 No sé por qué tia Catalina se quedó conmigo. Sólo le importan sus hijas. Lilita y la Niña pasan el día burlándose de mí. (Trecho original. Tradução nossa).

8 “Soy la niña más alta y prieta del aula. Quizá la más triste”. (Trecho original. Tradução nossa).

termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza.”

No seguinte fragmento, a protagonista descreve para uma das cartas à sua mãe a violência física e os estereótipos que ela recebia por ser negra. “Deu-me uma bofetada forte. Cala-te beijuda! Desde então me chamam beijuda nessa casa onde eu não queria viver⁹”. (Cárdenas, p. 17)

Era nesse ambiente hostil e violento que a protagonista vivia, mesmo com a insistência da avó da menina continuar a tradição familiar de ser subserviente, a menina não se via nessa condição, gerando assim discussão e recorrentes momentos de violência. No fragmento seguinte Cárdenas (1998, p. 35) retrata “Avó está brava comigo. Quer que eu lave a roupa da casa onde trabalha. Diz que assim aprendo a fazer algo útil e ajudo com o dinheiro que eu gane. Já falou com eles e tudo. Eu não quero, não penso ser servente. Mas ela insiste e não me deixa tranquila¹⁰”. E em “Me doem as costas todas. Avó me bateu como se fazia com os escravos¹¹” (Cárdenas, 1998, p. 37).

A protagonista também sofre discriminação por causa de sua aparência física, como os outros a veem, contudo ela se sente fisicamente parecida com a mãe e se vê bela, valoriza a sua identidade

9 Me dio un manotazo fuerte: ¡Cállate, bembona! ... Desde entonces me dicen bembona en esta casa dónde no quisiera vivir”. (Trecho original. Tradução nossa).

10 Abuela está brava conmigo. Quiere que lave la ropa de la casa donde trabaja. Dice que así aprendo a hacer algo útil y ayudo con el dinero que gane. Ya habló con ellos y todo. Yo no quiero, no pienso ser sirvienta. Pero ella insiste y no me deja tranquila. (Trecho original. Tradução nossa).

11 Me duele toda la espalda. Abuela me há golpeado como se le hacían a los esclavos. (Trecho original. Tradução nossa).

negra, contrastando com o que as pessoas acham sobre ela. Conforme podemos ver no excerto seguinte:

Descobri que meus olhos se parecem com os teus que mais bonitos não podiam ser, e meu nariz e minha boca são normais. Não gosto que digam que os negros tem nariz chato e tem beijola. Se Deus existe, seguro está bravo de ouvir tanta gente criticando a sua obra (...) Por isso não deixo passar em mim o pente quente. Prefiro fazer coquinhos em mim. Como as africanas¹².” (Cárdenas, 1998, p.21)

A personagem se orgulha da sua identidade de mulher negra e todas as características que ela carrega, não permitindo mudanças na sua aparência física para ser aceita na sociedade. Mesmo sofrendo preconceito nos ambientes em que ela convive e questionando seu fenótipo, ela assume a sua identidade.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma

12 He descubierto que mis ojos se parecen a los tuyos que más bonitos no podían ser, y mi nariz y mi boca son normales. No me gustan que digan que los negros son ñatos y tienen bamba. Si Dios existe, seguro está bravo de oír tanta gente criticando a su obra.” (...)Por eso no me dejo pasar el peine caliente. Prefiero hacerme moñitos. Como las africanas. (Trecho original. Tradução nossa).

confortadora “narrativa do eu”. (Hall, 2006, p. 13)

Percebemos nas duas obras que a identidade da mulher negra é representada da maneira mais real e verossímil possível. De acordo com Gomes (2026, p 112) “as representações são fundamentais para a construção, reconstrução ou ressignificações das identidades individuais ou de grupo.” Embora que as protagonistas das duas obras tentassem mudar o cenário onde estavam inseridas, não aceitando a pobreza ou a subserviência, mesmo assim, elas não conseguiam apresentar as suas identidades plenas. Consoante a isso Laclau e Mouffe (2015, p. 125) dizem que “a presença do outro impede-me de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas”.

Considerações finais

Ao analisar *Ponciá Vicêncio* e *Cartas a mi mamá* (Cartas al cielo) percebemos narrativas de entrecruzamentos das duas obras, é que as duas são escritas por autoras negras, de espaços periféricos, que trazem como protagonistas personagens negras. E em alguns pontos das duas narrativas as temáticas se entrecruzam a saber: religiosidade de origem africana (que não foi uma das nossas categorias de análise), racismo, discriminação racial e de gênero, as perdas familiares, além das protagonistas apresentarem relações familiares disfuncionais, pois conseguimos perceber violência física e psicológica no próprio seio familiar. As vozes negras nos dizem que os ciclos se repetem, seja no Brasil ou em Cuba.

Percebemos que o conceito e a identidade da mulher negra foram mostrados na sua forma mais real. A história de vida das autoras, o contexto geopolítico delas possivelmente influenciou na

escrita das narrativas. A questão identitária das protagonistas foi se moldando e se construindo ao longo das obras. A identidade desenvolvida pelas protagonistas se assenta no conceito de identidade do sujeito pós-moderno de Hall (2006) em que ela é transformada continuamente e que somos representados pelo sistema cultural que nos rodeia.

O nosso trabalho pretende se estender ainda mais na investigação, não somente pelo tema, mas pelo debate acerca da quebra do preconceito étnico-racial, pela relevância em inserir autoras negras, contemporâneas ou não, no ambiente acadêmico, sobretudo pelo lócus das autoras, espaços tradicionalmente colonizados.

Referências

BALLESTRIN, L. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BONNICI, T.; Zolin, L. O. (orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª. Ed. Maringá: EDUEM, 2009.

CÁRDENAS, T. **Cartas a mi mamá**. 1ª Ed. Groundwood Books: Toronto, 1998.

CÁRDENAS, T. **Afro-cubana: identidade e memória através da escrita**. Tradução Nina Rizzi. In. Azevedo, L. M. (et. Al). Escritos negros: textos contemporâneos. Porto Alegre: TAG – Experiências literárias. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

GOMES, N.N. **Educação e identidade negra**. Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e Estratégia Socialista: por uma política democrática radical**. São Paulo: Intermédios, 2015. LOBO, L. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/190153887/A-Literatura-de-Autoria-Feminina-Na-America-Latina> acesso em: 29 de dezembro de 2021.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

SANTOS. C. R.; WIELEWICKI. V. H. **Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais**. In. BONNICI, T.; Zolin. L. O. (orgs). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª. Ed. Maringá: EDUEM, 2009.

SILVA, A. M. da. **Autoras de seus dias: escritoras negras e o ensino de literatura**. Brasília, 2021. 300p. (Tese de Doutorado). Universidade de Brasília.

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

QUIJANO. A. **Colonialidade do poder e classificação social**. In: Boaventura de. S. S.; Meneses. M. P (orgs). Epistemologias do sul. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

PARTE III:

LITERATURA, MEMÓRIA, POLÍTICA E CONTEXTOS HISTÓRICOS

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 1

O FANTÁSTICO COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA NO CONTO “ELES” DE CAIO FERNANDO ABREU

Eduardo Gonçalves de Carvalho

Francisco Edson Gonçalves Leite

Resumo: Durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), notadamente marcada por sua censura, violência e autoritarismo (Fausto, 2006; Schwarcz; Starling, 2015), diversos escritores nacionais utilizaram-se da palavra como instrumento de crítica social à repressão estabelecida (Ângelo, 1994; Bosi, 2002). Entre eles, Caio Fernando Abreu (1948-1996) teve a maioria de sua produção literária imersa nesse contexto e utilizou o fantástico, modo literário reconhecido pela subversão de uma realidade homogeneizadora por meio do insólito (Roas, 2011, 2014), como mecanismo de resistência. Diante disso, o objetivo geral deste trabalho é analisar a configuração do fantástico no conto “Eles” da coletânea *O ovo apunhalado* (1975) de Caio Fernando Abreu, que remete, através de metáforas e alegorias, ao contexto da ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, a pesquisa é de base qualitativa e explicativa e de caráter bibliográfico. Como resultados, verificamos que a noção de realidade na narrativa é assaltada a partir da chegada de três seres que podem ser vistos como representativos daqueles que ousaram confrontar o regime. O fogo, utilizado por um menino como desestabilizador do poder político, social e ideológico pode ser compreendido como um presente dado pelos seres, análogo ao mito de Prometeu, como uma metáfora do conhecimento. Portanto, Caio ilustra em seu conto, em um período de vigilância e repressão, a defesa da resistência, do conhecimento e da dignidade como contraponto à dominação vigente.

Palavras-chave: Autoritarismo. Literatura. Escrita de resistência. Fantástico.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O período da ditadura militar no Brasil (1964-1985) é reconhecido, historicamente, como um momento de silenciamento de vozes, atuação violenta e perseguição política (Fausto, 2006; Schwarcz; Starling, 2015). A arte, sensível aos temas sociais, não ficou apática em relação aos acontecimentos promovidos pelo regime. Entretanto, filmes, músicas, peças teatrais e livros foram censurados por possuírem denúncias ou violarem noções de “bons costumes” do grupo conservador que estava no poder (Reimão, 2014; Schwarcz; Starling, 2015). Nesse cenário, conforme Ângelo (1994, p. 72), “temos então que, quanto ao tema, a ditadura influenciou, atemorizou, provocou, revoltou, silenciou, fez falar por metáforas e alegorias. [...]”. Tal linguagem, portanto, permitiu que escritores eternizassem relatos sobre os anos de chumbo e as dificuldades vividas pelos grupos sociais, enquadrando-se no que Bosi (2002) define como uma literatura de resistência. Entre eles, cabe destaque à produção literária de autores como Caio Fernando Abreu, Ignácio de Loyola Brandão, José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião.

Em virtude da necessidade de rebeldia através da linguagem, o fantástico foi um forte aliado dos escritores da segunda metade do século XX nas denúncias ao regime militar. O próprio modo literário tem origem subversiva, pois aparece na Europa do final do século XVIII e início do século XIX como uma transgressão da narrativa realista e do discurso científico. É diante disso que, conforme Roas (2014), o fantástico instala-se a partir do confronto entre a realidade extratextual normalizada/compartilhada pelos

leitores e uma realidade intratextual assaltada pelo elemento impossível. Essa concepção também está presente em outros autores. Calvino (2004) destaca que o fantástico passou ao longo do século XIX por uma cotidianização, isto é, uma aproximação cada vez maior da realidade cotidiana, fenômeno este, inclusive, que se acentua no século XX. Todorov (2017 [1970]), por sua vez, defende a incerteza/dúvida como elementos primordiais para que o fantástico se distancie de formas vizinhas, como o estranho e o maravilhoso.

O fantástico tem ocupado, historicamente, uma posição marginal frente a outras manifestações literárias, especialmente as de cunho realista. Para Jackson (2001), tal posicionamento reflete, na verdade, uma postura ideológica que a crítica tem adotado: “O fantástico tem sido postergado de forma constante por parte dos críticos, que a tem considerado uma adesão à loucura, à irracionalidade ou ao narcisismo, frente às práticas mais humanas e civilizadas da literatura ‘realista’”¹³ (Jackson, 2001, p. 142, tradução nossa). No cenário das letras nacionais, essa marginalidade do fantástico talvez seja ainda mais forte, uma vez que a crítica literária brasileira nunca deu o devido espaço ao conto fantástico, “[...] relegado ao esquecimento em face da notoriedade da literatura realista” (Silva; Leite, 2024, p. 12). Quanto a Caio Fernando Abreu, especificamente, sua literatura com temas intimistas e homoeróticos ainda é mais lembrada do que sua escrita politicamente engajada (Ginzburg, 2005) que, invariavelmente, recorre aos recursos do fantástico para driblar a censura e a repressão da ditadura. Por isso, verificamos a necessidade de um olhar para essa faceta da literatura de Caio,

13 No original: “Lo fantástico ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura ‘realista’” (Jackson, 2001, p. 142).

a fim de ampliar os horizontes das discussões sobre sua literatura. Diante disso, o objetivo geral do presente trabalho é analisar a configuração do fantástico no conto “Eles” da coletânea *O ovo apunhalado* (1975) de Caio Fernando Abreu, que remete, através de metáforas e alegorias, ao contexto da ditadura militar no Brasil.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de uma base qualitativa e explicativa, dada a natureza do objeto da pesquisa. O caráter, por sua vez, é bibliográfico, haja vista o *corpus* ser constituído por um texto literário. O método de abordagem utilizado é o hipotético-dedutivo, pois parte-se de noções gerais da teoria do fantástico a fim de investigar um texto literário específico. Quanto ao método de procedimento, este será o estruturalista, dado que serão analisados aspectos temáticos e formais do conto.

Desse modo, o trabalho está estruturado da seguinte forma nas próximas seções: a seguir, apresentamos o referencial teórico, com exposições sobre o fantástico e a escrita de resistência durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985); posteriormente, exibimos a análise e a interpretação do conto selecionado; por fim, tecemos as nossas considerações finais.

2. FANTÁSTICO E ESCRITA DE RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE DITADURA

De acordo com Rodero (2006), há três tendências para uma concepção do fantástico. Primeiramente, como gênero, trata-se de vê-lo em uma dimensão maior, abarcando a fantasia e o sobrenatural. A segunda também apresenta o fantástico como gênero, entretanto, a delimitação de suas fronteiras fica a cargo da resolução final, isto é, se a narrativa encerra-se com a aceitação daquele epi-

sódio sobrenatural, adentra-se ao terreno do maravilhoso, enquanto uma explicação científica ou racional vincularia a narrativa ao estranho. Essa tendência é inspirada especialmente em Todorov (2017 [1970]). Por último, a terceira tendência expande a noção de fantástico como uma experiência, ou seja, um fenômeno que pode ser encontrado em diferentes gêneros literários. Roas (2011), seguidor desta última, apresenta o fantástico como modo literário, vertente à qual nos vinculamos neste estudo.

Segundo Roas (2014, p. 134), “o objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos”. Desse modo, para Roas (2011), o modo literário fantástico realiza a transgressão do código realista, sendo a linguagem, inclusive, um dos elementos afetados, especialmente quando a experiência do fantástico ultrapassa os limites de significação da própria linguagem, ou seja, quando a situação deflagradora do fantástico na narrativa é impossível ser descrita, o que o autor chama de “retórica do indizível”. Ademais, acerca das suas motivações, o fantástico tem, conforme Roas (2011), um caráter subversivo, ao se lançar contra as noções homogeneizadoras que comandam as percepções no mundo. Não à toa, essa motivação levou vários escritores da América Latina a utilizarem esse modo de criação literária para a denúncia de regimes ditatoriais e opressores.

No Brasil, a ditadura instaurada em 1964 foi um golpe à democracia que resultou em exílios, cassações de políticos, extinção de partidos, sessões de tortura, pobres que ficaram cada vez mais pobres (Fausto, 2006) e corpos de vítimas que até os dias atuais não foram encontrados. Entretanto, o historiador Boris Fausto (2006, p. 465) declara que “[...] embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autori-

tária [...]”. Nesse sentido, “[...] o governo dos militares carregava consigo uma proposta de silêncio, e utilizou a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso. [...]” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 464).

Sob essa ótica, conforme Ângelo (1994, p. 69), “alguns regimes autoritários procuram dizer aos escritores sobre o que eles devem escrever; outros preferem dizer aos escritores sobre o que eles não devem escrever. No Brasil, os militares optaram pela segunda forma”. Reimão (2014) afirma que tais ações são atos de violência contra a cultura e a cidadania e que cerca de 140 livros nacionais foram censurados durante a ditadura militar brasileira: “[...] lembremos, em certos momentos, até mesmo comprar, carregar e guardar alguns livros podia ser perigoso” (Reimão, 2014, p. 88).

É nesse contexto de autoritarismo que a palavra vira um instrumento social de denúncia e tornam-se visíveis escritores que trabalham uma literatura de resistência. Bosi (2002) assume que a escrita de resistência se apresenta como tema e/ou como processo relacionado à escrita. Enquanto tema, trata-se de uma cultura em que “[...] a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele [...]” (Bosi, 2002, p. 122). A escrita de resistência, por sua vez, tem uma dimensão ética, “[...] um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes” (Bosi, 2002, p. 130).

Portanto, a literatura de resistência associada ao fantástico foi um forte recurso empregado por autores brasileiros durante os anos de chumbo. Por ser naturalmente subversivo, o fantástico adquiriu força também por estar associado ao uso de recursos como metáforas e alegorias que trazem mensagens simbólicas sobre a vida social. Desse modo, ressalta-se que a narrativa fantástica revela críticas sociais veladas que, escritas em tempos de censura, permitem a preservação da dolorosa, mas necessária, memória de

quando a queda da democracia significou o império da violência.

3. “ELES”: O INSÓLITO COMO INSTRUMENTO DE CRÍTICA SOCIAL

Caio Fernando Abreu nasceu em 1948 na cidade de Santiago, no estado do Rio Grande do Sul. O escritor gaúcho passou a maior parte da sua juventude e da sua confecção literária imerso no período dos anos de chumbo. Seu livro de estreia foi o *O inventário do irremediável*, coletânea de contos publicada pela primeira vez em 1970. O autor faleceu precocemente em 1996, em decorrência de complicações de saúde por conta do vírus HIV. Sua figura emblemática, por outro lado, é lembrada até os dias atuais, sendo Caio um dos grandes nomes das letras nacionais.

A relevância de sua produção, por sua vez, pode ser comprovada pela sua presença recorrente em listas de obras obrigatórias para vestibulares, especialmente através da sua obra *Morangos mofados* (1982). No tocante aos temas sobre os quais versou, segundo Dias (2008, p. 97), a sua literatura dialoga com diversos assuntos da metade do século XX, como “[...] a ditadura militar brasileira, o crescimento desordenado das cidades, a contracultura e o psicodelismo hippies, a música popular/pop brasileira e estrangeira, o cinema, a literatura fantástica latino-americana, o misticismo [...]”.

Desse modo, pelo caráter notadamente subversivo de sua criação literária, o autor foi um dos escritores brasileiros que sofreu com a censura durante a ditadura, tendo também passado por exílio na Europa na década de 1970. Isso ocorria, pois, como afirma Bizello (2005, p. 3), “[...] os relatos de seus textos denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e

esperanças de liberdade, embora não descrevam de forma explícita a ditadura militar no Brasil [...]”. Dessa forma, diante do regime opressor, o autor escrevia denúncias nas entrelinhas, por meio do forte uso de metáforas. Entretanto, conforme destaca Ginzburg (2005), embora haja essa atuação política significativa de Abreu, o seu lugar na literatura está, na maior parte das vezes, associado ao intimismo e ao homoerotismo. Sendo assim, ainda é pouco explorada e discutida pela crítica literária seu engajamento por meio de uma escrita de resistência, presente em diversos de seus contos.

O conto “Eles”, objeto investigado neste estudo, faz parte da coletânea *O ovo apunhalado* (1975) que “[...] teve alguns trechos e até mesmo alguns contos retirados devido à censura [...]” (Dias, 2008, p. 99). Nele, é narrada a história de um menino que residia em uma vila conservadora e que, certo dia, vai até um bosque e retorna diferente por conta de seu contato com três seres fantásticos. Abalada, a mãe do menino convence o narrador testemunha a acompanhá-lo até o bosque a fim de descobrir o que está acontecendo com a criança. Na viagem, os seres misteriosos são vistos novamente e realizam um ritual de iniciação do garoto. Em sequência, o narrador dorme e perde o menino e os seres de vista. Ao acordar e retornar para a vila, ele encontra um cenário de destruição causado pela criança, a qual pôs fogo nas casas dos líderes locais com os seus olhos. Posteriormente, os seres são massacrados pelos habitantes locais enraivecidos e queimados vivos. Ao serem queimados, exalam uma substância clara que deixa os habitantes da cidade em estado descrito como de “loucura”, levando-os à prática de atos imorais. O menino, por seu turno, torna-se um novo ser fantástico e vai embora. Por fim, o narrador deixa um questionamento sobre a veracidade do que foi narrado e a provocação sobre a possibilidade de a narrativa ser fruto de sua loucura ou não.

Inicialmente, a não nomeação dos seres misteriosos é um

elemento que merece evidência por estar presente desde o título do conto, um pronome que se refere a um grupo, de pessoas ou coisas, evidenciado posteriormente como referência aos seres fantásticos. Ademais, personagens, inclusive o narrador testemunha, e o próprio vilarejo também não são nomeados. O último, por outro lado, pode fazer com que o leitor veja o lugar como uma espécie de microcosmos, isto é, uma representação condensada de uma realidade que poderia se passar em diferentes locais. De todo modo, o que fica explícito na narrativa é a presença do medo de nomear, isto é, cria-se intencionalmente a ideia de algo de caráter censurado que bloqueia a definição e o esclarecimento, algo também comum em ditaduras.

Sendo assim, acerca da denúncia, ela também está estabelecida logo no início da narrativa: “O QUE ELES DEIXARAM foram estes três postulados: importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias [...]” (Abreu, 2018, p. 154). Estes três princípios descritos pelo narrador podem também ser interpretados, simbolicamente, como a defesa de três valores, respectivamente, o conhecimento, a dignidade e a resistência.

O primeiro valor, o conhecimento, é representado pela luz. Trata-se da clareza do conhecimento versus a escuridão de qualquer ilusão que tente vender falsas vitórias e narrativas, como acontece no mito da caverna de Platão. O segundo, por sua vez, a dignidade, é simbolizada pela cinza. Simbolicamente, a cinza está associada à morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 247), ela representa “aquilo que resta após a extinção do fogo”. Na tradição cristã, em diversas passagens do antigo e novo testamento, há explicitamente a correlação entre cinza e morte e, como destacam os autores supracitados, “não se deve esquecer que tudo aquilo que

está associado à morte liga-se, como ela, ao simbolismo do eterno retorno” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 247). Isso reforça na narrativa a ideia de que a destruição dos seres não representa o final da luta. Por último, a resistência é representada pela loucura, que tem seu sentido não associado à ideia de desordem mental, mas como transgressão às normas e às regras impostas de maneira autoritária pelo regime.

O espaço, por seu turno, é composto pela vila e pelo bosque. A vila é descrita, inicialmente, como um lugar organizado: “aqui todos se conhecem, tudo é pequeno e sem mistério [...]” (Abreu, 2018, p. 154). O bosque, entretanto, provoca medo por ser inóspito, descivilizado e perigoso: “[...] talvez por medo de penetrarem no impenetrável de um mistério qualquer, ou mesmo por preguiça de se movimentarem de seus lugares, os moradores daqui nunca vão ao bosque [...]” (Abreu, 2018, p. 154). No que diz respeito à sociedade, ela é apresentada como conservadora, pois somente alguns casais de namorados iam ao bosque e os que ousavam transgredir essa orientação, estavam fadados ao julgamento, como evidenciado no recorte a seguir: “[...] as mulheres daqui, as mulheres mais velhas, não perdoam jamais [...]” (Abreu, 2018, p. 154).

No tocante ao episódio fantástico, o narrador declara em seu primeiro contato com os seres:

Não sei explicá-los. Sei que eram espantosos. Pareciam não pisar sobre o chão, pareciam não ter peso nenhum: eram inteiros leveza, amor, bondade, embora houvesse na lentidão de seus gestos qualquer coisa de definitivo. [...] Cercaram o menino como velhos amigos, talvez irmãos, pois o menino se parecia com eles no jeito e no olhar (Abreu, 2018, p. 157).

Neste trecho, os três seres são apresentados como elementos que fogem completamente das noções de realidade estabelecidas pelo narrador e pelo próprio leitor. Um forte traço do modo fantástico presente está na presença da retórica do indizível que é, de acordo com Roas (2011), um aspecto de linguagem desse modo literário. Isso acontece porque não há como explicar o que se vê por meio dos códigos de linguagem conhecidos, ou seja, não é possível descrever com exatidão os elementos fantásticos vistos, uma vez que a compreensão do real se dá através da linguagem e o que está fora do real também está fora das possibilidades de expressão/representação. O menino, por sua vez, entra em uma espécie de rito de iniciação, pois já é reconhecido pelos demais seres como um membro e adquire aparências com o grupo.

Após esse episódio, o narrador chega na vila e vê o fogo destruindo-a.

A vila ardia. [...] As casas queimavam e as pessoas corriam desesperadas tentando apagar o fogo. Fui perguntando como aquilo acontecera, disseram-me que tudo havia começado na casa do prefeito e se alastrara depois pelas casas dos outros líderes e que ninguém sabia ao certo como tudo começara: haviam apenas visto aquele menino olhando fixamente do meio da praça para a casa do prefeito, e depois o fogo [...]. Com o olhar, ateava fogo às casas dos líderes, um a um. (Abreu, 2018, p. 157-158).

Dessa forma, novamente um fenômeno inacreditável surge: uma criança, apenas com seus olhos, conseguiu atear fogo nas casas das lideranças políticas locais. Os olhos são, de acordo com o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 654), “[...] símbolo de conhecimento, de percepção sobre-natural [...]”. Por isso, não à toa eles são aqui os elementos chave para o declínio das autoridades locais, realizando a quebra do poder estabelecido mediante a ascensão do conhecimento no menino. Além disso, converge para essa indicação a presença do fogo, outro elemento que, simbolicamente, pode significar o conhecimento que foi doado aos humanos por Prometeu, de acordo com a mitologia grega.

Outra referência à ditadura está no assassinato brutal dos seres fantásticos, espancados e posteriormente, queimados vivos “[...] até que uma substância clara e perfumada começasse a escorrer das feridas. [...] [As pessoas] Pareciam embriagadas, loucas e felizes com o sangue dos três seres alucinando suas mentes. [...]” (Abreu, 2018, p. 158). Tal violência faz, possivelmente, referência aos atos violentos cometidos na ditadura, como os episódios de tortura e assassinato de pessoas contrárias ao regime. A substância resultante dessa agressão gerou um efeito fantástico outra vez:

Os habitantes da vila levaram muitos dias para voltarem ao normal — depois dos homens terem provado do sexo de outros homens, e também dos peitos das mães e das irmãs, e de terem bebido dos pais o mesmo líquido de que foram feitos, e de terem cruzado com animais e se submetido à luxúria dos cães e dos cavalos e dos touros, e de terem possuído a terra e a palha como se fossem mulheres ou o reverso

de homens iguais a eles —, mas não voltaram [...] (Abreu, 2018, p. 159).

Assim, o narrador detalha atos considerados socialmente imorais que eram, anteriormente, criticados e mal vistos, mas que aparecem agora no cotidiano da sociedade. Os seres podem ser vistos como alegorias que travaram uma luta contra a “normalidade”, sendo suas mortes possíveis de serem vistas como doações. No que se refere ao menino, ele atinge outro patamar: “[...] tive certeza de que não conseguiria mais atingi-lo: não era mais aquele menino. Era um deles, com os mesmos olhos azuis em luz, sem sexo, lento e decidido. [...]” (Abreu, 2018, p. 159). O rito de passagem estava, dessa forma, concluído, e o momento de esclarecimento havia chegado para o menino que pode ser também visto como um símbolo de esperança pela mudança. Desse modo, os seres estão mortos, mas, simbolicamente, seus ideais permanecem, através do menino.

Ao final do conto, o narrador declara: “queria que você entendesse que apenas contei o que realmente aconteceu, e se isso que aconteceu é loucura, quem enlouqueceu foi o real, não eu, ainda que você não acredite. [...]” (Abreu, 2018, p. 160). A partir desse trecho, outras marcas do fantástico ficam visíveis: o narrador tem consciência de como os eventos ocorridos são difíceis de aceitar, por isso busca a todo custo fazer o leitor acreditar no que foi narrado (Roas, 2011); a citação à loucura, recorrente na literatura fantástica, pois nela, conforme Ceserani (2006, p. 83): “[...] Os limites entre o louco e o homem de gênio [...] tornam-se muito flexíveis [...]”. Por isso, o narrador informa que o que teria enlouquecido seria propriamente o real. O resultado é, portanto, a vacilação demonstrada pelo narrador e que atinge o leitor, o qual também não sabe se o que aconteceu na narrativa, em seu espaço diegético, foi real, ou se apenas uma loucura da mente do narrador.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perante a necessidade de trabalhos que investiguem a produção literária de resistência do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, o presente trabalho analisou a configuração do fantástico no conto “Eles” da coletânea *O ovo apunhalado* (1975), que remete, através de metáforas e alegorias, ao contexto da ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, os indivíduos que aparecem no conto, alegoricamente, também podem ser vistos como representações daqueles que ousaram lutar e resistir durante o período de sequestro da democracia brasileira, por meio da transgressão à opressão imposta e normalizada por muitos setores da sociedade.

O menino, por sua vez, simboliza a esperança de futuro para o movimento rebelde após ter tido seu momento de esclarecimento. Seus olhos que lançam fogo, metaforicamente, também podem simbolizar o conhecimento, como está no mito grego de Prometeu. Assim, Caio ilustra em seu conto, em um período de vigilância e repressão, a defesa da resistência, do conhecimento e da dignidade como contraponto à dominação vigente.

Portanto, observamos que a contribuição do autor para as letras nacionais a partir do uso do fantástico deve ser cada vez mais reconhecida. Além disso, é pertinente desmistificar visões que reduzam a vasta produção do escritor e seus temas a apenas parte do que ele produziu. Esperamos que Caio Fernando Abreu, que buscou preservar a memória em momentos de repressão e censura, também possa ter esse seu lado trabalhado na Educação Básica e ser uma leitura extremamente necessária em momentos em que o país ainda sofre com ataques à sua democracia e soberania.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Contos completos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ÂNGELO, I. Nós, que amávamos tanto a literatura. *In*: SOSNOWSKI, S; SCHWARTZ, J. (Orgs.). **Brasil: O Trânsito da Memória**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

BIZELLO, A. A. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. **Nau Literária**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4824>>. Acesso em: 2 jan. 2025.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XXI: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**:

mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

DIAS, E. M. da S. Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu. **Acta**

Scientiarum. Language and Culture, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 97-107, 2008. Disponível em:

<<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/4048>>. Acesso em: 5 jan. 2025.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 36–45, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19617>>. Acesso em: 5 jan. 2025.

JACKSON, R. Lo “oculto” de la cultura. In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 141-152.

REIMÃO, S. “Proíbo a publicação e circulação...” – censura a livros na ditadura militar. **Estud. av.**, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000100008>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/L7cPdmb4GHCSr-mTbYkxmNvF/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 4 dez. 2025.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp. 2014.

ROAS, D. **Tras los limites de lo real**: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODERO, J. **La edad de la incertidumbre**: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica. New York: Peter Lang, 2006. p. 1-31.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, A. M. M.; LEITE, F. E. G. L. Crise ou Esquecimento? O não-lugar do conto fantástico na crítica literária brasileira. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 1–14, 2024. Disponível em: <<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/17147>>. Acesso em: 26 jul. 2025.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica** [1970]. 4. ed., 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 2

IMIGRAÇÃO, AMOR E SOCIEDADE PORTUGUÊSA EM *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS*, DE LÍDIA JORGE

Marco Aurélio Linhares Bezerra

Maria Aparecida da Costa

Resumo: Este estudo se constrói a partir da análise de *O vento assobiando nas gruas* (2007), da escritora Lídia Jorge, discutindo o desenvolvimento erótico-amoroso das personagens Milene Leandro e Antonino Mata, bem como, buscando compreender às dinâmicas que se estabelecem a partir da intersecção social que ocorre na relação dessa mulher portuguesa com o amante, e sua família de imigrantes cabo-verdianos. A trajetória das personagens é fortemente influenciada por questões sociais, étnicas e financeiras, que moldam e motivam o movimento e a reconfiguração das personagens e de suas ações no romance; colocando em questão, a força da relação erótico-amorosa, bem como a possibilidade de concretização do amor, e a construção de uma identidade difusa para as personagens imigrantes. O desenvolvimento desse estudo, de caráter crítico-analítico, se apoia nas discussões de Anthony Giddens (1993), Georges Bataille (2021), Boaventura de Sousa Santos (2003;2005), Maria Aparecida da Costa (2014), entre outros autores que tratam da relação amorosa, e das dinâmicas que se constroem entre Portugal e as nações que emergem do colonialismo. Observamos, pois, que o amor Eros está presente na relação de Milene e Antonino, servindo como ferramenta que aponta para a (re)estruturação da autonomia aniquilada dos protagonistas.

Palavras-chave: Lídia Jorge. Erotismo. Étnico-racial. Exílio. Imigração.

1. INTRODUÇÃO

A literatura portuguesa contemporânea tem como característica, de forma geral, tratar de temáticas e questões que trazem pontos de reflexão da individualidade, refletindo fortemente a construção dos sujeitos no meio social. Dessa forma, pode-se dizer que, em virtude dos temas abordados, pode ser compreendida como artifício de projeção de aspectos específicos que promovem a reflexão coletiva acerca de problemáticas diversas, sejam elas individuais, ou como parte de um conjunto social.

Assim, direcionam-se os olhares deste estudo para, de forma específica, investigar o romance, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2007) de Lúcia Jorge, autora que constrói sua escrita entre a nação portuguesa e os PALOP's, dentre os quais, viveu grande parte de sua vida, pois, exilada pelos horrores da ditadura salazarista, ainda muito jovem, a autora mudou-se para África, onde foi professora nos anos setenta em Angola e Moçambique, e só posteriormente retornou à Portugal.

A sua vida em países Africanos e a sua experiência como sujeito migrante, vivenciando o exílio de sua terra natal, refletiu-se em sua escrita, e as temáticas que discute neste romance, *O vento assobiando nas gruas*, abordam justamente, o processo de imigração, a aceitação desses povos em Portugal, a discriminação racial e além disso, questões ligadas ao desenvolvimento da figura feminina.

Em entrevista, a autora discute a existência de um sentimento de pertencimento que se constrói de modo difuso, entre a metrópole e essas terras que anteriormente figuravam como colônias:

[...] Embora o sentimento que lá está, conduzi-

do pela voz narrativa, seja português. Há nestes contos a ideia de que em sítios estranhos a confissão é mais provável e forte. Longe deparamo-nos com um espelho mais iluminado e que nos fala de outra maneira” (Duarte, p.2, 2016)

No exílio, longe do lugar de origem é onde o indivíduo acaba chegando a enfrentar uma espécie de existência confusa, em que o pertencimento é ao mesmo tempo reivindicado pelo sujeito e negado, em muitos dos casos, pelo nativo. Pode-se então, encarar a trajetória literária de Lídia Jorge como engajada com a reflexão dessa herança deixada pelas relações de colonizador e colonizado, construída através das relações de exploração com as nações africanas, pelas quais Portugal se desenvolveu para ser a nação que é na contemporaneidade.

Assim, é com esse olhar atento que traz em suas peças literárias a representação da relação luso-africana de forma a retratar o nativo e o emigrante em suas jornadas particulares, possibilitando a discussão das dinâmicas sociais desencadeadas por esse processo que relaciona imigrantes dos PALOP's e os Portugueses da metrópole. Como exemplo dessa representação está o processo de exílio efetuado a partir da imigração.

O objeto principal deste estudo, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2007), conta a história de amor de Milene Leandro e Antonino Mata, e também as histórias de suas famílias, os Leandro, uma família portuguesa branca e tradicional na cidade fictícia de Valmares, em que se ambienta o romance. Grupo que já foi muito rico num passado remoto, graças à fábrica de conservas, que assume significado diferente para cada membro desse núcleo de portugueses; e os Mata, que por sua vez, são uma família de africanos, emigrados de Cabo Verde, que passam a viver dentro da antiga fábrica e que graças à isso e a circunstâncias específicas no decorrer

da narrativa, como por exemplo, a morte da avó de Milene, a personagem Regina Leandro aproximam-se da personagem principal.

Dessa forma, em primeira instância, se estabelece como objetivo, analisar as personagens que protagonizam entre essas famílias uma história de amor, que desencadeia a possibilidade de (re)construção de uma autonomia que lhes fora roubada, por um ou outro motivo, questionando as problemáticas impostas ao relacionamento interracial desempenhado por Milene Leandro e Antonino Mata, com vistas a estudar também a forma como são utilizados os espaços da narrativa para o desenvolvimento das relações sociais das personagens centrais.

2. MILENE E ANTONINO: EXÍLIO, PERTENCIMENTO E AMOR

As relações de poder construídas a partir de diversas interações que ocorrem na sociedade retratada no romance em questão, são também influenciadas pelo ambiente em que ocorrem. O espaço e a ambientação da história são determinantes para o desenvolvimento específico de diversos relacionamentos ao longo da narrativa, inclusive para o processo de construção do amor de Milene e Antonino. Nesse sentido, os lugares ou espaços narrativos construídos para situar o leitor, são também parte do desenrolar da história, e importam para o desenvolvimento das personagens. Para além disso, as temáticas abordadas relacionam-se com o contexto da sociedade Portuguesa, historicamente conservadora e ligada à exploração dos povos africanos. Na narrativa aborda-se por exemplo, a temática da imigração, o que desencadeia diversas construções importantes, e que certamente dão significação a espaços em que se constroem a narrativa.

Para os Mata, considerando membros específicos da família, alguns espaços são determinantes e representam significados

interessantes. Ana Mata, por exemplo, a personagem feminina com mais idade, tem “seus rios” dentro da fábrica de conservas, “Ana Mata se tinha acororado perto do leito dos seus rios, ali mesmo onde eles se juntavam formando um curso compacto” (Jorge, 2007, p. 199), dos quais diz cuidar com afinco. São justamente estes dutos o que simbolicamente mais trazem aproximação da recordação de sua terra e origem, associando ao que a personagem tem de representativo, a manutenção das tradições africanas e a valorização da vida passada em Cabo Verde.

Ela dá pistas de que aceita viver em Portugal, mas que não descarta a possibilidade de retorno, e que considera a nova terra um lugar temporário, “Dei minha confiança a vocês para vir e voltar. Mas agora vocês querem morrer todos nesta terra diferente da nossa. E ela não é boa para os meus ossos, [...] os ossos dos Mata estão todos lá” (Jorge, 2007, p. 319). A fala da personagem em questão atesta o saudosismo e a relação de valorização que a personagem constrói para com sua terra natal, mesmo que encontre-se em exílio sonhando com o momento do retorno.

Em contrapartida, Felícia Mata, que assume o papel de chefe dessa família, representativa das matriarcas africanas, passa pela construção de uma relação diferente com Cabo Verde. A personagem não apresenta tanto saudosismo quanto sua mãe, e preza pela segurança que sua família atingiu vivendo em Portugal. Quando Ana Mata sugere que retornem a África, sua filha desconsidera que haja benefícios no retorno, “Volte você, minha mãe, para seu Paraíso di terra. [...] Vá, eu por mim, não quero voltar” (Jorge, 2007, p. 319). Para ela, que tem como maior objetivo o bem estar da família como um todo, como destacado no trecho a seguir, não é uma alternativa o retorno para um lugar de onde saíram em busca de melhores condições de vida e conclui:

Vamos agora fazer vida negra das pessoas que nos amam por causa do morto que cada um

transporta em seu corpo? Deixe-se de histórias, senhora, o nosso chão seguro, olha, nem há... **Olha, o único chão seguro é o corpo de cada um.** Quem tem seguro outro lugar? Se calhar nem esse a gente tem... (Jorge, 2007, p. 319, grifos nossos)

A expressão utilizada por Felícia: “Fazer vida negra”, mostra-se passível de discussão, pois, ela, uma pessoa de pele negra se vale de uma conotação negativa do termo, da mesma forma que os nativos brancos referên-se envergonhadamente em certos trechos do romance para declarar insatisfação com a presença do imigrante africano em Valmares. E ao mesmo tempo que existe essa construção problemática, de uma personagem levada a credibilizar a sua inferiorização pela sua vivência nesse ambiente em que existe uma forte racialização, ela se coloca como favorável a permanência em Portugal, pois, para ela apresenta-se como uma opção mais palatável enfrentar o racismo que a miséria da família que coordena e protege a todo tempo.

Sendo assim, por mais que seja Valmares o lugar onde atingiram melhores condições de vida, os Mata não se sentem completamente em segurança em função do forte preconceito que sofrem como imigrantes. E ainda em referência ao último trecho destacado do romance, nota-se que a personagem em questão atesta que não arriscaria o retorno em hipótese alguma, pois, por mais que a condição social em que estão em Valmares seja difícil, há um certo conforto que motiva sua permanência e a distancia da ideia de voltar à Cabo-verde, a personagem aponta que há uma espécie de conforto em seu exílio, mas permanece exilada de qualquer possibilidade de pertencimento real à essa terra em que está, e por fim reitera: “o único chão seguro é o corpo de cada um [...] se calhar, nem esse a gente tem” (Jorge, 2007, p. 319), trecho que simboliza a ideia de que para ela, o pertencimento se constrói individualmente quando se tem liberdade, algo que eventualmente pode ser tomado de alguém que encontra-se na situação da família Mata.

É importante notar ainda, por exemplo, a forma como a narradora Lavínia, apresenta os Mata: família africana, imigrante, com grande número de integrantes e sua relação com o espaço, analisados numa perspectiva que os relaciona, não individualmente, mas como uma coletividade, tornando-se integralmente conectados com a nova terra em que estão. Vivem então numa dinâmica de busca por um “lugar melhor”, na luta por condições de sobrevivência, mas não deixam de procurar o pertencimento nessa nova terra, utilizando-se da força dos laços familiares entre eles existentes, como artifício para transpor o sentimento de exílio.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que a cidade de Santa Maria de Valmares, em que se ambienta a narrativa, atua como uma terra de oportunidades, surge também como um lugar em que permanecem ameaçados socialmente, vivendo com medo e segregados. Dessa forma, por mais que cumpram com obrigações de aluguel e sintam-se pertencentes à casa em que moram dentro da antiga fábrica de conservas, vivem marginalizados, graças ao preconceito que sofrem. Existe assim, um pertencimento incompleto, incongruente e fragilizado pelo processo de racialização, que ocorre nesse espaço.

O preconceito, por exemplo, fica claro em momentos onde determinadas personagens dialogam, perplexas, acerca da ligação de Milene, não só com Antonino, mas também com todos os Mata: “Cafrealizou-se, senhora Dona Ângela Margarida. Come e dorme com eles.” (Jorge, 2007, p. 411). Neste trecho, o motorista denuncia à tia de Milene a relação dela com a família imigrante. Boaventura de Sousa Santos, explica a ocorrência desse processo de envolvimento intercultural:

Realizaram-se miscigenações e misturas identitárias inimagináveis noutros impérios. Foi o único espaço colonial onde ocorreu a adoção, por parte dos colonos, dos costumes e modos

de vida e de religião das populações locais – o que ficou conhecido como cafrealização – **foi frequente, apesar de mal vista pelas autoridades coloniais.** (Santos, 2005, p. 48, Grifos Nossos)

Não só pelas autoridades coloniais, como expressado pelo sociólogo, mas também socialmente mal vista, a relação intercultural que é pejorativamente chamada de cafrealização e é retomada no romance de Lídia Jorge, tratando-se como algo abominável no trecho destacado por parte da personagem “Sr. Frutuoso”, o motorista e por outras no decorrer da narrativa. Demonstrando, assim, graças à forma como professam seus discursos, um olhar preconceituoso. Aproximar-se e conviver com pessoas negras, imigrantes e seus costumes torna-se algo socialmente inaceitável, e que ainda de acordo com as alegações desta personagem, pode ser prejudicial à imagem da família Leandro: “Toda a gente sabe e não tarda que salte para os jornais regionais e logo de seguida para os nacionais. E salta... [...] a toda a largura dos pasquins, como diz o Senhor Engenheiro, vai poder ler-se — “Sobrinha do Presidente Ludovice Cafrealizada” (Jorge, 2007, p. 411).

Assim, de acordo com o trecho, aponta-se que tanto pela diferença étnica, como de lugar e classe social ocupada, há personagens que consideram o relacionamento de Milene com os Mata uma ação que mancha à família Leandro, algo que deveria ser impedido e se não, que se desempenhasse às escondidas. Os Mata e o próprio Antonino, têm ciência dessas ideias preconceituosas e das dificuldades sócio-interacionais, e ao longo de seu envolvimento com Milene, assumem um comportamento cuidadoso. Assim, por mais que demonstrem gostar verdadeiramente dela, mantém cautela na exposição desse apreço por medo de represálias. Essa dinâmica, demonstra que existe nessas personagens uma cultura de acolhimento que não está expressa entre as personagens portuguesas, reforçando a importância do lugar de origem dos Mata, na sua

construção cultural e identitária, bem como para o desenvolvimento dessa relação com a protagonista.

Em contexto anterior à estadia na fábrica, inclusive, os Mata haviam morado no bairro dos espelhos, lugar mais pobre da cidade de Valmares, “Até cinco anos atrás, os Mata tinham habitado o Bairro dos Espelhos” (Jorge, 2007, p. 40). Para eles, a vida em Portugal, mesmo que vivendo em locais com más condições de habitação representava a esperança de obter melhores condições de vida posteriormente: “O Bairro dos Espelhos [...] era assim chamado, porque, a partir das cinco da tarde as chapas de alumínio e os vidros incrustados nas janelas uniam-se em milhares de reflexos” (Jorge, 2007, p. 39). Nesse contexto, viver no bairro dos espelhos, pode ser interpretado como uma mudança positiva que ocasiona a inserção desse povo estrangeiro em um novo corpo social, mas, ainda assim, o bairro era em sua maioria formado por imigrantes e isso contribuía para a construção de uma imagem negativa diante de outras castas sociais da cidade de Valmares. Pode-se notar esses aspectos no trecho: “O taxista teria dito — São cabo-verdianos, minha senhora, gente do Bairro dos Espelho” (Jorge, 2007, p. 273). A visão preconceituosa era então impulsionada pelo preconceito da sociedade, o que não tornava mais fácil a vida desses moradores vindos de outras terras:

A maioria das pessoas que habitava o Bairro dos Espelhos provinha de terras inscritas na faixa marítima do Sahel, pedaços desgarrados de África, ilhas atlânticas que desde a última glaciação haviam expulso as chuvas e engolido os rios, tendo sobejado para sua lembrança umas quantas ribeiras, descomandadas durante uns dias, e logo secas durante anos inteiros (Jorge, 2007, p. 40).

De acordo com o trecho retirado do romance, ressalta-se que a origem dos povos que terminavam por viver no bairro dos espelhos é majoritariamente formada por aqueles que em sua terra de origem, passavam por diversas dificuldades por viverem próximos de terras de desérticas, sendo levados a migrar desses espaços em busca de alguma comodidade. Assim, a ida para Santa Maria de Valmares, constrói-se sob uma perspectiva esperançosa, mas em realidade traduz-se como um lugar onde encontraram ainda uma vida de muitas dificuldades; e se houveram melhores condições de habitação e disponibilidade de água e alimento, no lugar das feridas da fome e da sede, abre-se a chaga da segregação e do racismo enfrentados pelos Mata, tanto quanto viveram ao bairro dos espelhos, quanto “enclausurados” na fábrica de conservas, sendo considerados pessoas de terceira classe pelos locadores daquela “Casa”.

Nesse sentido, argumenta-se que a chegada à Portugal, confere ascensão social à esses povos, mas, apesar de certas mudanças positivas, continuam a sofrer por serem tratados com preconceito e de certa forma vivem duplamente o exílio que advém do distanciamento de sua terra natal, e mais ainda para os Mata, também em seu segundo contexto de moradia, pois, separam-se da camada social da qual faziam parte anteriormente, morando no bairro dos imigrantes, mas sem se aproximar financeiramente e esteticamente da parcela branca e abastada da sociedade, inaugurando uma nova classe intermediária, que vive com boas condições graças a seu trabalho árduo, enquanto segue sofrendo discriminação racial e por sua condição étnico-racial.

O Vento Assobiando nas Gruas, apresenta o estabelecimento de um relacionamento erótico-amoroso que está sujeito à pressões sociais e que desde seu início, é ameaçado e posto à prova, as personagens que figuram nesse envolvimento, passam por longo período de relutância, causado por diversos fatores, até que finalmente possam consumir seus desejos.

Bataille que discorre acerca da construção de problemáticas

envolvendo a sexualidade humana aponta que: “Somos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito” (Bataille, 2021, p. 74), de acordo com o estudioso, as imposições sociais e a construção de um certo e errado para a manifestação da sexualidade dos indivíduos são de natureza social e chamadas de “interdito”, dessa forma, os protagonistas da narrativa de Lídia Jorge estão sujeitos a essas pressões sociais e a liberdade de escolherem como desejam manifestar sua sexualidade é cerceada graças a esses entraves que revelam sua força ao longo da narrativa.

O amor de Milene e Antonino, uma mulher branca e um homem negro, é ao longo de toda a narrativa classificado pela narradora como “um amor normal” (Jorge, 2007, p. 325), e assim, é submetido às problemáticas comuns à toda relação erótico-amorosa. A título de exemplo, entraves que estão em contexto com os ideais da sociedade portuguesa fortemente católica e tradicionalista, por isso a livre manifestação da sexualidade das personagens já sofreria limitações. Porém além disso, essas dinâmicas são intensificadas pela diferença de etnias das personagens, e pelo fato de Antonino ser imigrante, sendo fator decisivo para a construção de diversas situações que acontecem de forma específica entre as duas personagens envolvidas.

Nesse sentido, o que se destaca na história é o fato do amor dessas personagens resistir e trazer transformações positivas, a construção de um sentimento de pertencimento para indivíduos antes marginalizados. A condição de “existência” social que concediam um ao outro se atesta quando decidem se mostrar, deixar de esconder seu relacionamento, isto é um ponto de virada para estas personagens que antes eram caracterizados como um Antonino silencioso, sem nada a dizer, e uma Milene silenciada, sem ninguém para ouvir o que tinha a dizer, dessa forma, o envolvimento deles, mesmo que implique na imposição de dificuldades diversas, coloca-se como um momento de libertação para ambos, passam a existir a partir do momento que se vêem juntos:

Milene assoou-se demoradamente, a tomar consciência de que existia e era alguém no mundo, entre os grãos de areia. Os grãos de areia colocados, durante um instante, no seu sítio exacto. Se falasse na dor, alguma coisa em volta, indispensável, poderia morrer. **Não fales na dor. “Oh, pá, não fales na dor...”** — pediu ela (Jorge, 2007, p 282, grifos nossos).

O momento destacado mostra mais uma vez a forma como Milene se sente em sua relação com Antonino, o fato dele escolhê-la no lugar de outra mulher, com o nome de Divina, dele ouvi-la e sentir-se na necessidade de cuidar dela desde os primeiros encontros vai ao longo da narrativa construindo um amor sólido e que para Milene, era uma ascensão em relação ao seu estado anterior onde aparecia inerte diante de sua própria vida.

De acordo com Giddens, “Anteriormente, deixar a casa significava para todas [...] casar-se. Ao contrário da maioria dos homens, a maior parte das mulheres continua a identificar a sua inserção no mundo externo com o estabelecimento de ligações” (1993, p.65-66), se tomarmos a discussão de Giddens, como base para analisar o que é narrado em *O Vento Assobiando Nas Gruas*, podemos compreender então, que a dinâmica não é a mesma para Milene, encontrar Antonino, é para sua sua vida como um momento de emancipação, mas não necessariamente ligada a liberdade que o ato matrimonial poderia lhe dar, no contexto da narrativa, o relacionamento amoroso gera em Milene a possibilidade de ser livre e autônoma, mas sem que Antonino lhe faça pedidos ou imposições, o relacionamento aponta para a liberdade de ambos, e mesmo se casando, isto não implica que sua autonomia seja cerceada, pelo contrário, é a partir do amor que eles se posicionam como sujeitos conscientes e autônomos.

No trecho dos capítulos finais, notamos a forma como Milene transforma sua capacidade de expressar o que sente e o que pensa. O relato de seu relacionamento erótico com Antonino, e mostra a forma como sua sexualidade foi desenvolvida ao longo de seu relacionamento, quanto como tornou-se capaz de falar abertamente de sua satisfação, mesmo que para um interlocutor que não iria ouvir, essa ação e a forma fluida como ela discorre sobre configuram uma atitude forte e autônoma sendo a personagem anteriormente incapaz de relatar algo simples sem antes ensaiar várias vezes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos dessa forma, então, que o amor de Milene e Antonino corrobora para a reestruturação da autonomia da protagonista que lhe havia sido roubada. Também, nesse sentido compreendemos que a presença do Amor Eros, impulsiona a relação das personagens protagonistas para que sigam buscando permanecer juntos mesmo que estejam, graças aos preconceitos desencadeados pela relação interracial, sob constante ameaça ao longo da narrativa. Além disso, discutimos a forma como espaços específicos assumem certa simbologia e contribuem para o desenvolvimento das personagens, sendo temática central do livro a imigração de África à Portugal, torna-se importante perceber a forma como coloca-se a relação das personagens Africanas com a memória de sua terra natal, e além disso, como os preconceitos que essa dinâmica de imigração gera para as personagens Portuguesas. Por fim, tratamos ainda das personagens femininas figurando como protagonistas nas narrativas de Lídia Jorge e assumindo papéis diversos, sendo construídas em momentos como fortes e autônomas ou fortemente submetidas à força da dominação masculina.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. - 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

COSTA, Maria Aparecida da. **A paz tensa da chama fugaz: A configuração do amor no romance contemporâneo**, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. Edufrn: Natal, 2015.

DUARTE, Luís Ricardo. **Lídia Jorge: Contos, viagens e enigmas**. Jornal de Letras, artes e ideias, 11/05/2016. Disponível em: <[Visão | Lídia Jorge: Contos, viagens e enigmas \(sapo.pt\)](#)> Acesso em: 09/06/2016

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas** - São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. **O labirinto da saudade**, v. 2. 1991.

PAZ, Octavio. **A dupla chama amor e erotismo**. Siciliano, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade**. Novos estudos CE-BRAP, n. 66, p. 23-52, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **As oportunidades lusófonas**. Via Latina, Coimbra, 2005.

CAPÍTULO 3

EXÍLIO E LOUCURA NO ROMANCE *JERUSALÉM*, DE GONÇALO M. TAVARES

Sergio Valdevino
João Batista Teixeira

Resumo: O romance *Jerusalém* (2006) do escritor português Gonçalo M. Tavares ficcionaliza o genocídio cometido na segunda guerra mundial e que pela memória em ruínas, ou seja, lembranças que remetem às vidas arruinadas, revelam-se nas personagens solitárias, acometidas de loucura, pavor e medo. São indivíduos com vidas e existências atormentadas por um sistema político totalitarista que cindiu as liberdades individuais e promoveu deliberadamente a morte dos judeus. A ficção do autor português, convoca à reflexão sobre o holocausto e os danos psicológicos às pessoas que vivenciaram o horror caracterizado nas personagens que, exilados nos pensamentos, medos e angústias ambientadas na vida cotidiana e no hospício George Rosenvelt, espaço em que a narrativa dilui o tempo psicológico que elabora a narrativa mostrando o constante sentimento de medo e horror das vítimas dos crimes de guerra.

Palavras – chave: Exílio, Loucura, Literatura Portuguesa. Gonçalo M. Tavares.

1. ALGUMAS NOTAS SOBRE GONÇALO M. TAVARES

Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares nasceu em Luan-da, Angola, em 1970, e logo se mudou para Portugal, passando a infância em Aveiro. Atualmente, reside e trabalha como professor na Universidade de Lisboa. A partir de sua estreia em 2001 com *Livro da dança*, ele se estabeleceu rapidamente como uma das figuras mais proeminentes e inovadoras da literatura portuguesa contemporânea, com uma obra que já conta com mais de trinta e cinco títulos.

A produção de Tavares é notável não só por sua extensão e prolificidade, mas também por sua diversidade e subversão de gêneros literários. Ele transita entre poesia, contos, romances, ensaios e teatro, muitas vezes em obras que desafiam classificações fáceis. O autor utiliza frequentemente o humor e a ironia com grande rigor, e sua linguagem é marcada por uma rutura com as tradições líricas portuguesas.

Gonçalo M. Tavares é um dos escritores portugueses mais traduzidos e premiados internacionalmente, com livros publicados em dezenas de países. Seu romance *Jerusalém* (2004) é um dos seus trabalhos mais aclamados, tendo sido distinguido com o Prémio Literário José Saramago (2005) e o Prémio Portugal Telecom de Literatura (2007). O próprio José Saramago chegou a vaticinar-lhe o Prémio Nobel. Outros prémios importantes incluem o Prémio Portugal Telecom de Literatura pelo romance *Uma Viagem à Índia* (2011) e o *Prix du Meilleur Livre Étranger* na França por *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2010). Seus textos frequentemente dão origem a adaptações em teatro, cinema e outras formas de arte.

A literatura de Gonçalo M. Tavares é uma das mais singulares e desafiadoras da atualidade em língua portuguesa, destacando-se pela sua inovação formal, rigor intelectual e diversidade temática. Sua obra não se prende a um único género, transitando com fluidez entre o romance, o conto, a poesia, o ensaio e o teatro, muitas vezes subvertendo as fronteiras entre eles. O autor aborda com frequência temas como a violência, o mal, a lógica e o absurdo da existência humana, sempre através de uma prosa marcada pela concisão, pelo minimalismo e por um tratamento quase científico ou filosófico da linguagem.

O estilo de Gonçalo M. Tavares caracteriza-se pela sua abordagem conceitual, onde a narrativa é muitas vezes um laboratório para explorar ideias e sistemas lógicos levados ao extremo. A

sua escrita é antilírica e austera, usando a ironia e o humor negro como ferramentas para desvendar as falhas da razão e a fragilidade da ordem. O autor manifesta um profundo diálogo com a tradição literária e filosófica (o chamado “dialogismo”), incorporando referências explícitas ou implícitas a grandes mestres, o que se torna evidente em projetos como a série *O Bairro*. A literatura é vista por Tavares como uma “perversão” – no sentido de percorrer o “verso”, o lado contrário das coisas – para revelar o que está oculto ou naturalizado na realidade.

Gonçalo M. Tavares é uma das figuras mais influentes e disruptivas da chamada Nova Literatura Portuguesa (ou literatura portuguesa contemporânea, pós-Saramago e Lobo Antunes). Sua obra representa uma rutura formal e temática com as gerações anteriores, marcando uma viragem para o universalismo, a abordagem filosófica e o experimentalismo radical na prosa. Em vez de focar no drama histórico ou na identidade nacional, o autor mergulha em questões existenciais e conceituais, utilizando a literatura como um laboratório de ideias. O principal impacto de Gonçalo M. Tavares na Nova Literatura Portuguesa reside na sua proposta de uma literatura do conceito e do rigor lógico. Enquanto outros autores focam na lírica ou no resgate memorialístico, Tavares adota uma estética minimalista e austera para dissecar a condição humana e os sistemas de poder.

2. ESTÉTICA DA LOUCURA EM *JERUSALÉM*, DE GONÇALO M. TAVARES

O romance *Jerusalém* (2006), parte da tetralogia “O Reino” de Gonçalo M. Tavares, é uma obra central que explora de maneira incisiva a estética da loucura, não como um desvio, mas como um elemento intrínseco à condição humana e, por vezes, a única res-

Cartografias das ausências

posta possível à irracionalidade do mundo. A narrativa é construída em torno de um conjunto de personagens cujas vidas se cruzam numa cidade indefinida, cada uma carregando a sua própria forma de fratura mental e desajuste existencial e que traz relação com os traumas vividos na segunda guerra mundial:

A mãe de Johana era uma mulher louca. Interrompia de modo grande a vida normal, e as pausas eram alucinações. A mãe de Johana tinha uma vez feito a si própria uma ferida no sexo, com uma lâmina. Desde esse dia a família percebeu que não era possível ela existir num dia intacto, sozinha. Tinham medo dela. (Tavares, 2006.p.7).

Em *Jerusalém*, a loucura é frequentemente apresentada como uma forma extrema de lucidez ou um mecanismo de defesa contra o horror e a violência que permeiam o tecido social. O romance mergulha na mente de personagens como o médico Theodor Busbeck, que sofre de insônia e está obcecado com a ideia de que o mal tem uma “geometria” e pode ser medido, ou sua esposa, Mylia, que se debate com crises de loucura e a sensação de que o mundo se desfaz. A angústia e a ansiedade dessas personagens não são apenas sintomas patológicos; são reações lógicas a um mundo que perdeu o sentido e a moralidade:

A dor constante vinha do estômago, ou talvez mais de baixo, de onde vem exactamente a dor larga, que não pertence a um ponto? [...] O certo é que já eram quatro da manhã e ainda não descansara um minuto. Fechar os olhos

quando se tem medo de morrer? [...] procurava Deus, sentia falta de algo que sabia não poder encontrar no mundo material. Onde Mylia não era saudável, [...], onde ela não era normal era na cabeça, nas vontades. Ela era doente da cabeça. (Tavares, 2006, p. 57).

A estética da loucura em Tavares reside no rigor da sua escrita ao descrever a desordem mental. O autor utiliza uma prosa concisa, analítica e quase científica – uma linguagem de extrema ordem – para narrar o caos interior e exterior. Essa justaposição cria um efeito de estranhamento onde o leitor é forçado a ver o delírio com a frieza da razão. A loucura é, assim, formalizada, estudada e catalogada, como se a única forma de entender fosse através de um olhar intelectualmente desapaixonado. A doença mental atinge todas as camadas, desde as personagens mais frágeis (como Hanna, a prostituta com ataques de pânico) até figuras mais “racionais” (como Busbeck), sugerindo que a fronteira entre a sanidade e a loucura é tênue e permeável.

A cidade onde se desenrola a ação, que nunca é explicitamente nomeada, mas que evoca um espaço urbano e distópico, funciona como um espelho da mente fragmentada das personagens. Ela é um lugar de silêncio opressivo, de rotinas vazias e de violência latente, que pressiona os seus habitantes até ao ponto de rutura psicológica. O título, “Jerusalém”, sugere um espaço de sacrifício, conflito e busca desesperada por um refúgio ou redenção que nunca chega. Assim, a loucura não é apenas individual, mas também uma doença social inscrita na própria arquitetura e na dinâmica da cidade, onde as personagens circulam como autómatos à beira do colapso.

3. EXÍLIO, MEMÓRIA E RUÍNAS NA FICÇÃO DE GONÇALO M TAVARES

O romance *Jerusalém* (2006), de Gonçalo M. Tavares aborda o exílio e a memória de forma profunda, embora não através da migração geográfica tradicional, mas sim como estados internos de deslocamento existencial e fragmentação psicológica.

O exílio em *Jerusalém*(2006), é sobretudo interior e metafísico. As personagens não foram forçadas a deixar a sua pátria, mas sentem-se profundamente deslocadas e estrangeiras na cidade onde habitam. Este espaço urbano, que é deliberadamente anónimo e atemporal, funciona como um campo de concentração psicológico, onde os indivíduos vivem isolados uns dos outros e de si mesmos. Personagens como o médico Theodor Busbeck e o ex-combatente Hinnerk estão exilados na sua própria sanidade e rotina; eles vivem à margem do sentido e da moralidade. Este tipo de exílio é gerado pela angústia e pela irracionalidade do mundo contemporâneo, fazendo com que a loucura seja a única “terra” onde se podem, paradoxalmente, “instalar”. É um exílio da razão.

A memória é tratada no romance como uma ferida ou um fardo pesado que as personagens tentam desesperadamente gerir. A memória não é fonte de conforto ou identidade; é, na maior parte das vezes, a recordação do trauma e do mal. Pelo aspecto da fragmentação da história, a memória surge fragmentada e incompleta, ecoando a desagregação mental das personagens. Por exemplo, a personagem Hanna, que sofre de ataques de pânico, vive numa constante reminiscência do medo e da violência, que a paralisam no presente.

A amnésia seletiva é reconhecida nas personagens de forma a sugerir que, para sobreviver num mundo tão violento (a tetralogia “O Reino” dialoga com a história do fascismo e da guerra), o

esquecimento seletivo é uma ferramenta de autoproteção. No entanto, esse esquecimento é frágil e a memória do trauma irrompe através da doença mental e do desespero. O passado é um território perigoso do qual as personagens não conseguem exilar-se.

Desta forma, *Jerusalém* mostra que o exílio e a memória estão intrinsecamente ligados: o exílio é a consequência do peso da memória de um passado violento, e a única forma de “regresso” é através da reconciliação trágica com a loucura.

O espaço em *Jerusalém* (2006) é uma das chaves para a compreensão da obra, sendo caracterizado predominantemente pela ruína, pelo dismantelamento e pela indefinição. A cidade, que nunca é explicitamente nomeada, mas que evoca um ambiente de guerra e totalitarismo, é o espelho físico da degradação psicológica e moral das suas personagens.

A cidade em *Jerusalém* é um espaço de desolação e colapso latente. As ruínas não são apenas restos de uma guerra passada, mas sim a materialização da fragilidade e do fracasso de qualquer ordem social ou moral.

Os edifícios estão em constante decomposição, o que reflete a impossibilidade de construção ou de futuro. O espaço é descrito com detalhes de austeridade e desamparo – paredes húmidas, cheiro a mofo, mobiliário velho e em desuso. Este cenário é fundamental para criar uma atmosfera de opressão e angústia, onde as personagens parecem presas num ciclo de decadência física e mental. A ruína, portanto, é menos um cenário estático e mais um processo contínuo de desintegração.

A indefinição geográfica e temporal é uma característica crucial do espaço em ruínas. A cidade não é Lisboa, Berlim ou Sa-

rajevo, mas sim uma metáfora universal dos regimes totalitários e do horror inerente à humanidade. O autor evita referências claras, o que confere à cidade um estatuto de alegoria do Mal e da destruição. Ao deslocalizar o espaço, Tavares realça que a ruína e a violência não estão confinadas a um evento histórico específico, mas são potenciais constantes na experiência humana. O leitor é obrigado a focar-se não no “onde”, mas no estado de exceção e na condição existencial das personagens, cujo sofrimento é tornado atemporal e universal.

A ruína física e arquitetônica funciona como um duplo da mente fragmentada das personagens. A paisagem urbana é uma extensão do seu exílio interior e da sua loucura. O Dr. Theodor Busbeck, por exemplo, vagueia por espaços de decadência enquanto a sua própria sanidade se desmorona. A cidade é um labirinto de medo e isolamento, onde os encontros são esporádicos e as relações são frágeis. A ausência de beleza ou de qualquer vestígio de conforto nos ambientes reforça o tom de desespero e a ideia de que a cidade é um espaço de não-vida, onde os indivíduos apenas sobrevivem. O espaço em ruínas é, em última análise, o palco onde a razão fracassou e onde a única ordem possível é a da doença e do colapso.

4. MEDO, HORROR E A MORALIDADE DESTRÚIDA EM JERUSALÉM, DE GONÇALO M. TAVARES

O romance *Jerusalém* (2006), evoca uma atmosfera intensa de medo e horror, que se concentra de forma palpável nos corredores do hospital psiquiátrico onde parte significativa da ação se desenrola. Este espaço não é um refúgio de cura, mas sim um microcosmo do terror e da angústia que permeiam a tetralogia “O Reino”.

O hospital psiquiátrico lugar no qual se passa a narrativa, é um espaço de aprisionamento e desumanização, funcionando como a concretização física do medo. Se a cidade exterior já é desoladora, o hospital intensifica essa sensação, transformando-se num labirinto escuro e opressor. A arquitetura é descrita de forma a sugerir a clausura e a dificuldade de fuga, com corredores longos e silenciosos que amplificam a solidão e a insegurança das personagens que mesmo fora do espaço vigiado, não consegue organizar as ideias e ter uma vida normal:

Ernst caminhava horas pela cidade sem parar, inventando histórias na sua imaginação, construindo relações humanas e amizades que não existiam. Esforçara-se por aprender de novo a contactar com as pessoas normais, e não apenas isso: também com os dias normais: os dias que esperam pelo humano para que este decida o que fazer deles. É que durante anos fora treinado no instinto contrário: o instinto de aceitação, de disciplina total, de ordem [...] (Tavares, 2006, p. 184).

O horror reside na rotina fria e mecânica da instituição, que trata a doença mental não com empatia, mas com uma distância clínica e analítica, reforçando a ideia de que a razão falhou em compreender e mitigar o sofrimento humano. O personagem Ernest Splenger, acossado em meio aos horrores e lembranças do holocausto, pretende se atirar da janela do sótão onde está:

A cabeça de Ernest demasiado agitado. Os

Cartografias das ausências

pensamentos e as imagens sucediam-se – uma entrava dentro das outras não permitindo que a anterior permanecesse do princípio ao fim, intacta [...]. Havia, porém, uma expectativa crescente, um convite a acção uma janela tinha espaço suficiente para um corpo, e o seu corpo queria agir, entrar pelo que parecia cada vez mais uma sedução violenta da arquitectura, da disposição do mundo em relação a um simples homem que, naquela noite – 29 de Maio – não consegue dormir. (Tavares, 2006, p. 214-215).

O medo nos corredores do hospital não advém apenas da violência física, mas principalmente do contágio e da proximidade da loucura e do colapso. O médico Theodor Busbeck, por exemplo, vive uma angústia constante, sentindo-se a cada dia mais perto de sucumbir ele próprio à doença que tenta tratar.

Os pacientes, por sua vez, representam a perda total de controlo e sentido, encarnando os piores pesadelos das personagens ainda “sãs”. O horror é sutil, expresso nos gestos repetitivos, nos silêncios súbitos e nos comportamentos bizarros dos internos, que são descritos com a frieza de quem observa um fenómeno perturbador. Esta atmosfera de tensão latente sugere que o verdadeiro horror não é o que está fora das paredes, mas o que reside inevitavelmente dentro da mente humana e Ernest Splenger ao se deparar com o seu opressor e ex-diretor do hospício, Gomperz, expõe a sua revolta e diz:

Lembra-se – continuou Ernst- do que nos di-

zia muitas vezes: que a saúde mental de uma pessoa não estava no que ela fazia, mas sim naquilo em que ela pensava? Lembra-se dessa pergunta a cada um de nós: em que tens pensado? Lembra-se de perguntar a cada um de nós: em que tens pensado? Lembra-se dessa pergunta, que nos metia medo? Se agora me fizesse de novo essa pergunta, agora que me sinto equilibrado, sabe o que lhe respondia? Que nos últimos dias tenho pensado em matá-lo. E precisava de o ver para acabar de vez com esta vontade. E de facto já não a tenho, passou-me por completo; acabou aqui. Director Gomperz, estive a observá-lo com algum cuidado, o seu rosto, os seus movimentos, não sei se já reparou: você é velho. Um velho, entende? (Tavares, 2006, p. 206).

Embora a violência não seja sempre explícita, o hospital é um local onde a moralidade foi destruída, e onde o medo se alimenta da possibilidade de que a barbárie possa irromper a qualquer momento. A descrição do tratamento e da interação entre os internos e o pessoal sugere uma crueldade institucional e a ausência de esperança. O hospital psiquiátrico, na estética de Tavares, funciona como um território de exceção, onde as regras da sociedade exterior (já de si frágeis) deixam de vigorar, permitindo que a irracionalidade e o mal se manifestem na sua forma mais pura e desprotegida. A ruína do edifício é, assim, o cenário perfeito para a ruína das almas que ali estão confinadas.

Em *Jerusalém* o espaço é panóptico como teoriza Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (2014) é essa estrutura de vigilância total onde o indivíduo está sempre potencialmente sob observação,

o que internaliza o mecanismo de controle – não se manifesta apenas nos hospitais psiquiátricos, mas na própria cidade sem nome onde a ação se desenrola. A ausência de liberdade e a atmosfera de angústia constante sugerem um estado de vigilância difusa e permanente. As personagens comportam-se como se estivessem a ser observadas, o que se traduz numa violência simbólica que as obriga a uma conformidade neurótica. O medo de ser descoberto, julgado ou punido substitui a necessidade de um vigilante real e visível, tal como Foucault descreve. Este sistema de controle gera uma violência psicológica contínua que leva as personagens ao limite da sanidade, como é o caso do Dr. Theodor Busbeck.

A violência no romance, muitas vezes mais sutil e psicológica do que física, é uma consequência direta desta estrutura de poder panóptico. Em vez de se manifestar em grandes conflitos ou batalhas, a violência está interiorizada nas patologias e nas crises de ansiedade das personagens. O mundo está desordenado, mas elas tentam impor uma ordem rigorosa e neurótica aos seus atos mais triviais, como se a disciplina interna fosse a única forma de resistir ao caos exterior. O caso de Mylia, que se debate com crises de loucura, é um exemplo da violência exercida pelo sistema sobre o indivíduo, que a destrói psicologicamente. A violência em *Jerusalém* é, portanto, a repressão de qualquer forma de desvio ou anomia imposta por um sistema de vigilância que não precisa de paredes ou grades para ser eficaz.

A própria cidade, anónima e atemporal, comporta-se como uma instituição total – semelhante à prisão ou ao asilo, conceitos centrais para Foucault. Os seus habitantes são sujeitos docilizados pelo medo e pela rotina. A violência institucional não reside nos castigos explícitos, mas na impossibilidade de fuga e na anulação da individualidade. O hospital psiquiátrico surge, neste contexto, como o epicentro e o modelo desta violência panóptica, um local

onde a vigilância é máxima e onde o controlo sobre o corpo e a mente é total. O romance sugere que o mundo moderno, sob o véu da ordem e da técnica, não é mais do que uma vasta e subtil máquina de dominação que utiliza a violência psicológica para manter os seus indivíduos sob uma vigilância constante e autoimposta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os temas do exílio e da loucura em *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares, geralmente, convergem para a ideia de que esses estados não são meras condições patológicas ou geográficas, mas sim alegorias profundas da decadência ética e da condição humana contemporânea. O romance, muitas vezes lido à luz das grandes catástrofes do século XX (como a Shoah/Holocausto), sugere que o mal é uma pulsão destrutiva que permeia as relações e a sociedade. O exílio, em *Jerusalém*, transcende a simples separação da pátria para se firmar como uma condição existencial de alienação e deslocamento interno. Já a loucura no romance não é vista apenas como doença mental, mas como uma dialética complexa com a sanidade, servindo como alegoria da falência da razão.

A ficção de Gonçalo M. Tavares convida o leitor a uma reflexão crítica sobre o mal, sugerindo que nem a lógica científica e racionalista (o saber psiquiátrico) nem as categorias metafísicas ou religiosas (a fé de Mylia) conseguem, isoladamente, dar conta de pensar a totalidade do horror e a crise de sentido no mundo pós-catástrofe. As personagens terminam suas jornadas, na maioria, de forma negativa ou trágica, presas num ciclo de violência e desespero que as devolve ao início, simbolizando a permanência e a repetição das forças destrutivas que regem a vida.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAPÍTULO 4

PASSADO, MEMÓRIA E RUÍNAS COLONIAIS EM RAINHAS DA NOITE, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

Antonio Marques Simões
João Batista Teixeira

Resumo: O passado está presente à medida que o indivíduo, comunidade ou nação escova a história à contrapelo, parafraseando Walter Benjamin (1996), e essa conduta é mote para o romance, *Rainhas da Noite* (2013) do moçambicano João Paulo Borges Coelho. Não apenas o passado histórico de Moçambique, mas também as ruínas do período colonial são assuntos retomados a partir de um caderno de memórias encontrado nas ruas de Maputo, caderno que pertencera à Maria Eugênia, uma colona portuguesa. A partir das ruínas de uma escrita que revela costumes e relatos da vida colonial, retrata a persistência do autor em ler o passado de seu país para que possa compreender o presente, as figuras que fizeram os caminhos de Moçambique liberto e ainda herdeiro da cultura do colonizador, dizem pela língua portuguesa e por uma literatura que escreve e inscreve um inventário das relações conflituosas entre colonizador e colonizado narradas em uma cartografia de passado e presente feitos de tensões, ruínas e memórias.

Palavras – chave: Memórias. Ruínas. Passado. Literatura moçambicana. João Paulo Borges Coelho.

1. JOÃO PAULO BORGES COELHO E A NOVA LITERATURA MOÇAMBICANA

João Paulo Borges Coelho é uma figura central na nova literatura moçambicana, destacando-se como um dos escritores mais produtivos e reconhecidos do país a partir da década

da de 2000. Nascido em Portugal, cresceu e vive em Moçambique, país que considera seu, atuando também como professor e investigador de História Contemporânea na Universidade Eduardo Mondlane. Sua estreia tardia na ficção, em 2003, com *As Duas Sombras do Rio*, deu início a uma obra já extensa e aclamada, que inclui romances e contos, rendendo-lhe importantes distinções como o Prémio José Craveirinha (2004, com *As Visitas do Dr. Valdez*) e o Prémio LeYa (2009, com *O Olho de Hertzog*).

A obra de João Paulo Borges Coelho insere-se na nova literatura moçambicana ao propor um olhar crítico e complexo sobre o país, focando especialmente nas temáticas da pós-independência, da guerra civil e dos dilemas da Pós-colonialidade. Diferentemente das tendências iniciais, mais focadas na poesia e no conto, essa nova fase, marcada por autores como Mia Couto e o próprio Borges Coelho, investem na consolidação do romance como gênero de destaque.

O autor, que é também historiador, utiliza essa dupla perspectiva para explorar a intersecção entre história, ficção e memória. Seus textos desafiam a história oficial, questionando a linearidade e a veracidade dos fatos, e, em vez de recorrerem a uma visão folclorizante ou ufanista, oferecem um painel multifacetado da sociedade moçambicana e suas convulsões.

Uma das contribuições mais significativas de Borges Coelho é a forma como ele aborda a história recente de Moçambique, em especial os períodos da Guerra Colonial e da Guerra Civil assim como as tensões da descolonização. Muitos de seus romances, como *As Visitas do Dr. Valdez*, *O Olho de Hertzog*, *Rainhas da Noite* e *Campo de trânsito*, situam seus enredos nesses tempos de violência e trauma, explorando as múltiplas formas de violência e o cotidiano dos conflitos.

O autor emprega estratégias narrativas complexas, utilizando muitas vezes múltiplos narradores e desdobrando diferentes linhas de história para criar um mosaico de vozes e perspectivas. Isso

permite a recuperação de uma memória histórica muitas vezes fragmentada ou apagada pelos conflitos, e contribui para um debate mais profundo sobre a identidade nacional (*moçambicanidade*) em um contexto de crise e mudanças.

A obra romanesca de João Paulo Borges Coelho, especialmente títulos como *Campo de Trânsito*, *Rainhas da Noite*, *Museu da Revolução* e *Roteiros Provinciais*, mostram-se fundamentais para a reflexão sobre a moçambicanidade na literatura contemporânea. O autor, com uma perspectiva que combina a acuidade do historiador e a sensibilidade do ficcionista, move-se para além dos marcos celebratórios e identitários da primeira geração pós-independência, adentrando as complexidades e contradições de um Moçambique marcado pela guerra civil e pelo pós-colonialismo. A moçambicanidade, em sua escrita, não é um dado monolítico, mas sim um processo em constante disputa e redefinição, focado sobretudo na revisão da memória histórica e na desconstrução dos discursos oficiais.

Em *Campo de Trânsito* (2007) e *Rainhas da Noite* (2013), Borges Coelho aborda diretamente os traumas da Guerra Civil e do período colonial tardio, elementos cruciais para a compreensão da identidade moçambicana. *Campo de Trânsito* explora a violência e a desumanização nos campos de reeducação e de refugiados, questionando as promessas utópicas da independência e expondo as feridas internas que fragmentaram o tecido social.

Já o romance *Rainhas da Noite* (2013), recorre a uma estrutura narrativa de múltiplas versões e arquivos – diários, notas e documentos oficiais – para retratar o ambiente colonial em Moatize nos anos 1970. Nesse romance, a moçambicanidade é construída a partir do passado colonial que, embora rejeitado, é inseparável do presente. Ao resgatar vozes marginalizadas e confrontar a história oficial, o autor revela a multiplicidade de identidades e a persistência de um legado que continua a moldar os variados modos de ser

moçambicano.

O romance *Museu da Revolução* (2021), leva a reflexão sobre a moçambicanidade a um nível metanarrativo. O próprio título aponta para a institucionalização e a musealização da memória da luta pela independência – a “Revolução”. O autor questiona a veracidade e a linearidade da História, expondo como as narrativas históricas são construídas, editadas e disputadas. A moçambicanidade é aqui tratada não como um legado pronto, mas como um artefato narrativo em constante revisão. O romance sugere que a identidade nacional moderna é inseparável do ato de contar e recontar a história, inclusive a partir de objetos não-humanos e das “estórias dentro da História”. Isso convoca o leitor a um exercício de pós-memória, onde o passado é vivenciado não por quem o testemunhou diretamente, mas por quem lida com suas consequências e resíduos no presente.

Em *Roteiros Provinciais* (2024), uma coletânea de novelas, Borges Coelho volta a focar no cotidiano e na geografia interiorana de Moçambique e da Rodésia (atual Zimbábue), países inseparavelmente ligados pelo contexto regional. O título sugere uma cartografia alternativa àquela dos grandes centros e dos discursos épicos, valorizando os pequenos caminhos e as histórias anônimas das províncias.

A moçambicanidade emerge aqui da interação entre o humano e o espaço, expondo como a vida nas “províncias” reflete e é afetada pelos grandes acontecimentos históricos. A exploração de temas como o real e o imaginário, e o modo como as memórias pessoais distorcem os factos, reforça a visão do autor: a identidade moçambicana é uma soma de relatos incompletos e de vidas complexas, longe de qualquer simplificação ideológica.

2. MEMÓRIA E RUÍNAS COLONIAIS EM RAINHAS DA NOITE

O romance *Rainhas da Noite* (2013), de João Paulo Borges Coelho, é uma obra que se inscreve no cerne das discussões sobre a memória e as ruínas históricas em Moçambique, particularmente no contexto da exploração colonial tardia e da transição para a independência. A narrativa é ambientada em Moatize, na província de Tete, nos anos que antecedem a libertação, focando-se no ambiente da atividade carbonífera e na coexistência tensa de diferentes grupos sociais. A ficção de Borges Coelho opera como um sítio arqueológico literário, escavando os vestígios e os escombros de um passado que a história oficial tendeu a silenciar ou simplificar:

Peguei no caderno e folheei-o, enquanto me decidia se valia ou não a pena submeter-me a uma segunda humilhação. Tratava-se de uma espécie de diário e estava assinado por uma tal Maria Eugénia Murilo, um nome que me era inteiramente desconhecido. Um exame superficial revelou um texto escrito na primeira pessoa e despreocupado de esconder identidades, isso porque continha uma profusão de nomes já perdidos no tempo, que figuravam ali como cascas de pequenos frutos a que os anos houvessem feito mirrar a polpa, não posso negar que me deixei acicatar pela curiosidade de quem pres-

sente a possibilidade do nascimento de um enredo. (Coelho, 2013, p.19).

A memória, em *Rainhas da Noite* (2013), é tratada como um elemento frágil, disputado e essencialmente fragmentário. O romance é construído através de uma complexa arquitetura narrativa que mobiliza múltiplos documentos e vozes, como diários, cartas, notas de investigação e depoimentos.

Essa polifonia serve para sublinhar que a verdade histórica nunca é uma nem completa. Em vez de apresentar uma reconstituição linear do passado, o autor oferece um mosaico de perspectivas sobre os mesmos eventos — a exploração nas minas, os conflitos sociais, as relações inter-raciais e a clandestinidade política. Essa estratégia narrativa reflete a própria natureza da memória em sociedades pós-conflito, onde o trauma e a repressão levam à dispersão dos testemunhos e à dificuldade de se fixar um único relato fidedigno.

O conceito de ruína permeia a totalidade do romance, tanto em sentido literal quanto metafórico. Literalmente, as ruínas de Moatize, a paisagem devastada pela mineração de carvão, a poeira negra que cobre tudo e as instalações coloniais em decadência, servem como um cenário físico para o declínio de um sistema. Metaforicamente, as ruínas representam o colapso do projeto colonial e a erosão dos ideais que o sustentavam:

Do ponto de vista artístico, as ruínas têm sido adotadas através dos tempos por seu impacto emocional e da capacidade de evocar visões de fuga. Elas se tornaram especialmente populares, motivadas durante o movimento estético do romantismo em meados do século XIX, um período em que a atmosfera dos

teatros atraía, sobretudo, a inspiração. As ruínas simbolizam o estado transitório dos esforços humanos e mostram que até mesmo as nossas barreiras mais fortes contra as forças da natureza, um dia, desintegram-se e entram em colapso, até mesmo as fortalezas feitas para resistir a exércitos inteiros e catedrais destinadas a elevar o espírito da sujeira terrestre para os céus. Não importa o quanto seja grandioso, tudo iria sucumbir ao abraço negro da podridão, puxando o edifício físico de volta para o ciclo da natureza, terminando, inevitavelmente, em decadência e decomposição (Solis, 2013, p. 20, tradução nossa.).

O romance mostra como as promessas de progresso e civilização do colonialismo se transformaram em desolação moral e material, deixando para trás apenas a corrupção, a violência e a desconfiança. As personagens, por sua vez, são também “ruínas humanas”, carregando cicatrizes psicológicas e sociais que a guerra e a exploração impuseram.

Assim, ao interligar a fragilidade da memória com a persistência das ruínas, João Paulo Borges Coelho oferece uma visão profunda e crítica da moçambicanidade. *Rainhas da Noite* sugere que a identidade nacional emerge não da celebração de um passado glorioso, mas do confronto honesto com os seus resíduos mais obscuros e dolorosos. O romance torna-se um memorial não erigido pela vitória, mas pela consciência das perdas, onde a escavação das memórias e a contemplação das ruínas são atos necessários para a compreensão do presente e a construção de um futuro menos assombrado.

3. AS MEMÓRIAS COLONIAIS NO CADERNO DE MARIA EUGÊNIA, EM

RAINHAS DA NOITE

O Caderno ou Diário de Maria Eugênia constitui um elemento textual e simbólico de importância vital no romance *Rainhas da Noite*, de João Paulo Borges Coelho. Este caderno não é apenas um diário pessoal; ele funciona como um artefato de mediação entre a literatura e a história, encapsulando as experiências de uma mulher que viveu na Moatize colonial e testemunhou a lenta desintegração do sistema. Ao longo do romance, o conteúdo do caderno oferece uma perspectiva íntima e subjetiva sobre os eventos históricos, contrabalançando os registros frios e oficiais, e inserindo a vida cotidiana e as questões de gênero no grande palco da história.

Do ponto de vista da literatura e história, o caderno de Maria Eugênia exemplifica a estratégia de Borges Coelho de questionar a veracidade e a autoridade dos documentos históricos. Se os arquivos coloniais tendem a ser narrativas de poder, o caderno é uma contranarrativa que opera na esfera do privado e do inconfessável. As memórias dispostas no caderno revelam as tensões, as hipocrisias e a violência silenciosa que sustentavam a sociedade colonial de Moatize. Ao incluir esta fonte subjetiva, o autor enfatiza que o passado é inseparável da forma como ele é *lembrado* e *escrito*. A ficção, neste caso, atua preenchendo as lacunas dos arquivos oficiais com a complexidade humana, transformando dados brutos em experiência vivida.

A figura de Maria Eugênia, e seu ato de registrar o passado no caderno, serve também para explorar o papel da mulher na sociedade colonial e a fragilidade da memória. Longe de ser uma fi-

gura central no poder, Maria Eugênia observa a vida colonial a partir de uma posição marginal, o que lhe permite um olhar mais crítico e penetrante sobre a decadência moral da elite.

A figura da mulher em *Rainhas da Noite*(2013), está intrinsecamente ligada ao símbolo da flor que confere o título ao romance. A “Rainha da Noite” (*Selenicereus grandiflorus*) é uma espécie de cacto cujas flores, de beleza espetacular, desabrocham apenas durante a noite e murcham irreversivelmente com as primeiras luzes do dia. Este ciclo efêmero e noturno serve como uma poderosa metáfora para a condição e a experiência das mulheres na Moatize colonial retratada por João Paulo Borges Coelho, especialmente aquelas que transitam pelos espaços marginais.

A flor “Rainha da Noite” personifica as mulheres do romance de diversas maneiras. Em primeiro lugar, evoca a beleza e a fragilidade que são constantemente ameaçadas pela dureza do ambiente colonial e pela violência sistêmica. A sua natureza noturna remete à clandestinidade e à invisibilidade a que muitas mulheres estavam confinadas. Tal como a flor que só se revela sob a capa da escuridão, muitas das personagens femininas, como Maria Eugênia ou as mulheres envolvidas na vida social noturna da mina, operam em esferas do cotidiano silenciadas ou à margem da sociedade oficial dominada por homens. É nesse espaço noturno, longe do olhar vigilante da “moralidade” diurna colonial, que as suas paixões, resistências e verdades podem, efemeramente, desabrochar.

Além disso, a efêmera duração da flor simboliza a precariedade da existência e a fugacidade da felicidade ou da autonomia feminina naquele contexto histórico. O desabrochar noturno e o murchar matinal refletem a natureza transitória das oportunidades ou das liberdades que estas mulheres podiam experimentar.

O nome, “Rainhas da Noite”, sugere um breve,mas intenso, poder e protagonismo conquistados durante a escuridão, onde

elas podem reinar sobre as suas próprias narrativas e corpos, antes que a realidade opressora do dia as faça recolher-se ou as destrua. Assim, o título do romance transcende a simples referência botânica, tornando-se um símbolo potente da memória e da resistência femininas contra as ruínas do colonialismo.

O caderno torna-se, assim, um espaço de resistência silenciosa e de autenticidade num ambiente no qual se falseiam as relações e história. A sua sobrevivência e o seu posterior acesso por outras personagens, como o historiador-narrador, sublinha a ideia de que a memória individual tem o poder de subverter e enriquecer a memória coletiva, tornando-se uma peça fundamental para a compreensão das ruínas históricas legadas pelo colonialismo.

Pela escrita do caderno há uma revisitação de memórias coloniais. É pela literatura que fatos e situações políticas podem ser acessadas e conhecidas. João Paulo Borges Coelho realiza com êxito as reflexões entre passado, memória e história pelo viés ficcional.

4. JOÃO PAULO BORGES COELHO E LITERATURA COMO CARTOGRAFIA E INVENTÁRIO DE UMA NAÇÃO

A obra literária de João Paulo Borges Coelho pode ser fundamentalmente compreendida como um vasto projeto de cartografia e inventário de Moçambique, indo muito além da mera ficção. Autor que é também historiador, ele utiliza o romance para mapear as fronteiras não-oficiais e os territórios invisíveis do país, especialmente aqueles moldados pela guerra civil, pela decadência colonial e pelas contradições da pós-indepen-

dência. Sua literatura não se contenta em narrar os eventos centrais; ela se propõe a registrar minuciosamente as paisagens geográficas e humanas, as ruínas e os resíduos que a história oficial tendeu a apagar ou ignorar, transformando o texto em um arquivo de memórias fragmentadas.

A ideia de cartografia manifesta-se no modo como Borges Coelho fixa a sua ficção em espaços geográficos específicos, como Moatize em *Rainhas da Noite* ou os campos de reeducação em *Campo de Trânsito*. Contudo, sua cartografia é mais crítica do que descritiva. Ele mapeia as paisagens políticas e morais, revelando as divisões internas, as zonas de conflito e as áreas de silêncio que a cartografia política padrão nunca registraria. *Roteiros Provinciais* é um exemplo direto, ao propor um olhar para os pequenos caminhos e as vidas provinciais, desafiando a centralidade de Maputo e desenhando um mapa literário da nação a partir de suas margens e periferias, onde as identidades e

complexidades da moçambicanidade residem.

Concomitantemente, a sua escrita funciona como um inventário exaustivo, não de bens, mas de vozes, traumas e documentos. Borges Coelho emprega uma estratégia de pesquisa e enumeração, típica de um historiador, ao incluir em seus romances uma variedade de artefatos textuais: diários (como o de Maria Eugênia), cartas, relatórios, fotografias e depoimentos.

Este método transforma o romance em um repositório documental, um inventário de como o passado foi vivido, lembrado e registrado por diferentes sujeitos. Em *Museu da Revolução*, a própria ideia de “museu” e “inventário” é tematizada, pois o romance lida com os objetos e as narrativas que são selecionados (ou descartados) para compor a memória nacional. Ao fazer este inventário literário, o autor oferece ao leitor um catálogo de evidências que permite uma leitura mais complexa e menos ideológica da história de Moçambique.

A escrita de João Paulo Borges Coelho assume a função de uma dupla operação. A cartografia define o espaço da crise, da violência e da resistência; o inventário preenche esse espaço com a materialidade da experiência humana e documental. Deste cruzamento emerge uma visão de Moçambique que é profundamente ancorada na realidade, mas filtrada pela perspicácia da ficção, convidando o leitor a ser um explorador e um arquivista das contradições que definem o país contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os temas aqui tratados, passado, a memória e ruínas em *Rainhas da Noite* (2013), de João Paulo Borges Coelho, realçam a intrínseca ligação entre a história colonial de Moçambique e a fragilidade da construção narrativa. O romance, centrado na descoberta de um diário em Maputo (que narra a vida em Moatize durante o período colonial) e nas notas do narrador/autor contemporâneo que utiliza esses elementos como ferramentas para recompor um passado que, oficialmente, foi silenciado ou distorcido.

O passado em *Rainhas da Noite* (2013) é menos uma linha cronológica e mais uma ferida aberta que se projeta no presente. O livro opera uma crítica mordaz à versão oficial e triunfalista da história colonial portuguesa, expondo as suas atrocidades e a estrutura de poder que desumanizava. O Diário de Maria Eugénia (a voz do passado) oferece um microcosmo da sociedade colonial em Moatize, uma comunidade dominada pela exploração da mina de carvão e pelas relações tensas entre europeus e africanos. No entanto, essa perspectiva é necessariamente limitada (o olhar de uma mulher branca, recém-chegada) e cheia de silêncios, evidenciando que a verdade histórica completa é sempre fragmentada e inacessível.

O narrador/autor contemporâneo, ao tentar preencher as lacunas do diário através de pesquisa e notas, reconhece que o passado não é algo que possa ser simplesmente recupera-

do, mas sim algo que precisa ser reconstruído e interpretado a partir dos vestígios que sobreviveram. A memória é o motor central da narrativa, sendo tratada não como um arquivo fiel, mas como um ato ético de responsabilidade para com as vítimas e os esquecidos.

O testemunho feminino ou o olhar da mulher na história e pela história mulheres, as “rainhas da noite” (em alusão à flor que só floresce ao anoitecer, e às mulheres marginalizadas ou silenciadas pela violência e pelo drama colonial), são as guardiãs da memória e do testemunho. Através de Maria Eugénia e das outras personagens femininas (Annemarie, Suzanne, Agnès), o leitor acede a uma perspectiva que questiona a narrativa

hegemónica masculina. O Diário como vestígio, é achado em um mercado informal, é a materialização da memória que resiste ao apagamento oficial. O narrador entende a sua função como a de um arqueólogo do tempo, tentando dar voz e sentido aos não-ditos e às contradições daquele registro pessoal. A memória, nesse sentido, é sempre pós-colonial, ou seja, uma reinterpretação do passado à luz das consequências presentes.

As ruínas, sejam elas físicas ou simbólicas, representam a decadência do projeto colonial e a persistência da história no presente. O espaço de Moatize e a Casa Quinze, locais de poder e opressão, tornam-se ruínas físicas que testemunham a desintegração do império. Essas ruínas não são apenas o fim de algo, mas também o lugar de onde emerge o novo; é nas ruínas, nos mercados informais de Maputo, que o narrador encontra o diário. As vidas arruinadas das personagens (o trauma de Agnès, o destino trágico de Suzanne, a cegueira inicial de Maria Eugénia) são as ruínas simbólicas da violência colonial. Elas sublinham que, mesmo após a independência, as marcas psicológicas e sociais do passado permanecem ativas na identidade moçambicana.

Em Rainhas da Noite (2013) a relação entre passado, me-

mória e ruínas é indissociável. O romance não oferece uma verdade única, mas sim uma reconstrução polifônica e reflexiva do trauma colonial. Ao interligar o diário do passado com a pesquisa do presente, Borges Coelho sugere que a literatura é o espaço privilegiado onde se pode reparar simbolicamente a história, dando lugar aos silenciados e aos esquecidos, e questionando o legado que as ruínas da história deixaram.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

COELHO, João Paulo B. *Campo de trânsito*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. COELHO, João Paulo Borges. *Museu da Revolução*. 1ª.ed. São Paulo: Kapulana, 2022. COELHO, João Paulo Borges. *Rainhas da Noite*. Editorial Caminho:Lisboa,2013.

COELHO, João Paulo Borges. *Roteiros provinciais*. 1ª edição. São Paulo:Kapulana,2024. SOLIS, Julia. *Stages*

CAPÍTULO 5

TRAVESSIAS PÓS-COLONIAIS: DIÁSPORA, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *SABOR DE MABOQUE*, DE DULCE BRAGA

Áquila Gomes de Souza

Sebastião Marques Cardoso

Resumo: Historicamente atravessada por processos violentos de colonização, guerras de independência e por uma guerra civil que teve início em 1975 e se estendeu até 2002, Angola constituiu-se como território de origem de múltiplos deslocamentos que marcaram os sujeitos que deles participaram. Em *Sabor de Maboque* (2011), Dulce Maria Cardoso narra a experiência de uma família angolana forçada a deixar sua terra natal e partir para o Brasil, em meio aos desdobramentos da independência do país. Este estudo tem como objetivo analisar como a obra representa as travessias pós-coloniais a partir das marcas do deslocamento, da memória e da (re)construção identitária. Ao relatar a experiência da diáspora sob a perspectiva de uma adolescente-narradora, a autora problematiza as continuidades do colonialismo na vida íntima e social dos sujeitos angolanos, após a independência do país. A análise se ancora na crítica pós-colonial, especialmente nos pressupostos teóricos de Bhabha (2019), Duarte e Pereira (2016), Hall (2013) e González (2010). A partir da perspectiva da narradora autodiegética (Genette), a narrativa expõe os traumas do exílio, a ruptura com a terra, a perda de referências culturais e a busca por pertencimento em um território estranho. Assim, *Sabor de Maboque* se apresenta como uma tessitura sensível das feridas coloniais e de seus desdobramentos na constituição de identidades em trânsito.

Palavras-chave: Pós-colonialismo. Literatura. África. Guerra Civil. Identidade e diáspora.

INTRODUÇÃO

Os conceitos de deslocamento, sobretudo as experiências da diáspora e do exílio, têm sido amplamente debatidos nas reflexões críticas contemporâneas, em especial no âmbito das literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa, onde o trânsito entre territórios e identidades se constitui como tema recorrente. Os crescentes fluxos migratórios decorrentes de guerras, crises políticas e reconfigurações geopolíticas evocam memórias coloniais ainda pulsantes e ressignificam a ideia de fronteira, tanto geográfica quanto subjetiva (Martins, 2019).

Esses deslocamentos, frequentemente marcados pelo trauma, revelam a complexidade das relações entre pertencimento e identidade, dimensões que, conforme Hall e Woodward (2004), entrelaçam-se na incessante negociação do lugar de cada sujeito no mundo e na palavra. Deste modo, tende-se a homogeneizar os indivíduos enquanto massa migrante. A literatura, contudo, opera no sentido oposto, ao individualizar tais experiências e revelar as subjetividades e as memórias que as compõem. Diversas narrativas partilham dessa temática, a exemplo de *15 Dias de Regresso*, de Olinda Beja; *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela; *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto; *Mulher ao Relento*, de Amélia da Lomba; e *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso.

Dessa forma, este artigo tem como objetivo analisar de que modo *Sabor de Maboque*, de Dulce Braga, representa as travessias pós-coloniais a partir das marcas do deslocamento, da memória e da (re)construção identitária. No que concerne aos aspectos teórico-metodológicos, o estudo adota uma abordagem qualitativa de cunho analítico-crítico, fundamentada na interpretação da narrativa

à luz da crítica literária pós-colonial e dos estudos culturais. A análise pauta-se em uma revisão bibliográfica que contempla, entre outros, os aportes teóricos de Bhabha (2019), Duarte e Pereira (2016), Hall (2013) e González (2010).

A obra *Sabor de Maboque*, de Dulce Braga, publicada em 2011, constitui um romance de natureza autobiográfica que, por meio das experiências e da voz de uma narradora predominantemente adolescente, apresenta as vivências da própria autora, que também é a protagonista da narrativa. A partir de uma perspectiva sensível e de uma estrutura narrativa que remete à escrita diarística, o leitor é conduzido a acompanhar Dulce e sua família durante o desenrolar da guerra civil angolana.

Esse conflito violento provocou intensos deslocamentos populacionais, tanto internos quanto externos, resultando na saída de inúmeros angolanos e angolanas de seu país de origem em busca de refúgio e sobrevivência em territórios estrangeiros. A obra analisada retrata as tensões políticas e sociais, que culminaram em expressivos fluxos migratórios da população angolana para países como África do Sul, Brasil e Portugal.

Nesse contexto, *Sabor de Maboque* evidencia as experiências dos sujeitos afetados pela guerra e suas formas de resistência e adaptação diante da instabilidade política angolana. A narrativa revela, ainda, como o conflito armado repercute no cotidiano e nas relações humanas, desvelando a dimensão subjetiva das experiências diaspóricas. Em termos estruturais a narrativa não obedece a uma linearidade temporal: os capítulos apresentam avanços e recuos que refletem o movimento fragmentário da memória e o caráter não sequencial da recordação, conferindo à obra um tom memorialístico e introspectivo.

A análise permite observar que o romance de Dulce Braga

articula memória individual e coletiva, instaurando um espaço de reflexão sobre as marcas do passado colonial e as contradições do período pós-independência. Assim, *Sabor de Maboque* se configura como um testemunho literário da guerra e da diáspora, evidenciando, pela via da ficção autobiográfica, as tensões identitárias e afetivas que atravessam os sujeitos em contextos de deslocamento e reconstrução.

PENSANDO A GUERRA CIVIL ANGOLANA E OS FENÔMENOS DE DESLOCAMENTO EM *SABOR DE MABOQUE*, DE DULCE BRAGA

A obra *Sabor de Maboque* é uma narrativa que registra o desenvolvimento da guerra civil angolana, que resultou em múltiplas formas de deslocamento tanto entre cidades do território, quanto para outros países. Ao articular memória, história e experiência cotidiana de uma narradora-adolescente, o texto literário de Dulce Braga constrói um panorama das marcas deixadas pela instabilidade política e pela violência armada, ao mostrar como a guerra atravessa os corpos, os afetos e os espaços sociais, impondo rupturas forçadas às trajetórias individuais e coletivas.

No que tange a história de Angola, pontua-se que o longo período de guerra entre angolanos e o regime colonial português culminou na independência do país, proclamada em 1975. Contudo, a consolidação da paz na nação revelou-se um processo tardio e conflituoso. Pontua-se, nesse sentido, que durante a luta anticolonial, movimentos de libertação como o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) atuaram de forma relativamente articulada com

o objetivo de expulsar o poder colonial português e assegurar a soberania política da nação. Com o fim do domínio, entretanto, essas alianças se fragmentaram, dando lugar a disputas armadas pela hegemonia política do recém-independente Estado angolano.

O conflito civil que se seguiu à independência assumiu contornos prolongados e intensamente militarizados, estendendo-se, com breves interlúdios, até 2002. No contexto de *Sabor de Moboque* quando Angola tornou-se formalmente independente, em novembro de 1975, o país já se encontrava ocupado por forças do MPLA e da UNITA, sobretudo em regiões estratégicas que passaram a ser sistematicamente militarizadas. Bombardeios constantes, confrontos armados e episódios recorrentes de violência instauraram um clima de insegurança generalizada, no qual as incertezas e tensões políticas provocaram uma evasão em massa da população, especialmente nos primeiros anos da guerra civil.

Nesse contexto, considera-se a produção literária como um testemunho que evidencia os efeitos do conflito sobre a vida civil, revelando o deslocamento forçado como uma experiência estruturante da sociedade angolana no pós-independência. Acerca do conceito de deslocamento González (2010) pontua que:

[...] pensar a noção de deslocamento no âmbito das ciências sociais e, especificamente, na órbita dos estudos da cultura, significa remeter a diferentes formas de mobilidade, física, espiritual, linguística; a diversas práticas de emigração, exílio, diáspora, êxodos, nomadismos, circulações humanas; é pensar em traslado e em trânsitos de topo o tipo, em políticas do movimento e em economias da viagem. Entendido como vivência e prática

Cartografias das ausências

dos sujeitos, o deslocamento é um conceito fundamental nos estudos sobre imaginário e memória cultural. Entendido como metodologia de trabalho, converte-se em paradigma fundamental para pensar processos culturais (González, 2010, p. 109).

O conceito de deslocamento estabelecido por González (2010) possui um caráter abrangente e está relacionado a diversas formas de mobilidade, seja ela mobilidade geográfica (como a diáspora e o exílio), mobilidade cultural (que envolvem trocas e/ou influências culturais). Ao considerar como deslocamento as práticas de emigração, exílio, diáspora, entre outras, a autora ressalta, ainda, que os motivos para essas práticas são diversos, geralmente atravessados por crises políticas, guerras e conflitos armados e podem envolver tanto movimentos físicos quanto simbólicos, nos quais indivíduos ou grupos se movem entre espaços, contextos e identidades.

No que se refere, especificamente, as reflexões acerca dos conceitos de diáspora, Martins (2019, p. 21) explica que “palavra diáspora, geralmente, refere-se à dispersão (forçada ou voluntária) e expressa a noção de um ponto de origem, ou melhor, uma terra natal de onde o espalhamento ocorreu”. Deste modo, tendo em vista que migração forçada e as dispersões de grupos subalternos, como as comunidades angolanas durante e após o colonialismo, criam um espaço dinâmico onde as identidades não são fixas nem originárias, mas se constroem e se recriam a partir do encontro com culturas diferentes.

Sob essa perspectiva reflexiva, os deslocamentos intensificados pelas guerras de libertação que culminaram na independência e pela subsequente guerra civil modificaram profundamente a configuração política do país, bem como geraram um movimento

diaspórico cujas repercussões impactam nas identidades dos sujeitos que vivenciaram esse processo histórico. Esses movimentos, por sua vez, contribuem para a reconfiguração das identidades pós-coloniais, pois desafiam tanto a preservação das culturas locais, quanto a assimilação de novas influências (Hall, 2013).

A narrativa *Sabor de Maboque* é atravessada pela condição diaspórica, tanto física quanto emocional. Esse processo é vivenciado pela protagonista e por sua família. Nota-se, por meio dos registros de Dulce, o impacto da guerra e, consequentemente, da partida do solo conhecido, nas relações familiares, sociais e afetivas das personagens da trama. Além disso, do ponto de vista social, os movimentos migratórios assinalam um alerta preocupante. Segundo Duarte e Pereira (2016):

[...] a experiência do imigrante africano na Europa ou na América não para de crescer e é causada por diversos fatores internos — a extrema pobreza, a fome, a alta mortalidade, entre inúmeros outros —, e externos — possibilidades de trabalho, à remuneração e à ascensão profissional. A definição e caracterização desta diáspora não é tarefa fácil. Do ponto de vista sociológico ela se apresenta como uma massa bastante heterogênea, repercutindo às vezes a estratificação social do país de origem (Duarte e Pereira, 2016. p. 287).

À luz da reflexão proposta por Duarte e Pereira (2016), observa-se que o ato de imigrar, tal como representado na narrativa literária, não se configura como uma decisão de caráter individual.

Nesse sentido, Dulce e sua família não optaram por deixar Angola e estabelecer-se no Brasil por afinidade ou encantamento com o país de destino, ao contrário, sua partida decorre de condicionantes estruturais, de natureza econômica e política, oriundas de contextos marcados por conflitos e guerras.

Assim, por meio da narrativa *Sabor de Maboque* é possível pensar a guerra sob uma perspectiva da experiência individual e subjetiva humana, cujos efeitos se prolongam na memória, nos afetos e na (re)constituição identitária dos sujeitos deslocados. Por isso, ao articular guerra, diáspora e subjetividade, a obra de Dulce Braga mostra que o deslocamento forçado produz fraturas nos vínculos com a pátria, com a casa e com o outro. A condição diaspórica revela-se como estruturante da experiência pós-colonial angolana, na qual identidade e memória se constroem a partir da perda, da ruptura e da necessidade constante de resignificação.

MEMÓRIA E IDENTIDADE EM TEMPOS DE GUERRA: *SABOR DE MABOQUE*, DE DULCE BRAGA

Dulce Filomena Martins Tavares Braga nasceu em Angola, em 1965, mas vive no Brasil desde os dezessete anos, quando desembarcou com sua família após a intensificação da guerra civil provocada pelos antigos movimentos de libertação em Angola. Ao chegar ao Brasil, em 1975, Dulce e seus familiares se estabeleceram em São Paulo e a experiência de viver em Angola, bem como a transição para o Brasil moldaram sua visão de mundo quanto escritora. Sua trajetória está imbricada pelas condições adversas impostas pela guerra civil, o que confere à *Sabor de Maboque* uma perspectiva única e marcada pela experiência diaspórica

A obra evidencia que a região de origem (cidade cujo nome colonial era Silva Porto e que atualmente se denomina Cuíto, capital da província do Bié, no centro de Angola) da protagonista encontrava-se sitiada pelas forças da UNITA, o que dificultou significativamente a evasão imediata do território. Antes de conseguirem fugir para o Brasil, a protagonista e sua família passaram por diversas cidades angolanas, em um movimento contínuo de deslocamento interno, marcado pela instabilidade, pelo cerco e pela impossibilidade de deixar o país de forma direta. Esse percurso antecedeu a travessia internacional e faz referência a experiência prolongada de vulnerabilidade diante do conflito armado.

A história é contada predominantemente por uma adolescente-narradora. Essa voz narrativa evidencia: os traumas da diáspora; a ruptura com a terra de origem; a perda de referências culturais; e a busca por pertencimento em um território estranho. As experiências da narradora mostram os conflitos de identidade, as rupturas de laços afetivos e os traumas deixados pela colonização portuguesa em terras angolanas, marcadas pelas guerras que perduraram durante o processo de transição política. Dulce Braga escreve:

[...] Desde os últimos dias angolanos, no bojo da guerra civil deflagrada depois do 25 de abril de 1974, data da Revolução dos Cravos em Portugal, enclausurei por mais de trinta anos a Dulce criança e adolescente, defendendo-me com um escudo antissofrimento a cada ocasião que algum fato correlato a essa fase da minha vida me recordava as perdas; os amigos, o namorado, o país que eu reconhecia como pátria, a alta posição socioeconômica e as aflições e horrores da

fuga” (Braga, 2011, p. 15)

Nesse trecho, nota-se certa memória traumática como mecanismo de sobrevivência subjetiva diante da violência da guerra civil. O “escudo antissofrimento” acionado pela narradora funciona como estratégia de silenciamento do trauma, revelando aquilo que Duarte e Pereira (2016) compreendem como uma identidade diaspórica forjada no deslocamento e na perda, em que a memória não se organiza de modo linear, mas como espaço de negociação entre o vivido e o suportável. O enclausuramento da “Dulce criança e adolescente” explicita o rompimento com a pátria enquanto chão simbólico, afetivo e identitário, condição típica do sujeito des(enraizado) na diáspora, cuja subjetividade se constrói a partir da ausência e da fragmentação. No trecho a seguir, observa-se:

[...] UNITA, MPLA e FNLA não compartilhavam a ideia de dividirem o poder quando a independência fosse proclamada, o que os levava a uma disputa armada rural e urbana, de ataques às delegações uns dos outros e à diabolização dos movimentos, impedindo-lhes qualquer possibilidade de coabitação sadia. Nharêa ainda vivia sob aparente tranquilidade, ferreamente dominada pela UNITA. Entretanto havia regiões, vilas e cidades onde os confrontos se intensificavam ininterruptamente pondo em risco as populações, independente da religião, condição socioeconômica, raça ou etnia.” (Braga, 2011, p. 59).

Pontua-se que a descrição do conflito entre UNITA, MPLA e FNLA desloca a guerra do campo ideológico para o cotidiano das populações civis, evidenciando sua dimensão totalizante. A guerra não distingue religião, raça ou condição socioeconômica, o que reforça a ideia, discutida por Duarte e Pereira (2016), de que os processos diaspóricos nas literaturas africanas emergem de contextos de violência estrutural e desagregação social. A aparente tranquilidade de Nharê revela-se ilusória, apontando para um espaço permanentemente ameaçado, no qual a experiência do pertencimento é instável e provisória, condição que antecede e prepara o deslocamento forçado. No excerto selecionado, tem-se:

[...] Alguma coisa dentro de mim avisava-me que estavam vivos, embora de quando em quando os sentisse distanciados, muito longe de mim, como se nunca mais os fosse ver. Uma ausência e lonjura que só a morte traz. Haviam se passado poucos meses desde o assassinato do pai de Conceição, início da banalização e proximidade com a Senhora Morte, que agora expandia sua ação solapadora propagando-a como espiral se abrindo, permeando tudo e todos incontrolavelmente” (Braga, 2011, p. 117).

No trecho acima, aprofunda-se a experiência da morte como presença constante e banalizada no cotidiano da guerra. A “Senhora Morte” deixa de ser evento excepcional e passa a operar como força difusa que permeia todas as relações da narrativa, instaurando uma vivência de luto contínuo. A morte, reiterada e expandida,

tanto interrompe vidas, quanto dissolve vínculos, instaurando uma sensação de distanciamento afetivo semelhante àquela produzida pelo exílio. Mesmo antes do deslocamento físico, os sujeitos já se encontram simbolicamente expatriados de seus laços primordiais. No fragmento a seguir, observa-se:

[...] Ponderei: em menos de três dias tinha sido apresentada pessoalmente à guerra, ouvido os sussurros da morte por inúmeras vezes em meus ouvidos e tinha me inteirado de que muitos dos meus amigos e amigas já haviam se dispersado por outras parte do mundo. Nos últimos dias havia me sentido órfã de pais quicá vivos. Despedi-me do meu namorado com um até logo que começava a tomar a forma de um adeus definitivo. A resposta de minha mãe fazia-me perder o chão, o chão mesmo, no contexto pleno da expressão: o chão pátria, o chão casa, o chão emoções!” (Braga, 2011, p. 127).

A experiência diaspórica é sintetizada como uma ruptura radical com o “chão”, que pode ser compreendido, metaforicamente, para além do conceito de território geográfico. É ressignificada e passa a operar como espaço de pertencimento simbólico, afetivo e identitário. A narradora se reconhece órfã, suspensa entre despedidas que se anunciam definitivas e ausências que não encontram elaboração possível, condição que exemplifica aquilo que Duarte e Pereira (2016) definem como a impossibilidade de ubiquidade do sujeito diaspórico, ou seja, estar entre lugares, sem pertencer plenamente a nenhum deles.

A essa leitura soma-se a percepção de Martins (2019), para

quem experiência diaspórica configura-se como uma experiência de fratura íntima e contínua, na qual o deslocamento não se encerra no afastamento físico da terra natal, mas se prolonga na subjetividade, instaurando um estado permanente de desenraizamento. Assim, o “chão” perdido não se restringe ao da pátria, mas sobretudo ao da memória e dos laços afetivos, tornando o retorno um gesto simbólico e incompleto, marcado pela consciência da irreversibilidade da perda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto deste estudo, apresentou-se que a obra *Sabor de Maboque*, de Dulce Braga trata a guerra civil angolana e a instabilidade política subsequente desencadeiam processos de dispersão forçada dos sujeitos angolanos, configurando a diáspora como uma experiência marcada pelo deslocamento involuntário e pela ruptura abrupta de vínculos afetivos, sociais e simbólicos. A narrativa de Dulce Braga se inscreve no campo da escrita-testemunho ao articular memória individual e trauma coletivo, revelando que a experiência diaspórica não se apresenta como escolha, mas como imposição histórica.

Nesse sentido, o deslocamento emerge como consequência direta da violência estrutural, tal como discutem Duarte e Pereira (2016) ao afirmarem que as identidades diaspóricas se constroem a partir da desapropriação e do desenraizamento, em contextos nos quais a guerra dissolve qualquer possibilidade de estabilidade ou continuidade da vida cotidiana. Em *Sabor de Maboque*, a diáspora antecede, inclusive, o afastamento físico do território, uma vez que o medo, a morte e a instabilidade já instauram um estado de exílio

simbólico no interior da própria pátria.

Pontuou-se, ainda, que a ruptura dos laços afetivos e culturais desencadeada pelo deslocamento impactou diretamente a construção da identidade da narradora, que se vê privada de referências fundamentais para a constituição do seu “eu”. A perda dos amigos, do namorado, da família e da segurança material evidencia um processo de fragmentação identitária no qual o sujeito passa a habitar um “entre-lugar” (Bhaba, 2019), incapaz de se reconhecer plenamente em um espaço único de pertencimento.

Tal condição exemplifica a impossibilidade de ubiquidade do sujeito diaspórico, conforme problematizam Duarte e Pereira (2016), uma vez que o exilado permanece suspenso entre o passado e o presente, entre o “lá” e o “aqui”, sem conseguir recompor integralmente sua identidade. Nesse contexto, a relação com o território natal em *Sabor de Maboque* ultrapassa a dimensão geográfica e passa a ser compreendida como espaço de segurança emocional e de ancoragem da memória cultural.

A obra pontua, ainda, a dificuldade de reinscrever-se em novos espaços revela que a casa não se recompõe apenas pela ocupação física de outro território, mas exige a recomposição de vínculos simbólicos que a diáspora frequentemente inviabiliza. Assim, Dulce Braga expõe a experiência diaspórica como um processo marcado pela irreversibilidade da perda, no qual o retorno, quando possível, se apresenta como gesto incompleto e atravessado pela consciência de que a pátria evocada pela memória já não corresponde ao espaço real, reafirmando o caráter traumático do deslocamento forçado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. **O Local de Cultura**. Tradução: Myriam Ávi-

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

la, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BRAGA, Dulce. **Sabor de Maboque**. Campinas: Pontes Editores, 2009.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Deslocamento / deslocamento. In: BERND, Zilá (Org.). **20 Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. **Pelas sendas do feminino: diáspora e exílio nas literaturas africanas de língua portuguesa**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley; DUARTE, Francisca Zuleide. Diáspora, exílio e memória nas literaturas africanas em língua portuguesa. **Miscelânea**, Assis, v. 19, p. 283-302, jan.-jun. 2016.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 6

A REPRESENTAÇÃO DE MÚLTIPLAS VIOLÊNCIAS NAS ADJACÊNCIAS DE NDANI E DOS POVOS COLONIZADOS REPRESENTADOS EM “A ÚLTIMA TRAGÉDIA”, DE ABDULAI SILA

Gustavo Tawan Silva de Moura

Livia Maria Pontes Moura

Karla Raphaella Costa Pereira

Resumo: A colonização consolidou-se também pela propagação de uma ideologia de violência perpetrada de diversas maneiras por meio de um processo de exploração e opressão que ainda se perpetua. Essa ideologia, representada nas adjacências da personagem principal de *A Última Tragédia*, caracteriza a condição das mulheres negras, configurando-se para elas como uma dupla violência. Com esse entendimento, este trabalho tem como objetivo discutir as múltiplas violências representadas nas adjacências da personagem Ndani e dos povos colonizados, em *A Última Tragédia*. Dentre as violências que se destacam, notamos, em especial, a violência religiosa, em detrimento daquela praticada nos territórios colonizados, imposta pelo colonizador; a violência sexual sofrida pelas pessoas negras, homens e mulheres, decorrentes de sua objetificação; a violência cultural, representada pela remoção de seu nome, dos elementos de sua cultura e de sua identidade. Concluiu-se, assim, que a narrativa construída por Abdulai Sila representa, de forma perspicaz, a condição dos indivíduos colonizados em meio a um processo desumanizador e violento, na qual sua identidade é atravessada por múltiplas experiências desumanizantes, através dos processos que resultaram nas estruturas sociais de exploração presentes nas sociedades formadas nessa ideia de universal.

Palavras-chave: Representação literária. Violências. Colonialismo. *A última tragédia*.

1 INTRODUÇÃO

O período de colonização no continente africano foi marcado por diversas violências, no âmbito social, cultural e institucional. Esse processo estabeleceu as bases, a partir de uma ideologia de dominação, para uma sociedade antagônica, seja no que toca a racialidade e aos direitos dos indivíduos, seja no direito de exercerem suas vidas livremente, de modo a não serem atravessados por preconceitos e estigmas característicos da época. A narrativa de Abdulai Sila representa as dualidades construídas historicamente na inserção e desenvolvimento desse processo dialético, perpassado por questões particulares, singulares e universais aos indivíduos representados no romance.

A análise aqui empreendida só foi possível graças as contribuições de autores como György Lukács, em *Arte e Sociedade: Escritos Estéticos e Introdução a uma Estética Marxista*. O autor apresenta algumas concepções fundamentais sobre a estruturação dos romances que são fundamentais para entender a arquitetura global desse gênero, como a apresentação dos personagens, nas cenas escolhidas pelo autor para representar o período histórico em questão, e as dualidades desse processo dialético; acrescido a isso, as estruturas escolhidas foram interpretadas à luz das contribuições de Frederico Costa, em *Ideologia e educação na perspectiva da ontologia marxiana*.

Dentre as principais contribuições desse autor, destacam-se as interpretações sobre os conceitos de trabalho e de ideologia na perspectiva marxiana, associando-os aos elementos constitutivos de particularidade, singularidade. Essa relação permitiu-nos enxergar como a religiosidade pode funcionar como um mecanismo de

alienação da realidade, ocultando os interesses de dominação da ideologia capitalista colonial e neocolonial. Esses pressupostos deram a base para discutir o nosso objetivo geral: discutir as múltiplas violências representadas nas adjacências da personagem Ndani e dos povos colonizados de *A Última Tragédia*.

Como resultado, as violências que se **destacaram**, em nossa análise, foram a violência religiosa submetida aos povos colonizados; as violências sexuais sofridas pelos sujeitos negros por parte de seus patrões, sejam homens ou mulheres; a violência cultural, representada pela remoção de seu nome, dos elementos de sua cultura e de sua identidade, fazendo com que Ndani caminhe para um final trágico, resultado de uma sujeição que impôs padrões particulares a determinados indivíduos.

2 VIOLÊNCIAS COLONIAIS E EXPLORAÇÃO

A violência colonial de exploração dos povos africanos foi o mecanismo mais eficiente na descaracterização do seu povo, da sua cultura, dos seus costumes e no desarmamento das possibilidades de revolta. Destacam-se, em especial, algumas violências, como a de cunho religioso; a violência sexual sofrida por parte dos sujeitos colonizados; o apagamento dos elementos culturais de uma sociedade; a descaracterização da identidade de um povo etc. Em *A Última Tragédia*, esses movimentos contraditórios são muito bem representados na estrutura da narrativa, fazendo-nos refletir para além do nível da aparência do fenômeno da colonização.

Essas violências cumprem, de modo muito perspicaz, um objetivo: construir mecanismos de exploração para que essas populações sejam exploradas do ponto de vista econômico. Diz-se

isso tendo em vista o contexto social de Guiné-Bissau após as guerras de independência, que resultaram em um país antagônico, com ideologias opostas e necessitando construir um sentido unificado de nação do ponto de vista coletivo. Esse cenário abriu margem para que as elites econômicas estabelecidas durante o colonialismo permanecessem explorando as populações que sempre estiveram às margens.

Os protagonistas africanos representados pela narrativa, Ndani, o Régulo e o professor, representam coletivamente uma categoria particular, comum aqueles que estiveram às margens de um sistema opressivo. As personagens, dessa maneira, atingem um típico, na medida em que suas singularidades atingem um universal, por meio de um particular na obra literária (Lukács, 1970). Do lado opressor, as personagens José Leitão e Dona Maria Deolinda representam, aqueles que os subordinam. Dessa maneira, a mobilização das personagens, no enredo, remete-nos ao contexto histórico daquele país.

Diante disso, acompanhamos a trajetória de Ndani em busca de trabalho e de uma vida melhor no mundo dos brancos. Observamos que o narrador onisciente se encarrega de revelar os pensamentos da personagem durante a busca, por meio do discurso indireto livre. Ao acompanhar a personagem que bate de porta em porta perguntando “senhora, quer criado?” (Sila, 2011, p. 23), acompanhamos também o questionamento da personagem sobre a vida dos brancos, seus hábitos e horários. Ela os avalia com base em quem a atende, em determinados horários, revelando a primeira peripécia do narrador de apresentar o choque de realidade entre o mundo de Ndani e o dos brancos com que ela se defronta pela primeira vez.

Durante o período da manhã, em pleno nascer do sol, ela

era atendida “quase sempre por jovens brancos”, enquanto, depois que “o sol subira, tornando-se bravo, agitando as coisas e pessoas, só fora atendida, quase que na totalidade, por gente de sua raça” (Sila, 2011, p. 21). Em outro momento, observa-se o constante comportamento de subalternidade da personagem, à medida que, perante os brancos, “aprendera, inclusive, [...] maneiras próprias de responder, gestos indicadores de obediência e subserviência” (Sila, 2011, p. 23), ou seja, para ter contato com os brancos, ela precisou conhecer as maneiras de se portar, bem como a forma de se dirigir aos brancos.

A madrastra fora figura importante na apresentação desses conhecimentos. Ela quem a havia estimulado a buscar trabalho fora da sua comunidade e tinha reforçado esse caráter de subserviência em relação aos sujeitos brancos. No primeiro encontro com a futura patroa, Ndani refletia que “um dos ensinamentos da madrastra, que tinha dito que o criado nunca deve olhar para o rosto do patrão quando este olha para o criado” (Sila, 2011, p. 23). Seguiu-se, assim, uma violência por parte da patroa que não a aceita e reforça que não precisa de criada. O ciclo de violência inicial remonta aos resquícios de uma situação em que a distinção de classe e raça continuava sendo acentuada.

Posteriormente, o motivo pelo qual Ndani decide largar sua terra de origem é revelado pelo narrador, quando nos informa que a gente de sua tabanca

Toda a gente acreditara numa profecia de um maldito Djambakus que afirmara ser ela portadora de um mau espírito, da alma de um defunto mau, e lhe vaticinara conseqüentemente uma existência turbulenta,

Cartografias das ausências

uma vida de desgraça, de tragédias até ao fim... E lembrava-se que desde aquele dia perdera o sossego em Biombo, que tudo quanto acontecia com ela, mesmo as coisas mais simples uma queda, um ferimento, uma febre passageira-, era objecto de muita especulação à volta da sua vida, era quase sempre interpretado como o presságio de uma tragédia que se avizinhava. Mesmo a sua mãe dava ultimamente sinais de acreditar na história, embora pretendesse fazer-lhe crer o contrário (Sila, 2011, p. 27).

A personagem sai em busca de uma vida melhor no mundo dos brancos não só pela necessidade de entender o que diferenciava os negros dos brancos, mas também pelo desejo de provar que a maldição que tinha sido profetizada em relação a ela não se cumpriria. Poderemos, ver, entretanto, que a personagem é rodeada de tragédias durante toda a narrativa. Esse entrave fará um leitor atento questionar: será que a maldição, de fato, não estava se cumprindo? Será que Ndani estava fadada a viver uma última tragédia?

Desenrolam-se uma série de micro violências sofridas pelas personagens ainda no primeiro capítulo, a partir do momento em que ela consegue, com a ajuda controversa de José Leitão, um emprego de doméstica na casa de Deolinda. No trabalho, Ndani enfrenta um ambiente marcado pela violência da patroa e de outros personagens. A partir dessa experiência que Ndani reconhece qual seria a diferença entre os brancos e os negros. Em suas palavras, seria o “comportamento, a maneira de lidar com as pessoas. Aí o

branco é muito diferente do preto” (Silas, 2011, p. 30).

Uma das violências mais simbólicas registradas nesse meio, foi a alteração de seu nome, que, nas palavras da sua patroa, seria um nome de comunista, já que soava como um nome russo. Vejamos:

Como é que é? Dânia? Dânia... mas este é um nome russo, nome comunista. Ave Maria! Vocês arranjam cada uma... Com tanto nome bonito português que há por aí, o teu pai escolhe para ti um nome russo! É assim que começa a insurreição comunista. Com coisas simples como estas. Não quer nome português, mas nome russo quer, não é isso? Quer dizer então que a propaganda comunista já chegou até às vossas aldeias! Até nas florestas há agora agentes do comunismo! Mas que desgraça, meu Deus! Como é que vocês conseguem ser tão ingratos? Como? Sim, isso não é outra coisa senão ingratidão. Ingratidão e estupidez! A gente vem para este inferno para civilizar-vos e vocês a criarem confusão... Mas nome comunista na minha casa é que não vou tolerar. Nunca! O teu nome vai ser Daniela, ouviste? A partir de hoje, tu és Daniela, Da-ni-e-la. Maria Daniela e mais nada (Sila, 2011, p. 31).

Esse momento da narrativa é muito simbólico, pois

demonstra que o nome da personagem, que possuía um determinado sentido pessoal e coletivo de sua comunidade se perdia, servindo como momento desencadeador de outros tipos de violências. A partir desse momento, a religiosidade entra em cena, quando a personagem começa a passar por um profundo e doloroso processo de assimilação, o que corrobora com o posicionamento de Costa (2007. p. 64), quando diz que

[...] as correntes filosóficas de caráter teleológico possuem, consciente ou inconscientemente, um fundamento religioso, o qual é uma expressão mistificada e mistificadora de problemas reais. As religiões sustentam-se, em última instância, na constituição da teleologia como uma categoria objetiva. [...] De certa forma, essa teleologia objetiva confirma e justifica, de maneira distorcida, a racionalidade da história como um todo – a origem e sentido do universo, o caos das ações individuais, o conflito entre classes e nações, a contradição entre o humano e desumano, a finalidade da existência. Enquanto a causalidade é um princípio do movimento autônomo, baseado em si mesmo [...] a teleologia é, de acordo com sua essência, uma categoria posta: todo processo teleológico implica a possibilidade de um fim e, com ele, uma consciência que põe fins (Costa, 2007, p. 64).

Assim, as ações são removidas do caráter individual, como produto das ações humanas que possuem racionalidade ao realizá-las e passam a atuar no plano exterior do ser social dos indivíduos. Nesse sentido, as ações realizadas por aqueles inseridos nessa ideologia vão se tornar um instrumento alienado, à medida que suas ações não são mais feitas em seu próprio nome, mas no de um ser divino. A ideologia de Dona Linda será, agora, base para salvação das almas dos africanos, como se essa fosse uma justificativa para as violências perpetradas pelos colonizadores.

[...] os europeus vieram a África para salvar os africanos. Estás a ouvir, Daniela? O Padre [...] disse que dantes esta salvação consistia em era levar os negros [...] lá para as Américas, onde não teriam nem as máscaras, nem as estatuetas que veneravam. [...] Mas depois viu-se que este não era o melhor método e então tivemos nós os europeus que vir para a África ensinar a religião cristã e salvar as vossas almas (Sila, 2011, 40-41).

Ou seja, quando sua patroa acredita que ela é capaz de salvar a alma da personagem a partir da sua religião, tem-se, aqui algo que se funde com a ideia mais ampla de sociedade, pois “[...] ela é sentida e reconhecida como representante universal, um momento no qual as suas exigências e os direitos são os direitos e as exigências da própria sociedade, no qual ela é cabeça e coração”

Cartografias das ausências

(Lukács, 1970, p. 71). Dessa maneira, suas aspirações passam a ser aquela que conduzirá os rumos da sociedade, que servirá como parâmetro para tomada de decisões, a partir do seu entendimento particular. Esse direcionamento não é ingênuo, haja vista que

Dentro dessas coordenadas, a ideologia nasce das necessidades colocadas pela socialização crescente do ser social – nascendo direta e necessariamente do “hic et nunc” social dos homens que agem socialmente na sociedade –, correspondendo a um condicionamento social concreto: a necessidade e a universalidade de alguns modos de ver para dominar os conflitos, que vão desde as contradições entre indivíduo e comunidade até à luta de classes. Sem uma visão de mundo que oriente os homens em sua vida social cotidiana, é impossível o ordenamento da práxis coletiva dentro limites compatíveis com a reprodução social (Costa, 2007, p. 104).

Noutras palavras, a transformação de seus pressupostos religiosos em elementos universais caracteriza e condiciona ao movimento social concreto. Esse movimento anterior serve para direcionar os sujeitos conjuntamente, de forma orientada pra uma ação ideológica. No caso representado no romance, justificaria a construção de uma sociedade com um modo de organização civilizado, europeu, sobre um selvagem, africano (Costa, 2007). Adiante, percebe-se como isso vai se moldando e desembocando

em um afastamento intencionado dos sujeitos africanos de sua religiosidade, inserindo-os em uma religião que não era típica de sua região e que caracterizavam as experiências culturais de outros povos. Após esse afastamento, observa-se, durante a narrativa, que ao ser apresentada aos objetos culturais da religião cristã, como o crucifixo, Ndani questiona-se se aquilo tinha algum poder.

Enquanto isso, ainda se perguntava sobre a felicidade da patroa ao lhe dar o objeto: “pensava nos filhos? Na promoção do marido ou na salvação das almas dos africanos?” (Sila, 2011, p. 42). No decorrer dos atos narrativos, o foco narrativo dará conta de desenvolver o processo de assimilação que a personagem será submetida, a fim de se concretizar a missão que Dona Linda se propõe a realizar e que responde, indiretamente, ao questionado pela colonizada. No discurso, ela queria salvar as almas dos africanos, formando-os em uma religião cristã, concretizando

A relativização dialética do particular; em determinadas situações, eles – *o universal e particular* – se convertem um no outro, em determinadas situações concretas o universal se especifica, em uma determinada relação ele se torna particular, mas pode ser que o universal se dilate e anule a particularidade, ou que um anterior particular se desenvolva até a universalidade ou vice-versa (Lukács, 1970, p. 84, acréscimo nosso).

Em *A última tragédia*, todos esses processos se

complementam para dar conta de proporcionar um processo de assimilação da subalterna, tendo em vista que o particular de sua patroa, especialmente sua religião, agora é a particularidade que se tornou universal e a particularidade que não se tornou universal é, além de reprimida, tornada inferior. Como consequência, não só os aspectos religiosos da sua subordinada sofrem um processo de apagamento e de perseguição, mas as próprias características de preto, de indígena, haja vista que “Dona Linda não queria mais ver aquelas tranças de indígena. Parece que o Sacristão não gostava de ver na capela raparigas pretas com penteado de preto. Tinha que ser tudo como branco, com bandolete ou totós” (Sila, 2011, 45-46).

Além disso, como toda particularidade, transformada em universal, está inserida em um contexto histórico, material e dialético da realidade, não se está separada das relações de contradições estabelecidas no interior de suas práticas. Isso acontece porque, quando uma categoria se sobrepõe as demais, a partir de um viés particular, várias relações de contradição também serão representadas. Nas palavras de Lukács (1970, p. 96), “[...] quanto mais autêntica e profundamente os nexos da realidade, suas leis e contradições vierem concebidos – de um modo aproximativamente adequado – sob a forma de universalidade, de um modo mais concreto, dúctil e exato poderá ser compreendido o singular” (Lukács, 1970, p. 96).

As contradições existentes no particular, portanto, tendem a se aflorar de maneira mais intensa. A partir de um olhar analítico dessa universalidade, podemos perceber as contradições daquela ideologia que se propôs universal, haja vista que esta tendência acaba por negligenciar as mediações de uma particularidade e sua conexão com o universal (Lukács, 1970). Nesse contexto, o fragmento abaixo é muito elucidativo:

No fim do mês disse à senhora que ia embora, não podia mais continuar assim. Ela recusou. ‘Nem pensar nisso... e se tentares vais ver o que te acontece’. Ele entendeu. Pediu à senhora depois para arranjar criado porque ele era só cozinheiro. Ela tornou a negar, não queria mais ninguém em casa. O Antoninho ficou lá amarrado, não podia fugir. Todos os dias a fazer aquilo! Sofria com um vencimento só, coitado, mas fazia três trabalhos. Trabalho de criado, trabalho de cozinheiro e aquele outro trabalho ainda, que era do senhor Machado, mas este não sabia... (Sila, 2011, p. 52).

O criado ficou preso àquele ciclo de exploração sexual por parte de sua patroa, cristã, defensora dos bons hábitos e costumes, os quais salvariam os africanos de alguma coisa. Não obstante, quando regressou a sua casa em um horário não habitual, entretanto, “ouviu gemidos [...] entrar no quarto, soube logo o que tinha acontecido. O que não soube foi o que dizer ao marido, que naquele preciso momento abandonava o quarto da criada com o rosto a sangrar de arranhões, a camisa aberta, as calças desabotoadas, os pés descalços... (Silas, 2011, p. 66). A situação, bem como o contexto, nos aponta para a violação de Ndani. Como mulher que servia a causa, questionou-se: “Devia perdoá-lo?” ou “devia condená-lo?” (Silas, 2011, p. 66).

Diante desses atos, pode-se ver a hipocrisia e as

relações contraditórias de uma particularidade transformada em universalidade que se propõe a ser modelo, mas que não enxerga suas contradições. Os seus atos revelam, ainda, a hipocrisia daqueles que, a partir de uma particularidade, definiram sua cultura como universal para construção de dispositivos ideológicos de exploração. Em último caso, faz-se importante salientar que um modo particular de vida, como o representado na narrativa ao ser submetido ao universal revela uma outra contradição: uma singularidade.

3 A TRAGÉDIA FINAL DE NDANI

Nos momentos finais da narrativa, dois indivíduos colonizados terão suas vidas entrelaçadas: o professor, um ex-assimilado que questiona sua condição e os pressupostos do sistema tornado universais, e Ndani que, entre outras violências de exploração e desprezo, parece ter, finalmente, superado esse sistema. Os dois vivem um romance. Esse momento marca a experiência de Ndani de se entregar, voluntariamente, a um homem, ao professor, mesmo que não seja um relacionamento com possibilidades de duração.

Os dois vão sofrer as consequências de um sistema que foi forjado para que os indivíduos que estivessem sob a ótica colonial fossem desprezados não pudessem exercer seu direito à liberdade, à vida, ao amor. Em um momento antecedente, o professor, que havia se afastado de sua família desde que entrara na missão, procurou revê-los e

Logo o primeiro encontro tinha sido uma surpresa. Tinha ido somente falar mantenha, saber se o corpo estava bom, se a família e os parentes estavam todos com saúde, se não havia problemas com ninguém. Era a tradição e ele respeitava a tradição, pelo menos enquanto não entrava em contradição com as suas convicções religiosas. Isso ele dizia a toda a gente, sem vergonha. Era cristão batizado e crismado, não podia acreditar em certas coisas em que a gente acredita na tabanca. Não dá. Por exemplo, não acredita que o Yran existe. Deixou de acreditar nele há muito tempo. Na Missão, tinham provado que todos os povos no passado tinham tido os seus Yrans, mas depois viram que só Deus é que existia, onisciente e onnipresente. Todo poderoso. Agora a tradição era uma outra coisa. Todos os povos tinham uma tradição (Sila, 2011, p. 108).

Observa-se, portanto, que inserido na lógica de universalidade proposta, o professor não identifica, em um primeiro momento, sua própria particularidade. Contribuindo para a eficácia ideológica, à medida que “as relações sociais revelam-se como a substância dentro da qual se efetiva a atividade individual. Sua

ação é situada historicamente, não podendo ser diferente” (Costa, 2007, p. 124). Apesar disso, obviamente, os homens singulares operam conscientemente, mesmo que não reconheçam as posições teleológicas que os influenciam através das ações comportamentais.

O personagem havia se tornado, portanto, um negro da praça que, apesar de estar sob uma cultura dominante, ainda assim era negro. Ele e Ndani estavam inseridos “nos nexos da realidade, suas leis e contradições [...]” (Lukács, 1970, p. 96). Após o contato com o Régulo, procurou os padres para “ver o que é que pensavam sobre aquilo tudo. Desde que deixara a Missão tinha visto tanta coisa que não combinava, que não correspondia ao que imaginava, ao que eles lhe tinham dito... (Sila, 2011, p. 141).

Após esse encontro, teve certeza de que não estavam dispostos a mudar a realidade daquele sistema de exploração e, entre tantos questionamentos e contradições, tornou-se um ex-assimilado também devido ao contato amoroso que estava tendo com Ndani, que resultou no momento seguinte:

Ainda com uma mão na cintura dele, como se pretendesse mantê-lo preso a si, ela conduziu-o para o quarto de dormir. Pela primeira vez na sua vida, entregou-se voluntariamente a um homem. Recebeu-o livremente entre as suas coxas, sem receios nem indiferença. [...] E quando esse prazer se libertou do cativo e percorreu todo o seu corpo, provocando convulsões inolvidáveis, ela sentiu-se ressuscitar lentamente, com um novo corpo e uma nova alma. Passou a mão pelas costas do seu redentor e segredou-lhe ao ouvido:

- Obrigada. Salvaste-me... (Sila, 2011, p. 131).

Percebe-se que esse momento é muito significativo. O “salvaste-me” de Ndani indicava não só uma ideia de que ela estava livre da maldição, mas significava que, após tantos momentos, tinha algo bom em sua vida. Metaforicamente, ela estaria livre da universalidade construída no princípio particular. A personagem, portanto, estava livre não só das maldições, mas também das diversas opressões que sofria, mesmo que essa realidade não fosse durar muito.

A felicidade de Ndani e do professor é breve devido a uma confusão local que fez com que o professor precisasse reagir para proteger-se de ser agredido por um administrador branco. Dias após o ocorrido, o administrador morreu, não em decorrência da briga com o professor, mas sua morte serviu como pretexto para que ele fosse acusado. Afinal, não deixariam impune a agressão de um negro contra um branco. Depois desse acontecimento, o professor só pôde ver sua amada uma vez, durante cinco minutos.

Seu desfecho foi a deportação, não conseguindo, nunca mais, reencontrar sua amada. Ndani fica desesperada, retornando ao cais de onde o marido havia sido deportado, as tragédias na vida da personagem estavam perto de acabar. Ao ver o Djambakus, questiona-se, inconscientemente se, de fato, as tragédias não haviam sido realizadas, tendo em vista que todas as violências pelas quais passou giravam em torno dela. Envoltos nesses pensamentos, sentiu

Cartografias das ausências

um vento diferente a soprar. Estava carregado de muita humidade. Num instante tinha toda a roupa molhada e a água começou a dançar à sua frente, num ritmo absurdo que nem um kankuran tchaskiado. [...] de sons agudos que chegavam de todos os lados, fazendo vibrar as mãos e os pés sem parar. O ambiente tornava-se cada vez mais turvo, a água à sua volta dançando a um ritmo frenético. Ela insistia em tapar-lhe os olhos, mas não iria permitir que isso acontecesse. [...] Tinha que falar com ele, sem falta. [...] Tinha que dizer-lhe que estava morrendo de saudades (Sila, 2002, p. 183).

Seu destino, portanto, foi a morte. Fechou-se, assim, um ciclo de miséria na vida da personagem, carregada de preconceitos, de falta de oportunidades e vivendo sob um sistema em que sua vida não valia nada. Tentar ser feliz em um modelo de sociedade que a via como um objeto a ser explorado refletia todas as violências características desse momento, desvelando a lógica cruel em que esses indivíduos são submetidos, transformando-os em meros objetos, removidos de capacidade de se relacionar e de serem entendidos, sobretudo, como gente.

A morte da personagem faz o leitor refletir sobre como o sistema que se impôs em seu território contribuiu para uma vida miserável em que a personagem vivia, não tendo outra oportunidade para fugir dessa lógica. A motivação que a fez querer saber qual era a diferença entre negros e brancos pôde ser respondida anteriormente, quando ela menciona que se trata do comportamento. Foi a busca

desenfreada por lucros e a necessidade de expandir seus mercados, impondo seus modos de vida e os seus costumes, principalmente religiosos a outros grupos, que se criou e difundiu essa separação geográfica, espacial e social, em que o direito à humanidade ficou restrito àqueles que detinham poder para explorar e oprimir outros.

4 CONSIDERAÇÕES

Demonstrou-se, durante a narrativa, as múltiplas violências representadas nas adjacências da personagem Ndani e dos povos colonizados de *A Última Tragédia*. De um lado, tem-se os indivíduos colonizados formados por uma pretensa lógica universal, na qual suas especificidades culturais são apagadas, assimiladas, contribuindo para processos ideológicos de submissão; enquanto, do outro lado, através de uma lógica de superioridade e de uma religiosidade que mascara os seus reais interesses de povos invasores, há um grupo que se alça ao patamar de civilização, graças à força que possui para exercer o poder sobre o mundo.

A discussão deu conta de refletir sobre o estado em que se encontram as relações sociais após o período de colonização do país. Os conceitos de universalidade, particularidade e singularidade deram conta de explicar o movimento ideológico de dominação que estabelece quem é civilizado e quem é bárbaro e, portanto, carente de cultura, de religião, de moral. Não há como desconsiderar que esses elementos estão orientados sob uma certa vertente ideológica de dominação e subalternização, com fins de construir mecanismos de diferenciação que se envolvem em elementos econômicos.

REFERÊNCIAS

COSTA, Frederico Jorge Ferreira. **Ideologia e educação na perspectiva da ontologia marxiana**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2007.

LUKÁCS, George. **Arte e Sociedade**: Escritos Estéticos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, George. **Uma Introdução a Estética Marxista**. 2 a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SILA, Abdulai. **A última tragédia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CAPÍTULO 7

TENSÕES FAMILIARES E METÁFORA SOCIAL DO CAPITALISMO EM *FELIZ ANIVERSÁRIO*, DE CLARICE LISPECTOR

Livia Maria Pontes Moura

Gustavo Tawan Silva de Moura

Karla Raphaella Costa Pereira

Resumo: O conto “*Feliz Aniversário*”, de Clarice Lispector, publicado em *Laços de Família* (1960), retrata a reunião de uma família burguesa carioca em torno da comemoração dos oitenta e nove anos de Dona Anita, matriarca da família e figura central na narrativa. O conto descreve a insatisfação da senhora para com os filhos, a nora e todo o contexto de silenciamento que se encontra inserida. Dona Anita passa de figura ativa e dominante dentro do ambiente familiar, para apenas um enfeite sem real importância ou autonomia, o que gera seu profundo descontentamento e desconforto em estar inserida naquele ambiente. O “*Feliz Aniversário*” nada mais é do que um evento criado para manter as aparências da família tradicional e sustentar o status que é pedido dentro da sociedade capitalista. Desse modo, o objetivo deste trabalho é analisar como as relações familiares retratadas na obra expressam a lógica da distinção social e da manutenção de hierarquias, evidenciando o modo como as aparências, a obrigação social e a invisibilidade de certos sujeitos reproduzem mecanismos de poder característicos da sociedade capitalista. Dessa forma, a família é representada não como espaço de afeto, mas como palco de encenação e disputa, em que cada personagem busca afirmar sua posição social em detrimento da coletividade.

Palavras-chave: Clarice Lispector; família; capitalismo; relações sociais; tensões.

1. INTRODUÇÃO

A obra *Laços de Família* (1960), de Clarice Lispector, insere-se no contexto da literatura brasileira do século XX como um conjunto de narrativas que tensionam a imagem idealizada da família burguesa, evidenciando contradições, silenciamentos e relações de poder presentes no cotidiano doméstico. Em oposição à concepção da família como espaço natural de afeto e proteção, os contos de Clarice revelam esse núcleo como uma construção histórica e social, atravessada por interesses materiais, hierarquias e expectativas normativas. Tal perspectiva aproxima-se da crítica desenvolvida pelas feministas marxistas, para quem a família nuclear burguesa constitui uma forma social diretamente vinculada às exigências da economia capitalista, funcionando como instância de reprodução material, ideológica e simbólica dessa ordem.

No conto “Feliz Aniversário”, essa concepção de família manifesta-se na reunião de uma família burguesa carioca em torno da comemoração dos oitenta e nove anos de Dona Anita, matriarca e figura central da narrativa. O evento, que, à primeira vista, poderia representar um momento de comunhão afetiva, revela-se um ritual esvaziado, orientado pela obrigação social e pela necessidade de manutenção das aparências. A festa não existe em função da subjetividade da aniversariante, mas como encenação que reafirma a normalidade e o status da família enquanto unidade nuclear ajustada às convenções da sociedade capitalista. Essa dinâmica encontra respaldo na crítica marxiana à redução do humano à lógica quantitativa do capital. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, Karl

Marx(2004), observa que

O homem torna-se cada vez mais pobre como homem; ele tem necessidade crescente de *dinheiro* para poder apossar-se do ser hostil. O poder de seu dinheiro diminui na razão direta do aumento do volume da produção, i. é, sua necessidade cresce com o *poder* crescente do dinheiro. A necessidade de dinheiro é, pois, a necessidade real criada pela economia moderna, e a única necessidade por esta criada. A *quantidade* de dinheiro torna-se cada vez mais sua única qualidade importante. Assim como ele reduz toda entidade a sua abstração, também se reduz a si mesmo, em seu próprio desenvolvimento, a uma entidade *quantitativa*. Excesso e imoderação passam a ser seu verdadeiro padrão. Isso é demonstrado subjetivamente, em parte pelo fato de a expansão da produção e das necessidades tornar-se uma subserviência *engenhosa* e sempre *calculista* a apetites desumanos, depravados, antinaturais e *imaginários* (Marx, 2004,p.12)

Essa crítica permite compreender como, em “Feliz Aniversário”, as relações familiares são atravessadas por uma lógica que esvazia a experiência humana, subordinando os vínculos afetivos às exigências da aparência social e da funcionalidade, uma vez que o homem passa a ser mediado exclusivamente pelo dinheiro, que se converte em sua “única qualidade importante” (Marx, 2004, p.12), reduzindo tanto os objetos quanto o próprio sujeito às abstrações

quantitativas. Nesse processo, o excesso e a imoderação alienada tornam-se padrões sociais, enquanto as relações humanas se submetem a uma racionalidade calculista, marcada por interações fetichizadas.

A posição ocupada por Dona Anita explicita as contradições internas dessa forma familiar. Embora seja a justificativa formal do encontro, a personagem é progressivamente destituída de centralidade, autonomia e voz, tornando-se um corpo envelhecido que incomoda e desestabiliza a ordem doméstica. Tal processo evidencia o caráter instrumental da família nuclear na lógica capitalista, na qual os sujeitos são reconhecidos enquanto cumprem funções socialmente valorizadas. Quando essa função se perde, como no caso da velhice, instala-se a invisibilidade, revelando o limite da família enquanto espaço de cuidado e solidariedade.

As relações entre os demais membros da família estruturam-se, assim, a partir de hierarquias, comparações e disputas simbólicas, configurando um espaço em que cada personagem busca afirmar sua posição individual. A família opera, desse modo, como um microcosmo da sociedade capitalista, reproduzindo internamente as formas de alienação e de distinção social analisadas por Marx, nas quais a coletividade é substituída pela defesa de interesses particulares.

Essa análise só se torna possível porque se adota uma compreensão da literatura como instrumento de leitura do mundo, isto é, como uma forma de arte socialmente engajada, capaz de revelar, por meio da elaboração estética, as contradições históricas e sociais que estruturam a vida concreta (Luckács, 1968). Nessa perspectiva, a narrativa clariceana não se limita à introspecção ou à representação subjetiva, mas atua como espaço de crítica às formas de alienação, silenciamento e esvaziamento do humano produzidas pela

sociedade capitalista.

Diante disso, este artigo tem como objetivo analisar de que maneira as relações familiares representadas em “Feliz Aniversário” expressam a lógica da família nuclear burguesa, à luz da crítica marxiana, evidenciando como a obrigação social, o culto às aparências e a invisibilidade de determinados sujeitos funcionam como mecanismos de manutenção das hierarquias e do poder na sociedade capitalista. A partir de uma leitura crítica fundamentada no materialismo histórico, busca-se compreender como Clarice Lispector constrói, no interior da narrativa, uma denúncia das formas sutis de alienação e esvaziamento do humano no âmbito familiar.

2 ANÁLISE LITERÁRIA

A análise do conto “Feliz Aniversário” será realizada a partir de uma leitura crítica que compreende a obra literária como forma socialmente mediada, isto é, como produção estética capaz de revelar, por meio de seus elementos formais e narrativos, as contradições históricas e sociais que estruturam a realidade. Nessa perspectiva, a narrativa clariceana não é abordada como expressão meramente subjetiva ou psicológica, mas como construção simbólica que reflete e problematiza a organização da família nuclear burguesa no interior da sociedade capitalista, dando a literatura um papel fundamental, como destaca Antônio Cândido:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da

sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. A plenitude de enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética [...] (Candido, 2004, p. 51).

Portanto, os procedimentos analíticos adotados fundamentam-se no materialismo histórico, articulando os conceitos marxianos de alienação, redução do humano e família nuclear, atrelados à leitura dos elementos internos do conto, tais como a configuração do espaço doméstico, construção das personagens, dinâmica dos diálogos, os silêncios e a focalização narrativa, todos sob uma perspectiva esteticamente situada. Parte-se do pressuposto de que forma e conteúdo se encontram indissociavelmente ligados, de modo que a crítica social presente na obra se manifesta não apenas no enredo, mas também na estrutura narrativa e na organização simbólica das cenas.

A análise privilegia, inicialmente, a leitura da comemoração do aniversário como um ritual social esvaziado, compreendido como encenação destinada à manutenção das aparências e da respeitabilidade familiar. O evento é interpretado como uma prática social que reproduz os valores da família nuclear burguesa, marcada pela obrigação, pela formalidade e pela ausência de vínculos afetivos autênticos. Nesse sentido, o encontro familiar será examinado como um espaço de reprodução das hierarquias e das distinções so-

ciais, em consonância com a lógica capitalista criticada por Marx.

Em seguida, a figura de Dona Anita será analisada como eixo central da narrativa, a partir de sua condição paradoxal de matriarca e, simultaneamente, de sujeito progressivamente silenciado e objetificado. A leitura busca evidenciar como a personagem encarna o processo de esvaziamento do humano descrito por Marx, no qual o valor do indivíduo passa a ser medido por sua funcionalidade social.

A velhice, nesse contexto, aparece como fator de exclusão simbólica, revelando os limites da família enquanto espaço de cuidado e solidariedade. Desse modo, ao articular os elementos internos da narrativa com os pressupostos do materialismo histórico, e ao compreender a ficção como espaço ontologicamente privilegiado de experiência humana, pretende-se evidenciar a potência da literatura como instrumento de leitura do mundo e como prática artística socialmente engajada.

2.1. A família como palco: aparência social e apagamento do sujeito em “Feliz Aniversário”

Publicado em 1960, o conto *Feliz Aniversário* integra a coletânea *Laços de Família*, obra que marca um momento decisivo na trajetória literária de Clarice Lispector e na literatura brasileira do século XX. Inserida no contexto do Brasil urbano e burguês da segunda metade do século, *Laços de Família* dialoga com um período de intensificação da modernização capitalista, da urbanização e da consolidação da família nuclear como modelo hegemônico.

Cartografias das ausências

Nesse cenário, a família passa a desempenhar um papel central na reprodução dos valores morais, econômicos e ideológicos da sociedade burguesa, funcionando como espaço de normalização dos comportamentos e de manutenção das hierarquias sociais, por isso, o conto ocupa um lugar emblemático na coletânea, ao concentrar, em um único evento, a comemoração do aniversário de uma matriarca, diversas questões recorrentes na obra: a artificialidade dos rituais sociais, a violência simbólica presente nas relações familiares, o apagamento do sujeito e a inadequação dos indivíduos às expectativas impostas pelo convívio social.

A reunião familiar, que poderia representar um momento de celebração e comunhão, transforma-se em um ritual vazio, marcado pela obrigação e pela manutenção das aparências, como podemos ver no seguinte trecho:

A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados — e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles[...] (Lispector, 1960.p.51).

Neste excerto, podemos observar desde a frase inicial, “A família foi pouco a pouco chegando”, que Clarice imprime à cena um movimento calculado e gradual, que sugere menos espontaneidade

afetiva e mais cumprimento de uma obrigação social. O advérbio “pouco a pouco” indica uma reunião fragmentada, desprovida de entusiasmo, em que a presença dos familiares não decorre do desejo de convivência, mas da necessidade de marcar presença em um ritual socialmente imposto. A família, desde o início, não aparece como unidade orgânica, mas como um agrupamento circunstancial, reunido por conveniência.

A referência aos parentes “que vieram de Olaria” introduz de imediato a dimensão espacial como marcador de distinção social. O deslocamento até Copacabana, um bairro associado ao prestígio e à modernidade urbana, principalmente no século XX, transforma a visita em um “passeio”, revelando que o encontro familiar é atravessado por valores externos ao afeto, como o consumo simbólico do espaço urbano. Estar em Copacabana, ainda que temporariamente, confere status, o que explica o cuidado excessivo com a aparência: os familiares estavam “muito bem vestidos” não para homenagear a matriarca, mas para se apresentarem adequadamente em um espaço socialmente valorizado.

A descrição minuciosa da nora de Olaria reforça essa lógica de exibição e encenação. O vestido azul-marinho, os “enfeites de paetês” e o “drapeado disfarçando a barriga sem cinta” revelam uma preocupação em ocultar imperfeições e construir uma imagem aceitável segundo os padrões da moral burguesa. A própria ausência do marido, justificada pelo fato de não querer ver os irmãos, expõe de maneira explícita o conflito latente que estrutura as relações familiares, pois mesmo o laço estando aparentemente estremecido, diante da ruptura afetiva, a manutenção das aparências se impõe quando ele manda sua mulher no intuito de não cortar todos os laços, gesto que evidencia que o vínculo familiar não se sustenta pelo afeto, mas por uma lógica de obrigação simbólica, na qual é necessário preservar, ainda que artificialmente, a imagem de conti-

nuidade e normalidade da família nuclear.

É nesse processo que se evidencia o conceito de alienação trabalhado por Marx : as relações entre pessoas deixam de se constituir como relações vivas e passam a assumir a forma de coisas, reguladas pela obrigação, pela substituição e pela manutenção da imagem da família nuclear. Isso pode ser observado através da psicologia dos personagens, como Zilda, a única filha mulher;

Zilda, a dona da casa, arrumara a mesa cedo, enchera-a de guardanapos de papel colorido e copos de papelão alusivos à data, espalhara balões sungados pelo teto em alguns dos quais estava escrito “Happy Birthday!”, em outros “Feliz Aniversário!” No centro havia disposto o enorme bolo açucarado. Para adiantar o expediente, enfeitara a mesa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede, mandara os meninos brincar no vizinho para não desarrumar a mesa. E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado — sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa. (Lispector, 1960.p.52)

Aqui, Zilda surge como a personagem que administra o espaço doméstico com extrema antecipação e controle, transformando a celebração em um expediente a ser cumprido. A repetição da ex-

pressão “para adiantar o expediente” revela que a preparação do aniversário não é vivida como gesto afetivo, mas como tarefa burocrática, semelhante a um trabalho mecânico, marcado pela racionalização do tempo e pela preocupação com a ordem.

A psicologia de Zilda, portanto, é atravessada por uma lógica alienante. Zilda não organiza a festa para expressar afeto, mas para garantir que a encenação familiar se realize sem falhas. Ela própria se converte em instrumento da manutenção da aparência, submetendo-se a uma lógica que transforma tanto os outros quanto a si mesma em meios para um fim.

Também é importante destacar a construção de outros elementos do ambiente que fomentam a percepção de toda a narrativa como uma convenção social. A enumeração minuciosa dos objetos, guardanapos, copos de papelão, balões, bolo, desloca o foco da celebração para os elementos materiais que a compõem, fazendo com que esse excesso de detalhes construa um ambiente não afetivo, mas que evidencia o acúmulo de coisas que passam a substituir o sentido do encontro. A festa, assim, é reduzida à sua materialidade visível, reforçando a ideia de que o afeto é reificado em objetos decorativos, enquanto o vínculo humano se esvazia.

Esse processo se intensifica quando Zilda “veste” a aniversariante horas antes da chegada dos convidados. Dona Anita não participa da preparação; ela é preparada. O gesto de colocar a presilha, o broche e borrifar água-de-colônia para “disfarçar aquele seu cheiro de guardado” evidencia a tentativa de ocultar os sinais da velhice, isto é, aquilo que escapa à lógica da utilidade e da aparência social. O corpo da matriarca é tratado como algo que precisa ser ajustado, corrigido e organizado para a cena, assim como a mesa e os enfeites.

Desse modo, a construção da figura de Dona Anita é significa-

tiva, pois representa seus status coisificado e até quase desumanizado dentro da narrativa, uma vez que, embora seja o centro das atenções como aniversariante, ocupa uma posição de impotência e silêncio:

E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa. De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer aos carros que passavam. E de vez em quando aquela angústia muda: quando acompanhava, fascinada e impotente, o voo da mosca em torno do o voo da mosca em torno do bolo. (Lispector, 1960, p. 52.)

A personagem é literalmente colocada em espera, tanto pela narrativa quanto pela família. Esse processo de imobilização é fundamental para compreender o processo de reificação que atravessa o conto, uma vez que seus desejos e sentimentos não têm espaço ou oportunidade de se manifestar no ambiente ao seu redor. A figura da mosca, observada com “angústia muda” pela aniversariante, simboliza a passagem do tempo e a fragilidade da vida, temas recorrentes na obra de Lispector. A mosca que voa ao redor do bolo, elemento de celebração, contrasta com o silêncio e a inação de Dona Anita. Enquanto a festa deveria ser um momento de alegria e união familiar, a mosca e o bolo juntos sugerem decomposição e decadência, tanto física quanto emocional.

Nesse contexto, o silêncio da matriarca adquire um valor expressivo central na narrativa. Longe de significar mera ausência de comunicação, esse silêncio constitui um discurso em si, conforme propõe Roland Barthes em *O grau zero da escrita*, ao

afirmar que “todo sistema de comunicação é baseado na ideia de ausência: a palavra é sempre uma substituição da coisa ausente” e que “a ausência e a presença são duas faces de uma mesma moeda, e o discurso nasce no silêncio” (Barthes, 2004, p. 75). Em *Feliz Aniversário*, Dona Anita é uma presença física incontornável, sentada à cabeceira da mesa, imóvel e visível, mas simultaneamente uma ausência afetiva e discursiva, uma vez que sua voz e seus desejos não encontram espaço de manifestação no interior da família.

Dona Anita é reduzida à função de presença simbólica, necessária apenas para legitimar o ritual familiar, mas desprovida de agência, voz ou participação efetiva. Sua espera prolongada, sentada à cabeceira da mesa vazia, transforma o tempo da personagem em tempo morto, regulado não por sua vontade, mas pela conveniência dos outros.

A condição de invisibilidade emocional de Dona Anita é sublinhada pelo trecho: «Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais. Estava posta à cabeceira. Tratava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca.» (Lispector, 1960, p. 53). O rosto, tradicionalmente entendido como uma janela para as emoções, aqui não reflete mais nada, o que cria um sentido de indiferença ou opacidade. Isso simboliza como, com o tempo e a idade avançada, ela se torna uma presença física “posta à cabeceira”, mas emocionalmente distante, quase esquecida.

O trecho em que a família ignora a aniversariante e continua a festa ilustra a resignação de Dona Anita: «A velha não se manifestava. Então, como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem, com um levantar de ombros de quem estivesse junto de uma surda, continuaram a fazer a festa sozinhos[...]» (Lispector, 1960, p. 54).

A frase “A velha não se manifestava” indica o silêncio e

a passividade da aniversariante, que simbolizam sua exclusão do convívio familiar. A resignação dos outros, “não adiantava se esforçarem”, evidencia que qualquer tentativa de interação com Dona Anita é vista como inútil, reforçando sua invisibilidade. Eles continuam a festa sozinhos, numa celebração performática, que reflete a ausência de envolvimento emocional verdadeiro. O silêncio de Dona Anita e o desconforto disfarçado da família refletem a naturalização do apagamento do sujeito no interior da família burguesa, na qual a presença física não garante reconhecimento humano.

Outro ponto importante na narrativa desvela-se no seguinte trecho;

“Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado, ela era a mãe. A aniversariante piscou. Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos. E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspi-se.”(Lispector,1960.p.57).

Esta cena, marcada pela imagem da toalha manchada e do bolo destruído, funciona como síntese simbólica do colapso da encenação familiar. Os elementos que deveriam sustentar a celebração, a

mesa, o bolo, a festa, aparecem degradados, denunciando a falência da aparência cuidadosamente construída ao longo do conto. É nesse cenário de ruína que Dona Anita reassume, paradoxalmente, sua condição de mãe: “ela era a mãe”. A repetição obsessiva da frase reforça o caráter ambíguo dessa posição, pois a maternidade, longe de significar reconhecimento afetivo, surge como marca de uma relação esvaziada e violenta que, dentro do contexto capitalista, ganha ainda mais força.

O contraste entre a imobilidade da aniversariante e a agitação dos familiares, evidencia a dissociação radical entre os sujeitos. Enquanto a família mantém o riso e o movimento de forma mecânica, forçosa, para manter as aparências, Dona Anita permanece fixa, endurecida na cadeira, presa à própria condição corporal. A comparação com o morto que se ergue e “obriga mudez e terror aos vivos” revela o potencial disruptivo de sua presença: sua simples possibilidade de ação ameaça desestabilizar a ordem da festa. Por isso, ela não se levanta. Sua resistência assume a forma da contenção, da dureza e do silêncio.

Nesse momento, a personagem experimenta uma consciência amarga de sua posição. Ao reconhecer os filhos, netos e bisnetos como “carne de seu joelho”, Dona Anita reduz simbolicamente os laços familiares à materialidade do corpo e da reprodução biológica. O gesto mental, “pensou de repente como se cuspiisse”, é profundamente significativo: trata-se de uma recusa tardia da idealização da maternidade e da família. A maternidade, que socialmente legitima sua existência, revela-se também como fonte de aprisionamento e desprezo.

Essa cena dialoga diretamente com a crítica de Engels à família nuclear burguesa. Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, Engels afirma que a família moderna se estrutura não

a partir do afeto, mas da necessidade de garantir a transmissão da propriedade e a organização da herança, convertendo os vínculos familiares em relações funcionalizadas e hierarquizadas (Engels, 2010). Dona Anita, enquanto mãe, cumpriu sua função histórica, gerar descendentes, mas, uma vez esgotada essa função, torna-se um corpo excedente, tolerado apenas por obrigação.

Além disso, o desprezo silencioso da matriarca pode ser lido à luz do conceito marxiano de alienação. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*(2004), Marx aponta que, em uma sociedade regida pela lógica do capital, o ser humano se vê separado de sua própria essência, de seus vínculos e de sua produção vital, convertendo-se em coisa entre coisas (Marx, 2004). Em “*Feliz Aniversário*”, essa alienação manifesta-se no âmbito da família: os laços que deveriam expressar reconhecimento mútuo aparecem como relações esvaziadas, nas quais os sujeitos coexistem sem se encontrar.

O corpo de Dona Anita, “impotente à cadeira”, sufocado pela presilha, concentra essa crítica. Ela é simultaneamente origem da família e seu elemento descartável; centro simbólico da reunião e sujeito radicalmente isolado. Seu olhar não busca reconciliação, mas expõe a falência dos vínculos e o caráter ilusório da harmonia familiar. A consciência que emerge nesse instante não liberta a personagem, mas revela, de forma brutal, a extensão de sua solidão.

Assim, Clarice Lispector encerra o conto desmascarando a família burguesa como instituição marcada pela alienação dos vínculos humanos. A cena final transforma Dona Anita em consciência trágica dessa estrutura: imóvel, silenciosa e desprezando aqueles que a cercam; ela encarna a denúncia de uma sociabilidade fundada não no reconhecimento do outro como sujeito, mas na funcionalização dos corpos e na manutenção de uma ordem que, ao fim, se revela vazia e desumana.

A força crítica dessa cena também pode ser compreendida à luz da concepção de Julio Cortázar(1999), acerca da dimensão simbólica na narrativa moderna. Para o autor, o conto não se limita à representação imediata do real, mas constrói um sistema de significações em que os objetos, os gestos e as situações cotidianas passam a funcionar como portas de acesso a uma realidade mais profunda e latente.

Em textos como *Alguns aspectos do conto*, Cortázar afirma que o conto eficaz é aquele que, a partir de uma situação aparentemente banal, revela uma camada subterrânea de sentido que tensiona e desestabiliza a realidade representada (CORTÁZAR, 2006). Em “*Feliz Aniversário*”, a festa familiar, o bolo, a mesa e a imobilidade de Dona Anita não operam apenas como elementos realistas, mas adquirem densidade simbólica, condensando as contradições da família burguesa e da sociabilidade capitalista.

Nesse sentido, o corpo imóvel da matriarca funciona como núcleo simbólico da narrativa: ele concentra a violência silenciosa, a alienação dos vínculos e o esgotamento da função social que lhe foi atribuída. A festa, enquanto ritual social, deixa de ser apenas uma comemoração para tornar-se símbolo da encenação permanente exigida pela ordem burguesa, em que os sujeitos representam papéis previamente definidos. Tal como propõe Cortázar, o conto de Clarice não explica essas contradições de forma direta; ele as faz emergir por meio da tensão entre o cotidiano e o insólito, entre o gesto trivial e a revelação brutal. O simbólico, portanto, não rompe a realidade, mas a torna mais legível, expondo o que nela permanece oculto sob a aparência da normalidade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de “*Feliz Aniversário*”, de Clarice Lispector, evidencia como a narrativa desmonta a idealização da família nuclear burguesa ao expor a fragilidade dos vínculos que a sustentam. A reunião familiar, organizada em torno da comemoração dos oitenta e nove anos de Dona Anita, revela-se um ritual de manutenção das aparências, no qual a obrigação social se sobrepõe ao afeto e ao reconhecimento do outro como sujeito.

Ao longo do conto, a matriarca ocupa uma posição paradoxal: embora centralizada fisicamente na cena, é progressivamente silenciada e excluída das relações, reduzida a um corpo imóvel que apenas legitima a encenação familiar. Esse apagamento da subjetividade permite compreender a dinâmica de reificação que atravessa as relações familiares, uma vez que os vínculos deixam de se constituir como relações vivas e passam a operar segundo uma lógica funcional, marcada pela substituição, pela utilidade social e pela preservação da imagem da família tradicional.

Dessa forma, ao articularmos a análise da narrativa com o pensamento de Marx e Engels, possibilitamos a compreensão dessa configuração familiar como expressão de uma sociabilidade estruturada pela lógica capitalista, na qual os sujeitos são reconhecidos apenas enquanto cumprem funções determinadas. Dona Anita, após ter exercido seu papel reprodutivo e organizador da família, torna-se um incômodo, tolerado mais por obrigação simbólica do que por vínculo afetivo. Seu silêncio, longe de significar passividade, emerge como índice da violência simbólica que atravessa a instituição familiar.

Desse modo, o conto reafirma a potência da literatura en-

quanto forma de leitura crítica da realidade social. Ao representar a família como espaço de encenação e apagamento do sujeito, Clarice Lispector evidencia os mecanismos de desumanização presentes no cotidiano e convida o leitor a refletir sobre as contradições que estruturam as relações familiares na sociedade capitalista.

4. REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Anne Ar-nichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civiliza-ção Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspec-tiva, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1960.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Je-sus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

Cartografias das ausências

PARTE IV:

FORMAS LITERÁRIAS, LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO ESTÉTICA

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 1

CONTRAPONTO ENTRE IMAGEM E PALA- VRA: UMA ANÁLISE DO MAPA DO BRASIL NA *HISTÓRIA DA PROVÍNCIA SANTA CRUZ*

Manoela Freire Correia
Marcello Moreira

Resumo: Tomando como base uma das quatro versões da *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, do cronista, gramático e historiador português Pero de Magalhães de Gandavo, pretendemos fazer uma análise do mapa do Brasil que aí aparece. Essa versão manuscrita do texto do cronista é a da Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, de Madrid, e é da segunda metade do século XVI. O objetivo de analisarmos tal mapa é o fato de a topografia por ele representada supostamente não coincidir com a descrição geográfica do país efetuada pelo cronista. Portanto, pretendemos confrontar as informações fornecidas no mapa com a descrição do cronista, a fim de averiguar se ambos dialogam entre si. Para proceder ao aludido exame, pautar-nos-emos nas considerações da estudiosa Sheila Moura Hue (2007) e de Frank Lestrinant (2009) em texto denominado *A Oficina do Cosmógrafo*. É interessante notar que o mapa parece ser um elemento externo à obra, levando a crer que não foi inserido pelo autor do códice. Além disso, defendemos a hipótese de que o mapa entrou em território espanhol por um atalho insuspeito, contrariando os interesses políticos do seu país de origem, visto que a Espanha representava uma ameaça política e cultural para Portugal naquele momento. A relevância desse estudo reside no fato de que a cartografia da colônia portuguesa nos apresenta um Brasil muito diferente do de hoje e mais ainda da velha Europa: uma espécie de mundo de cabeça para baixo, invertido, oposto ao outro lado do Equador. E compreender esses textos que circulavam no Antigo Regime, em versões manuscritas e impressas, simultaneamente, como é o caso das quatro versões da *História da*

Cartografias das ausências

Província, de Gandavo, faz com que evitemos leituras anacrônicas e, por assim dizer, transistóricas.

Palavras-chave: *História da Província*. Manuscrito do Museu do Escorial. Pero de Magalhães de Gandavo. Mapa da Província Santa Cruz. Século XVI.

Este artigo tem por objetivo cotejar as informações que constam no mapa do Brasil que aparece na segunda versão da *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, do cronista, gramático e historiador português Pero de Magalhães de Gandavo, com a descrição fornecida pelo cronista no início do segundo capítulo do escrito, denominado: *Cap. ij em que fe descreue o fitio -, demarcação, & qualidades desta prouíncia*. O interesse de estabelecermos esse confronto entre o desenho do mapa e o texto verbal parte da ideia, defendida por alguns autores, de que o mapa seria um elemento externo à obra, não tendo sido inserido pelo autor do códice. Para dar início a esse estudo, faz-se necessário tecermos algumas considerações acerca do escrito de Gandavo sobre a América Portuguesa para, em seguida, empreender a análise do mapa e do texto relativo a ele, a fim de verificar se ambos dialogam entre si.

Em primeiro lugar, salientamos que o historiador francês Roger Chartier, vinculado à quarta geração da Escola dos Annales e atuante no campo da história cultural, chama a atenção para o fato de que, ao inscrever um texto numa matriz cultural que não é a de seus destinatários originais, permitem-se “leituras”, compreensões e usos possivelmente desqualificados por outros hábitos intelectuais (1998, p. 21). Em seu texto intitulado *O mundo como representação*, Chartier nos lembra que é preciso atentar para as redes de prática que organizam os modos, histórica e socialmente diferenciados, da relação entre os textos.

À vista disso, ao estudar os textos do Antigo Regime, como é o caso da segunda versão da *História da Província*, intitulada *HISTORIA da prouincia Sancta Cruz, a que vulgar mente chamamos Brafil: feita por Pero de Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illuftre Sñor Dom Lionis Pereira*, cuja data presumível é 1572, não podemos desconsiderar uma história social dos usos e interpretações inscritos nas práticas específicas que o produziram. Nesse ínterim, destacamos que, no artigo que ora damos a ler, buscamos compreender o discurso do cronista português em sua especificidade, considerando os meios de produção e condições de possibilidade que ele enfeixa. Dito isso, ressaltamos que o Manuscrito da Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, de Madrid, do qual tratamos neste estudo, é uma das quatro versões da *História da Província*, em que Gandavo efetua uma representação da colônia portuguesa. Como sabemos, no século XVI, a descoberta de terras estava estreitamente ligada à consolidação dos Estados europeus e, por conseguinte, à expectativa de novas fontes econômicas nessas novas terras de além-mar.

Frank Lestringant, em livro chamado *A oficina do cosmógrafo*, no qual analisa a *Cosmografia* de André Thevet, frade franciscano e explorador francês contemporâneo de Gandavo, faz uma alusão interessante ao Brasil representado nessas narrativas de viagens. De acordo com ele, elas descrevem um Brasil muito diferente do de hoje: “mais uma faixa costeira do que um país, um litoral que deixa apenas pressentir profundezas insondáveis, preenchidas com uma floresta a perder de vista, onde ecoam mais os sons das aves que as palavras humanas” (Lestringant, 2009, p. 9). Todavia, aí já se impunha a ideia de um mundo que em nada se assemelhava ao da velha Europa, a não ser por inversão: “uma espécie de mundo de cabeça para baixo, invertido, oposto do outro lado do equador, donde o seu nome de ‘antártico’” (*Ibidem*). O estudioso francês chama a nossa atenção, ainda, para o fato de que tais escritos possuíam a autoridade de uma história escrita a partir da experiência. Trata-se

aí do recurso da autópsia, em que “o corpo coberto de cicatrizes do viajante experiente coloca-se por inteiro como garantia da verdade do testemunho” (Lestringant, 2009, p. 39). A autópsia, nesse caso, é o testemunho de vista: a vista, por si mesma, torna-se o argumento de autoridade, e a observação pessoal do autor estabelece seu poder por meio da ubiquidade do olhar. E foi a partir dessa suposta experiência, que gozou de um prestígio inegável na segunda metade do século XVI, que Gandavo escreveu as quatro versões da sua *História da Província*. Contudo, neste artigo, trataremos tão-somente do códice escorialense.

Em se tratando do manuscrito do Escorial, em que o texto nos é dado a conhecer a partir dos tercetos laudatórios de Luís Vaz de Camões a D. Leonis Pereira, que se acham na abertura do códice, é também dedicado a D. Leonis, o qual, recentemente, tinha se destacado em uma guerra contra o sultão do Achém. Esse manuscrito do século XVI, como já indicamos, foi conservado na Biblioteca do Mosteiro do Escorial, na Espanha, sob o registro IV.b.28, contendo 13 capítulos e 81 fólios, registrados em recto e verso, sendo que o último é apenas em recto. Além disso, constitui um volume em fôlio 4, escrito em papel muito claro, cujo título é adornado com esboço à mão e pintado em cores, como também o são alguns dos títulos que iniciam os capítulos e suas respectivas didascálias (Costa, 2017). Complementarmente, salientamos que a folha 12v contém uma carta do Brasil ou carta de marear, como eram conhecidos os documentos cartográficos no Quinhentos, uma vez que ‘cartografia’ e ‘cartógrafo’ são vocábulos que os séculos XV e XVI não conheceram. Como afirma o estudioso José Carlos de Araújo Neto,

Os cartógrafos acabaram por se tornar elementos de importância estratégica dentro da política expansionista de Portugal, pois, além

de responsáveis por representar nos pergaminhos, as informações geográficas sobre as novas terras obtidas nas empreitadas portuguesas de além-mar, também registravam as rotas marítimas utilizadas para se chegar a essas mesmas terras. Esses documentos cartográficos eram conhecidos no século XVI como Cartas de Marear, e os seus produtores como Mestres de Cartas de Marear. Cartografia e cartógrafo são neologismos híbridos que os navegadores dos séculos XV e XVI não conheceram (Araújo Neto, 2007, p. 76).

Na realidade, os vocábulos ‘cartografia’ e ‘cartógrafo’ só passaram a ser usados a partir do século XIX. Nos séculos anteriores, os Mestres das Cartas de Marear eram artistas que colaboravam com os pilotos, os quais se utilizavam desses mapas para navegar. Araújo Neto destaca, inclusive, a importância do mapa que aparece no códice de Gandavo como uma das maiores contribuições para o grande impacto da cartografia náutica portuguesa na restante cartografia europeia. Segundo ele, o mapa de Gandavo destoava de outros coetâneos, à medida que não representava elementos informativos adicionais, tais como: fatos, seres e coisas, elementos estes que vinham dispostos nas cartas de modo que as transformavam em conjuntos pictóricos da mais bela aparência (Araújo Neto, 2007). Para este autor, o mapa de Gandavo limita-se aos aspectos técnicos, revelando uma nova tendência da cartografia portuguesa:

[...] o mapa de Gandavo limita-se a aspectos essencialmente técnicos de navegação e identificações geográficas. Nestes aspectos, esse mapa confirma a tendência da cartogra-

Cartografias das ausências

fia portuguesa no século XVI, exprimindo a explosão informativa sobre a hidrografia e as massas litorais das terras portuguesas, somando-se a um conjunto de cartas náuticas de grande precisão nos complexos marítimos costeiros e com a máxima elucidação dos núcleos geográficos com importância para a navegação como cabos, baías, golfos ou ilhas (Araújo Neto, 2007, p. 78-79).

Por conta desses dados detalhados nos mapas, havia uma política de sigilo da Coroa portuguesa que limitava a circulação dessas informações. O mapa de Gandavo, por exemplo, inserido no final do primeiro capítulo do manuscrito escorialense, deixa explícitas algumas referências náuticas de enorme e extraordinária fidelidade geográfica sobre o litoral da colônia portuguesa na América, sendo que, no segundo capítulo, tem a descrição topográfica dele. Aí, encontram-se importantes informações sobre a demarcação da costa brasileira, sob domínio português, conforme ilustra o brasão localizado no centro do mapa. Nesse sentido, há que referirmos ao sumiço do livro de Gandavo do rol das leituras dos séculos XVI, XVII até a metade do século XVIII, o que pode estar relacionado à hipótese de Sheila Moura Hue sobre a “política do segredo” da Coroa portuguesa em relação ao Brasil. Para ela, o cronista teria exposto, em seu livro, informações que não seria conveniente divulgar, tais como: “descrições geográficas detalhadas das capitânicas, o número de engenhos de açúcar em cada uma delas e os valores relativos à produção anual de açúcar e algodão” (Hue, 2007, p. 186). A pesquisadora sustenta a argumentação, lembrando-nos que, no manuscrito do Museu do Escorial ora analisado, há uma demarcação territorial e uma descrição topográfica da costa, ao passo que, na versão impressa, essas informações são suprimidas.

Na introdução da edição da *História da Província* que Hue e Ronaldo Menegaz organizaram, eles retomam o assunto e dizem que essa política de segredo fazia sentido em razão de que, na Europa, multiplicavam-se as edições de Jean de Léry e Hans Staden sobre o Brasil, enquanto que, em Portugal, o livro de Gandavo “além de não ter sido reeditado, pode ter sido retirado de circulação por conter informações que a coroa portuguesa não queria ver divulgadas, numa época em que as costas brasileiras eram constantemente assediadas por navios estrangeiros” (Hue; Menegaz, 2004, p. 14). Os estudiosos nos informam, ademais, que caso semelhante aconteceu com o manuscrito do senhor de engenho Gabriel Soares de Sousa e com outros que, porventura, existiam, descrevendo geograficamente a costa brasileira e dando esperanças da existência de ouro e prata nos sertões ainda não desbravados. Uma outra hipótese plausível para o sumiço dos escritos de Gandavo no Quinhentos e Seiscentos é a razão de Estado, um imperativo em nome do qual o poder absoluto transgride o direito com a alegação de interesse público. Essa “razão de Estado” é sustentada por três alegações ou condições, a saber: de que as medidas excepcionais são necessárias; de que um fim superior justifica os meios e de que o segredo deve ser mantido. João Adolfo Hansen nos esclarece isso nas linhas infracitadas:

Como técnica de conquista, conservação e ampliação do poder, a ‘razão de Estado’ visa à manutenção da unidade interna do reino, entendido como um corpo de ordens e estamentos fortemente hierarquizado, garantindo sua soberania contra inimigos externos. ‘Razão de Estado’ é, então, uma entidade extrínseca e superior ao poder, o bem público ou o ‘bem comum’, em nome de que o poder absoluto age (Hansen, 2006, p. 136).

E, tendo em vista esse bem público ou ‘bem comum’, o livro de Gandavo pode ter sido elidido. Retornando à questão específica do mapa que vemos no interior do códice do Escorial, o qual tem como título: *Discripção da prouincia Sancta Cruz, a que vulgarmente chamamos Brafil*, Hue (2007, p. 191) afirma ser um elemento externo à obra, visto que “a topografia por ele representada não coincide com a descrição geográfica do país efetuada na *História da Província*”, o que faz supor que ele não foi inserido pelo autor do manuscrito. Com respaldo nas considerações da estudiosa, esclarecemos que foi Eugênio Asensio, autor do livro *La fortuna de Os Lusíadas en España*, que, em 1982, ao fazer referência a uma lista de livros levados para a Biblioteca do Escorial em 1573 pelo emissário de Felipe II em Portugal, o italiano Giovanni Battista Gesio, descobriu que havia dois livros sobre a navegação de Magalhães e um tratado da terra do Brasil em português. A esse propósito, explanamos que Gesio esteve em Lisboa, entre 1569 e 1573, secretamente, a serviço do embaixador espanhol, com o objetivo de reunir e enviar ao rei espanhol a maior quantidade de roteiros e mapas concernentes às terras da coroa portuguesa. As características materiais do manuscrito confirmam o seu destino, posto que era muito bem copiado, acusando um investimento financeiro muito maior do que se poderia pressupor.

Ao que parece, as discrepâncias entre texto e mapa indicam que a carta do Brasil não estava originalmente relacionada ao manuscrito de Gandavo, tendo sido incluído, talvez, por Gesio ou por alguém a ele ligado. Alexandre José Barboza da Costa, em sua dissertação de mestrado (2010), levanta a hipótese, com fulcro em Armando Cortesão (1935), de o mapa ter sido produzido pelo cartógrafo jesuíta português Luís Jorge Barbuda, auxiliar de Gesio na obtenção dos manuscritos, que foi acusado de traição e, consequentemente, preso: “[...] logo após a remessa do lote de manuscritos à

Espanha, a proibida colaboração de Barbuda foi descoberta e ele capturado quando se encaminhava para Madri. Preso e processado por traição em Lisboa conseguiu fugir para a Espanha, onde foi regamente recompensado” (Costa, 2010, p. 33). Isso leva a crer que o manuscrito do Escorial entrou em território espanhol por um atalho insuspeito, contrariando os interesses políticos do seu país de origem. De acordo com Hue, não fazia sentido esta versão inicial da *História da Província* circular em território espanhol em um momento em que esta nação representava uma ameaça política e cultural para Portugal. Diante de tais suposições, faremos, no texto ora apresentado, uma análise da descrição geográfica de Gandavo, que ocorre no segundo capítulo do manuscrito escorialense, intitulado: *Cap. ij em que fe defcreue o fitio -, demarcação, & qualidades desta prouincia*, estabelecendo um cotejo com a ilustração do mapa que aparece ao final do primeiro capítulo, na tentativa de evidenciar se a topografia por ele representada coincide ou não com a descrição geográfica do país efetuada pelo cronista. Para tanto, traremos, em uma primeira instância, o texto verbal e, em seguida, a imagem do mapa a ela atinente:

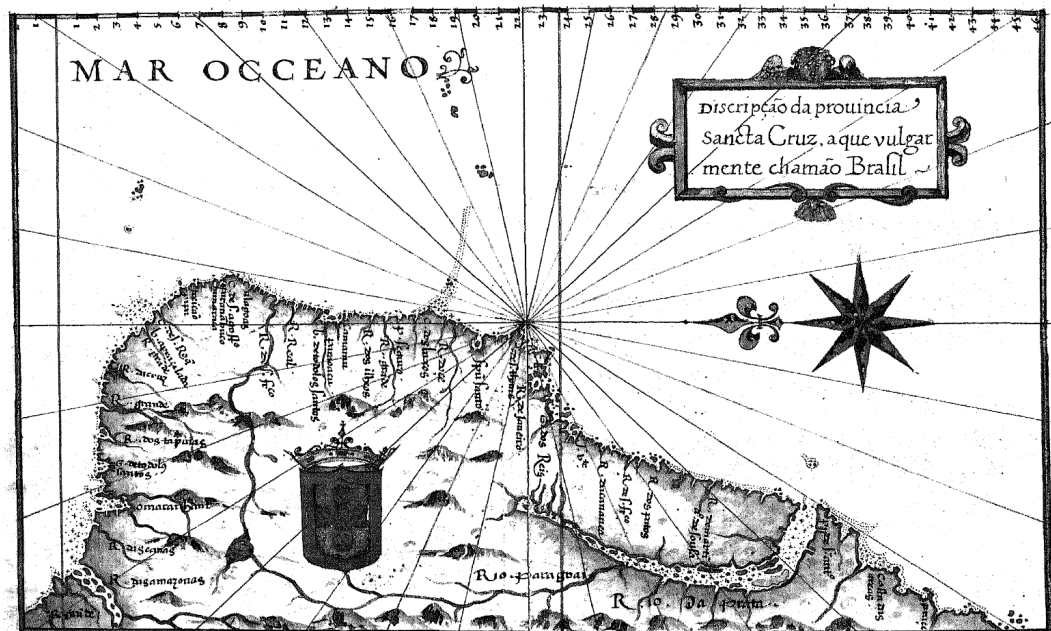
Cap. ij em que fe defcreue o fitio -, demarcação, & qualidades desta prouincia.

O principio desta prouincia sancta Cruz, dista dous graos da equinocial pera a banda do sul, aque chamão polo antartico. Tem per linha direita de norti a sul em mayor distancia quorenta e cinco graos, e fica situada vinte e tres e meyo de baixo da zona torrida, e os mais que restão de baixo da temperada. Sua medida de levanti a ponenti, não he em todas as partes hũa, por causa de estar formada á maneira de

hũa harpa, de modo que em principio tem dezoito graos: e dahi pera o sul de cada vez se vay mais estreitando, ate ficar em hũa pota aguda, que procedi de hũa linha meridional que está trezentas e setenta e cinco legoas a loesti de sancto Antão ilha das do cabo verdi. Aqual tocando a America (que he hũa das quatro partes do mundo ondi cae esta prouincia, cujo nomi se diriuou de Americo Vispucio seu descobridor) a costa na forma ja dita, mostrando a raya e lemiti por onde partem os Reis de Portugal e Castella. Pela banda do norte, corri sua costa leste o este, e está olhando direitamenti a equinocial. E pela do sul acaba dez graos ate daquelli espantoso rio da Prata: o qual entra no oceano com quorenta legoas de boca: e he tão o impitu de agoa doci que traz de todas as vertentes do Perú, que os nauegantes primeiro no mar bebem suas agoas que veção a terra donde este bem lhes procede. Pela banda de leste, corre sua costa desde seis graos ate vinti e tres quasi nórti e sul. E desta altura qui he o cabo frio, torna a cósta direitamenti a loésti até o Rio de Janeiro. E dahi corri nornordeste e susuduesti, até a boca do mesmo Rio da prata. E a mais distancia dos graos que avête restão, se corre quasi ao suduesti ate chegar a raya, ondi por cósta faz fim como ja dissí. Esta prouincia por toda esta parti cõfina com o mar oceano, e olha direitamenti os Reinos di Congo e Angola ate o cabo di boa esperança que he o seu opposito. E pela de loesti, confina com as altissimas serras dos Andes e fraldas do Perú: as quaes são tão soberbas encima da terra, que se diz terem as aues trabalho em as passar. E ate oje só hum caminho lhi acharam

os homens vindo do Perú a esta prouincia: e este tam agro, que em o passar perecê algũas pessoas, caindo do estreito caminho q̃ trazem, e vão parar os corpos mortos tam longe dos viuos, que nunca os mais vem, nem podem ainda que queiram darlhes sepultura (Gandavo, [1572], p. 13-16).

Figura 1: Mapa da Província Santa Cruz



Fonte: Manuscrito escurialense da *História da Província Santa Cruz* (Gandavo, [1572], f. 12v)

Em primeiro lugar, com base nessa descrição geográfica do cronista português, interessa-nos observar o mapa e questionar quantos graus distam da linha equinocial para a banda do sul. Gan-

davo, no excerto acima, afirmou que são 2°, mas essa afirmação não coincide precisamente com o traçado da costa no mapa, que se estende visivelmente ao norte, além da marca de 2°. O mapa mostra a costa brasileira se estendendo até o topo do quadro (região da foz do Amazonas que estaria muito próxima à linha do Equador – 0°). Embora ele contenha linhas de latitude na margem esquerda, o ponto mais setentrional encontra-se mais próximo de 1 do que de 2°. Portanto, para se adequar exatamente à descrição de Gandavo, o traçado da costa no mapa deveria ser cortado na marca de 2°, ao invés da região do delta do Amazonas, que se estende para o norte do Equador. Sendo assim, em relação às coordenadas atuais, a afirmação de Gandavo é inconsistente, já que o Brasil não começa 2° ao sul, mas a parte setentrional do território brasileiro se estende por cerca de 5° para a banda do norte. Isso implica dizer que o limite norte da costa do Brasil está na latitude norte, e não na sul. Contudo, essa imprecisão era comum na cartografia do século XVI, refletindo, quiçá, o conhecimento incompleto da costa e as dificuldades na medição precisa de latitudes na época.

Dando continuidade à análise, destacamos que Gandavo informa que a Província tem uma distância de 45° de norte a sul e, de fato, as linhas de latitude na margem do mapa se estendem da linha equinocial até a marca de 45° ao sul. Embora a costa brasileira traçada no mapa não preencha toda essa escala, já que o traçado da costa real termina antes, a escala cartográfica do mapa em si foi desenhada para representar uma extensão total de até 45° de latitude sul. É importante enunciar que o número de 45° superestima a extensão latitudinal real do Brasil, uma vez que a real extensão da ponta mais ao norte (5°) à ponta mais ao sul (33°) é de aproximadamente 38 a 39° no total. O valor de 45° de Gandavo, maior do que a realidade conhecida hoje, provavelmente reflete as incertezas cartográficas da época e o desejo de superdimensionar o território da Província Santa Cruz para fins de propaganda colonial. Feita essa ressalva, enfatizamos que o texto verbal e o mapa coincidem

quando dessa afirmação.

Mais adiante, Gandavo salienta que a região do Brasil fica situada 23,5° abaixo da zona tórrida ou tropical. Quando verificamos no mapa, notamos que o valor de 23°30' ao sul corresponde com exatidão à localização do Trópico de Capricórnio. Logo, Gandavo está correto ao declarar que a marcação de latitude da Província Santa Cruz abaixo da zona tropical é de 23°30' e coincide, inclusive, com o conhecimento geográfico moderno. Em seguida, o cronista sinaliza que os mais graus que restam abaixo do Trópico de Capricórnio ficam na zona temperada do Sul, o que também está correto. Isso revela que a Província Santa Cruz não está confinada inteiramente à zona tórrida, mas se estende para a zona temperada (as terras das capitanias do São Vicente e as terras em direção ao Rio da Prata). Aliás, o fato de a Província não estar confinada inteiramente à zona tropical é crucial para a compreensão do clima e do potencial agrícola da colônia na época.

No que tange à medida do levante ao poente, faz-se mister tecermos algumas considerações. Como sabemos, o meridiano de Greenwich só foi estabelecido como um padrão internacional de referência (0°) em 1884, na Conferência Internacional do Meridiano. Isso tornava a medição da longitude um desafio no século XVI, período em que elas eram calculadas usando diferentes meridianos de referência, como os de origem de cada país ou porto, de modo que cada nação ou navegante usava seu próprio meridiano como ponto zero. Esse fato causava imprecisões significativas na navegação e na elaboração de mapas. Como o mapa que está presente no manuscrito do Museu do Escorial não possui uma escala de longitude (numeração em graus Leste-Oeste), não é possível verificar a consistência da informação. O cronista notabiliza que a medida do levante ao poente no mapa do Brasil é, em princípio, de 18°. Daí, deduzimos que esse marco não representa a largura total do Brasil em longitude (que é de 34°O a 73°O hoje), mas a

extensão do território português para dentro do continente, partindo do seu limite Leste (Meridiano de Tordesilhas). Assim, se Gandavo efetivamente usou o Meridiano de Tordesilhas, os 18° seriam a largura conhecida da colônia a partir daquele ponto. Nesse sentido, o valor da descrição reside também na observação de que a forma do Brasil (de uma harpa) faz com que a largura (Leste-Oeste) seja variável, mais larga ao Norte e mais estreita ao Sul, o que está correto. Além disso, o ortógrafo utiliza a linguagem cartográfica tradicional: ‘levante’ e ‘poente’, referindo-se aos pontos cardeais Leste e Oeste, respectivamente, os quais têm origem na observação da direção do sol, conforme ele nasce ou se põe, e os quais foram largamente utilizados na Era dos Descobrimentos antes da padronização da terminologia geográfica moderna.

Dando seguimento, o historiador português assegura que a costa brasileira está formada à maneira de uma harpa que se vai estreitando até ficar semelhante a uma ponta aguda que está situada em uma linha meridional que dista trezentas e setenta e cinco léguas a Oeste da Ilha de Santo Antão, no Cabo Verde. Trata-se de uma afirmação correta e uma referência cartográfica precisa para a época, afinal o Meridiano de Tordesilhas, que é uma alusão direta ao Tratado de Tordesilhas (1494), estabeleceu a linha de demarcação a 370 léguas a Oeste das ilhas do Cabo Verde. Como já mencionamos, o fato de não haver o Meridiano de Greenwich fez com que o Meridiano de Tordesilhas funcionasse como o limite Oeste do Território de Portugal. Destarte, Gandavo estava usando a referência política e cartográfica crucial de seu tempo para descrever o limite territorial do Brasil. Conforme vimos, o mapa do cronista não mostra o extremo sul do continente, mas ilustra a costa da província se estreitando à medida que avança para o sul, em direção ao Rio da Prata, corroborando a analogia com a harpa. Como o mapa não possui uma escala de longitude que permita a verificação visual da linha de 375 léguas, a pertinência da medida não pode ser

confirmada ou negada por meio dele, mas salientamos que a descrição de Gandavo é politicamente adequada, pois ele usa a principal referência de demarcação da época (Tordesilhas) para delimitar a fronteira ocidental da colônia portuguesa, embora o número exato de léguas (370) apresentasse uma leve variação (375 X 370).

Consoante Gandavo, o nome da parte do mundo onde a Província Santa Cruz está localizada – América – é uma homenagem ao seu descobridor, Américo Vespúcio. Como sabemos, Cristóvão Colombo foi o primeiro europeu a chegar à América (1492). No entanto, Colombo estava historicamente ligado à Coroa de Castela (Espanha), que o financiou, o que leva a crer que citá-lo poderia ser uma forma de dar crédito à Espanha. Nesse ínterim, é plausível a menção a Vespúcio que, embora fosse florentino (Itália), participou das expedições portuguesas, tendo explorado grande parte da costa brasileira. Assim, Gandavo, sendo um cronista português, pode ter preferido a alusão a Vespúcio por ter um vínculo mais próximo com o esforço de exploração marítima de Portugal na costa do Brasil. Além disso, o cronista atesta que, pela banda do norte, corre a costa de leste a oeste e está olhando diretamente para a linha do Equador, o que reflete a real geografia da foz do Amazonas e do litoral do Amapá. Na sequência, ele acrescenta que, pela banda do sul, a costa está a 10° do espantoso Rio da Prata. Essa informação pode ser confirmada pelo mapa à medida que a ilustração da costa desce em direção ao Sul até o vasto estuário do Rio da Prata, afinando a sua forma (“ponta aguda”). A despeito de a referência a 10° ser vaga, é possível encaixá-la no contexto da época, visto que a localização do referido Rio é de aproximadamente 34°S, o que equivale a cerca de 10° ao sul do Trópico de Capricórnio (23°30'S), conforme Gandavo já havia citado ao aludir ao limite da zona tórrida do Brasil. A descrição sugere o conhecimento da extensão do continente para além da zona tropical.

No que concerne à extensão da boca do Rio da Prata que

deságua no oceano Atlântico, o gramático português explicita que ele entra no oceano com quarenta léguas de boca, informação que se confirma a julgar que uma légua portuguesa no século XVI correspondia a, aproximadamente, 6 km, sendo que 40 léguas equivaliam a cerca de 240 km. Desse modo, a informação é procedente, visto que a largura real da boca do Rio da Prata (atualmente, entre o Uruguai, ao norte, e a Argentina, ao sul) é estimada entre 219 e 230 Km. Nesse pormenor, a descrição de Gandavo também se mostra em consonância com o mapa, inclusive no que diz respeito ao adjetivo ‘espantoso’ utilizado por ele, que demonstra a magnitude do Rio em foco.

À medida que o texto avança, Gandavo adita que, pela banda do Leste, a costa da Província Santa Cruz corre desde 6 até 23° quase norte e sul, informação que tem fundamento, já que o mapa do manuscrito escorialense mostra claramente as linhas de latitude ao longo do mar, ratificando o que diz a descrição, ou seja, que a maior parte da costa, da região Norte (onde estão as latitudes mais baixas) até a altura aproximada de 23° – que coincide com o Trópico de Capricórnio –, segue uma direção Norte-Sul (no caso brasileiro, Norte-Nordeste, Sul-Sudoeste), o que Gandavo resume como “quasi nórti e sul”. O ortógrafo orienta, ainda, que, a esta altura, que é o Cabo Frio, torna a costa a Oeste até o Rio de Janeiro, referência que também é verdadeira, já que, a mais ou menos 23°, de acordo com o mapa, ela faz uma acentuada inflexão geográfica, onde se horizontaliza para correr Leste-Oeste antes de retomar a direção Sul. A descrição de Gandavo registra perfeitamente essa mudança cartográfica. Para finalizar esse período, o gramático diz que a costa, depois do dito desvio, corre norte-nordeste (NNE) e sul-sudoeste (SSO) até a boca do mesmo Rio da Prata, informação também procedente, uma vez que, a partir da Baía de Guanabara (Rio de Janeiro), ela segue a linha geral do continente sul-americano, alongando-se em direção ao Sul-Sudoeste. Os pontos subcola-

terais Nornordeste e Susudoeste utilizados pelo cronista descrevem a orientação oblíqua e longa dessa porção do litoral que se estende do Rio de Janeiro até o Rio da Prata, localizado nas latitudes mais ao sul, demonstrando um conhecimento cartográfico e observacional detalhado da costa brasileira. Isso se comprova, outrossim, pelo uso de terminologia da navegação, como: loeste, nornordeste, susudoeste, para descrever com certa precisão os diferentes segmentos do litoral da Província Santa Cruz.

Já se encaminhando para o fim, Gandavo assinala que a Província Santa Cruz tem como limite o mar oceano e olha diretamente para os reinos de Congo e Angola até o Cabo da Boa Esperança que estão na direção oposta. Essa informação, assim como as anteriores, também está geograficamente correta de acordo com a observação da navegação atlântica do período. Como vemos no mapa do manuscrito de Gandavo, o litoral brasileiro encontra-se defronte do Oceano Atlântico Sul (“mar oceano”), que se estende a leste do Brasil, separando-o da África Ocidental, onde se localizam os atuais países do Congo e de Angola. Efetivamente, a maior parte da costa brasileira central (onde ficavam as principais capitânias) está em uma posição transatlântica que realmente “olha” para o Golfo da Guiné, o Congo e Angola até o Cabo da Boa Esperança que, apesar de não estar diretamente oposto à maior parte do litoral brasileiro, era o ponto geográfico mais conhecido do sudoeste da África (situado no final da Península do Cabo, na ponta sul da África, próximo à atual Cidade do Cabo, na África do Sul). Embora a confirmação pela ilustração do mapa do manuscrito de Gandavo seja limitada, posto que tem como foco o mar e a costa, incluindo a rede hidrográfica que deságua no oceano, sabemos que a costa da Província Santa Cruz está em oposição direta à costa da África, continente histórica e politicamente relevante para o Império Português. Inclusive, a menção aos reinos de Congo e Angola aponta para a importância dessas regiões como pontos de contato e comér-

cio com o Novo Mundo no século XVI.

Em última instância, Gandavo anuncia que, pela parte leste, a Província Santa Cruz confina com as altíssimas serras dos Andes e fraldas do Peru, as quais são tão soberbas que até as aves têm dificuldade de as alcançar. Como sabemos, o mapa que aparece no manuscrito do cronista é, essencialmente, um mapa da costa, trazendo uma descrição da província litorânea. Esse mapa, a oeste da costa, não possui os nomes geográficos ‘Serras dos Andes’ ou ‘Peru’ escritos, sendo que o território localizado a oeste aparece de forma genérica, sugerindo um relevo acidentado (montanhas e colinas) e nascente de rios, sem, contudo, demarcar o limite exato da Província. Entretanto, a informação é pertinente, visto que o território sob domínio da Coroa portuguesa fazia fronteira com as terras controladas pela Espanha, sobretudo o Vice-reino do Peru. As Cordilheiras dos Andes, de fato, representavam a barreira geográfica e o limite político mais significativo a oeste do Brasil do século XVI. A ausência da demarcação da linha de Tordesilhas ou do limite do interior revela que as cartas náuticas portuguesas da época focavam no que era conhecido, navegável e colonizado – a costa e os rios –, evidenciando que o interior (onde ficavam o Peru e os Andes) era um território pouco explorado.

Diante do exposto, após confrontar as informações fornecidas no mapa com a descrição topográfica do cronista no manuscrito do Museu do Escorial, chegamos à conclusão de que ambos dialogam entre si. Primeiramente, o mapa, que tem como título: *Descrição da prouincia Sancta Cruz, a que vulgarmente chamamos Brafil*, que aparece no segundo capítulo do manuscrito do Museu do Escorial da *História da Província Santa Cruz*, de Gandavo, traz a mesma moldura empregada nos títulos dos capítulos e possui as dimensões exatas do restante do códice (196mm X 276mm), o que comprova, de certa forma, que foi feito para o manuscrito.

Em segundo e último lugar, afirmamos que, embora haja algumas variações sutis entre a ilustração do mapa e a descrição do cronista, as coincidências entre ambos são evidentes e justificadas na análise que vai encetada acima. Se Gandavo o produziu ou se escreveu a descrição com base em mapa previamente confeccionado, o qual fora adicionado por ele ao manuscrito, não podemos afirmar com segurança. No entanto, podemos ir de encontro aos estudiosos que afirmam que não há congruência entre o texto verbal e o desenho do mapa, já que pudemos atestá-lo nas linhas supracitadas.

Referências

ARAUJO NETO, José Carlos de. A América portuguesa na cartografia de Pero de Magalhães de Gândavo. **Revista Navigator**, v. 3, n. 5, p. 73-84, jun. 2007. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/257>. Acesso em: 15 de setembro de 2025.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av., São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

COSTA, Alexandre José Barboza da. **Pero de Magalhães de Gandavo: um cronista beletista no Brasil colonial**. Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro. 2010. 145f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo,

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-08102010-153150/publico/2010_AlexandreJose-BarbozadaCosta.pdf. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Dom Lionis Pereira. Madrid: Biblioteca do Museu do Escorial, Ms. IV.28. [1572].

GANDAVO, Pero de Magalhães de. **A primeira historia do Brasil** - Historia da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil. Texto modernizado e notas de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

HANSEN, João Adolfo. **Razão de Estado**. In: NOVAES, Adauto (Org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 135-156.

HUE, Sheila Moura. As quatro versões da História de Pero de Magalhães de Gandavo. **II Semana de Filologia na USP**, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 177-193.

LESTRINGANT, Frank. **A oficina do cosmógrafo ou a imagem**

do mundo no Renascimento. Tradução de Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil.** Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda., 1980.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587.** Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2001.

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil.** Versão do Texto de Mapurgo, de 1557, por Alberto Löfgren. Versão revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930.

CAPÍTULO 2

FANTASIA E REFLEXÃO SOCIAL: UM OLHAR PARA A LITERATURA INFANTOJUVENIL

Clarice Calista Dutra

Resumo: Catarse, reflexão, conhecimento, arte e sensibilidade são alguns dos elementos que fazem do texto literário um poderoso instrumento de humanização e formação de leitores críticos. Neste contexto, as obras literárias voltadas ao público infantojuvenil tendem a contribuir para o debate de temas polêmicos, pertinentes e atemporais através de uma linguagem simbólica e da criação de narrativas imaginárias que recriam, problematizam e espelham aspectos da vida real. Com efeito, a fantasia comumente presente nestes livros favorece um olhar mais apurado para a realidade que é retratada e explorada de forma alegórica e mágica. Isto posto, este artigo teve como objetivo geral discutir o papel da literatura infantojuvenil como instrumento de reflexão social. Além disso, serão objetivos específicos do estudo: definir a literatura fantástica e, ainda, analisar a relação entre as narrativas fantásticas e o letramento literário. Para tanto, realizou-se uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, embasada nos pressupostos teórico-metodológicos de autores como: Candido (2002); Cosson (2021); Held (1980); Lajolo e Zilberman (1988), Todorov (2007), dentre outros cujos conceitos em análise dialogam com as ideias em debate. Os resultados indicam que a fantasia é uma característica comum aos textos literários produzidos para crianças e adolescentes, instigando a imaginação, o sonho e a criação de universos e personagens mágicos e míticos. Verificou-se que a literatura infantojuvenil propicia não apenas esse contato com a fantasia e o sonho, mas uma profunda leitura da vida, dilemas e aspirações humanos, questionando assuntos de impacto social, cultural, político, religioso e ideológico através de uma linguagem e estilo peculiares a este gênero literário. Desta maneira, conclui-se que a literatura fantástica e, especialmente, os livros infantojuvenis, representam um favorável estímulo à leitura, letramento literário e reflexão social de leitores das mais variadas faixas etárias.

Palavras-chave: Literatura. Infantojuvenil. Reflexão. Fantasia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As obras literárias infantojuvenis costumam despertar a atenção do público para o qual se destinam por apresentar, de modo particularmente criativo, elementos comuns da infância e adolescência, quase sempre retratados pelas lentes da fantasia. Nesta perspectiva, a apreciação do texto literário se mostra, também, um instrumento de crescimento intelectual, pessoal e artístico, de crítica, sensibilidade e humanização.

Os clássicos contos de fadas, por exemplo, textos que circulam por gerações e encantam crianças e adolescentes se tratam, na verdade, de adaptações de histórias produzidas para leitores mais maduros. Ceccantini e Aguiar (2011) analisam que no ocidente, as primeiras obras infantojuvenis não eram para as crianças, mas com o fortalecimento da noção de infância na Europa, estes textos passaram por adaptações e começaram a ser difundidos como se fossem para esses leitores.

Segundo Cardoso (2018) as primeiras obras literárias produzidas para crianças no Brasil apresentavam um caráter moralista e formativo, tendo em vista a intencionalidade de que através destes textos, a exemplo das fábulas, as crianças aprendessem valores edificantes para a vida e moldassem um caráter que refletisse tais

valores. Esse caráter pedagógico e moralista da literatura produzida para crianças reflete a concepção de infância predominante no século XIX e priorizava, sobretudo, o ensino de comportamentos aceitáveis na sociedade daquela época.

Quer seja pelo seu potencial inventivo, pela ludicidade e fantasia presente nos seus textos ou mesmo pela forma peculiar e irreverente, por vezes cômica, de abordar temáticas universais a toda a humanidade, a literatura infantojuvenil foi ganhando notoriedade entre leitores de outras faixas etárias e, inclusive, entre pesquisadores da linguagem e literatura. No entanto, assim como a literatura em sua totalidade, estes textos têm pouco espaço na academia sendo lidos apenas nas escolas regulares do país e, quase sempre, para fins meramente didáticos.

Desta maneira, o objetivo desta pesquisa é discutir o papel da literatura infantojuvenil como instrumento de reflexão social. Como objetivos específicos, foram elaborados: definir a literatura fantástica e analisar a relação entre as narrativas fantásticas e o letramento literário. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa para a qual foram selecionados como aporte teórico, os seguintes autores: Candido (2002); Cosson (2021); Held (1980); Lajolo e Zilberman (1988), Todorov (2007), dentre outros.

A escolha por esta temática se deve à compreensão da necessidade de expandir a visibilidade da literatura fantástica e, sobretudo, da literatura infantojuvenil no âmbito acadêmico, consi-

derando-se que estas narrativas são importantes instrumentos de reflexão social, política e cultural, mas ainda são inferiorizadas por muitos estudiosos ante o cânone literário, sendo frequentemente desconsideradas para pesquisas neste segmento.

O artigo está estruturado em três seções. Nas “Considerações iniciais” consta uma breve apresentação do tema em análise, objetivos da pesquisa e demais informações sobre motivação do estudo e estruturação geral do trabalho. Subsequentemente, a seção “Literatura fantástica” traz a conceituação deste gênero literário, bem como a importância da fantasia para debater temas de relevância. Posteriormente, na seção denominada “Narrativas fantásticas infantojuvenis – reflexão social e letramento literário” apresenta-se uma discussão sobre o papel das narrativas fantásticas infantojuvenis para a reflexão social e letramento literário do público leitor de diferentes idades.

A discussão sugere que a literatura infantojuvenil vai além de um registro histórico, representando um legado cultural importante que, por meio da fantasia e imaginação, é capaz de transmitir ideias e saberes de relevância individual e coletiva. Sob esta ótica, tais textos são apreciados não somente pelo público ao qual se dirigem, mas por leitores de outras idades e, inclusive, pesquisadores. É importante ressaltar que, no âmbito acadêmico, a literatura infantojuvenil tende a ser um promissor objeto de estudos e críticas evidenciando todo seu potencial de discussão sobre os mais diver-

sificados temas e de reflexão profunda sobre a própria condição humana.

1 LITERATURA FANTÁSTICA

O progresso tecnológico trouxe importantes mudanças na forma de vida das sociedades, e a leitura foi duramente impactada por estas transformações. Com o advento das tecnologias da informação e comunicação – TICs, a expansão da Inteligência Artificial – IA e das redes sociais, milhares de usuários têm, cotidianamente, se inclinado às experiências virtuais que promovem conectividade entre os usuários, amplo acesso a um número robusto de informações, mas torna muitos destes sujeitos indiferentes à leitura de um bom livro, impresso ou digital.

Nesta sociedade, a literatura tem sido cada vez menos valorizada e sentida em seu estado de potência e sobre esta questão, é oportuno lembrar o que afirma Fábio Akcelrud Durão em seu livro *Metodologia de pesquisa em literatura* (2020) quando analisa que o texto literário não é capaz de competir igualmente neste universo de entretenimento, com a televisão, o cinema, a internet ou o mundo dos games. Por conseguinte, as frequentes tentativas de equacionar literatura e diversão estão fadadas ao fracasso, senão ao ridículo – o esforço inevitável, o trabalho da concentração exigido

pela leitura de obras literárias faz com que elas sejam refratárias à diversão passiva.

Embora seja berço de escritores notáveis no âmbito literário, o Brasil ainda é um país que pouco privilegia a literatura e o dado apontado por Durão no parágrafo acima confirma este fato. Em se tratando da criança e adolescente, esse fato é ainda mais preocupante, pois a diversão passiva que demanda pouca ou nenhuma reflexão tem sido privilegiada pela geração que, comumente, possui amplas habilidades em dominar as mídias, mas demonstra pouco ou nenhum interesse pela leitura de um poema, um conto ou romance. Neste cenário, a literatura fantástica é um farol que pode iluminar esse período de obscurantismo e mostrar-se convidativa aos jovens leitores e, mais do que eles, aos leitores adultos.

Com efeito, Held (1980) sugere que a fantasia precisa ser estimulada desde a infância, pois a imaginação de uma criança deve ser alimentada para que se expanda. Assim, a literatura fantástica é um recurso que tem potencial para mudar o cenário analisado por Durão (2020), quando o texto literário é explorado em sua amplitude e com criatividade desde os primeiros anos de vida.

Para Todorov (2007) a literatura fantástica é ampla e se divide em 3 gêneros: o estranho, o fantástico e o maravilhoso. A noção de fantástico, gênero recorrente na literatura fantástica, parte do entendimento de que: “Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobre-

naturais. A possibilidade de vacilar entra ambas é que cria o efeito fantástico” (Todorov, 2007, p. 23). Na concepção do autor para que um texto seja considerado fantástico, a hesitação é primordial, de maneira que o personagem ou leitor não consiga decidir se os acontecimentos são irreais, de fato, ou se possuem uma explicação natural.

Sobre a essência do fantástico, de acordo com Todorov (2007), num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um evento que não pode ser explicado pelas leis que regem a realidade que nos é familiar. Aquele que o percebe precisa escolher uma das duas respostas possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo permanecem como são; ou então o evento realmente ocorreu, é parte atrelada à realidade, porém neste caso esta realidade é conduzida por leis ignoradas por nós. Desta forma, ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, igualmente os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

A literatura para criança é caracterizada pela presença de seres míticos, fantasiosos, dotados de poderes mágicos e que fogem ao senso comum e à normalidade. São heróis de força inumana, seres de estranha aparência, etéreos, alados e capazes de se camuflar entre a raça humana, como sereias, monstros, fadas, bruxas, gnomos, deuses, animais alados, falantes e portadores de

inteligência sobrenatural. A variedade de personagens é extensa e a criatividade de seus autores é notável. É em razão desse caráter inventivo e curioso que a literatura fantástica é um gênero que sobrevive e se mantém, por muitos, viva. Ela encontra no público infantil uma possibilidade de florescer e dar bons frutos, mas estes só poderão ser saboreados se, ao vivenciarem essas fantasias, seu potencial catártico for realmente explorado.

Essa associação entre os elementos fantásticos na literatura infantojuvenil é uma característica recorrente nestes textos como observa a pesquisadora Teresa Colomer em seu livro *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017). Segundo a autora, a literatura para crianças e jovens precisa ser vista como literatura e que as principais finalidades destes textos se resumem a três: 1 – iniciar o acesso ao imaginário compartilhado por determinada sociedade, 2 – amadurecer o domínio da linguagem através de formas narrativas, poéticas e dramáticas do discurso literário, e 3- oferecer uma representação articulada do mundo que possibilite a socialização das novas gerações.

Os textos literários infantis assumem, a partir da percepção acima, uma dimensão mais ampla, para além do caráter lúdico e imaginativo que frequentemente os caracteriza. São obras que se mostram importantes para o aprimoramento das aptidões linguísticas, da catarse e, inclusive, do letramento literário e criticidade.

2 NARRATIVAS FANTÁSTICAS INFANTOJUVENIS – REFLEXÃO SOCIAL E LETRAMENTO LITERÁRIO

Ficção e realidade, sonho e fantasia, seres míticos e humanos dividem as páginas das narrativas fantásticas que ocupam o imaginário infantojuvenil e, inclusive, inspiram o cinema à produção de grandes adaptações fílmicas que conquistam pessoas de diferentes faixas etárias. Estas obras costumam atravessar décadas, consagrando-se como textos que instigam a criatividade, provocando também reflexões sobre o mundo e o que nele existe.

Conforme informam Lajolo e Zilberman (1988), as primeiras obras publicadas para o público infantil surgiram no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII. Antes disso, apenas durante o classicismo francês, no século XVII, foram produzidas narrativas que passaram a ser difundidas como literatura também adequada à infância: as *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, as aventuras de Telêmaco, de Fénelon, lançadas postumamente, em 1717, e os *Contos da Mãe Gansa*¹⁴, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, publicado por Charles Perrault em 1697.

As autoras analisam que muitas destas narrativas são até hoje referências importantes entre os livros infantis e quase sempre

14 Obra considerada pioneira na produção literária infantil.

tinham um caráter moralista no intuito de disciplinar o comportamento das crianças a partir do que era socialmente aceito naquele período histórico. Na contemporaneidade, embora muito se discuta sobre a importância da leitura deleite do texto literário infantil, parte expressiva destes textos é apresentada à criança apenas para fins pedagógicos e instrucionais, mostrando que esta concepção da literatura moralizante na infância ainda é muito enraizada.

Apesar do grande potencial crítico e reflexivo do texto literário produzido para crianças e adolescentes, ele ainda é pouco valorizado e estudado pela academia, sendo mais amplamente explorado no contexto da escola regular, sobretudo nos primeiros anos escolares. Esse dado reflete, em essência, uma concepção ainda limitada que muitos pesquisadores de literatura e o próprio meio acadêmico desta área possuem sobre estas obras, atribuindo a elas um menor valor e potencial de pesquisa em comparação a outros gêneros literários.

Peter Hunt, britânico precursor na crítica da literatura infantil, corrobora esse dado ao afirmar em sua obra *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010) que para muitos acadêmicos o próprio tema da literatura infantil parece desqualificá-la diante da consideração adulta. Isto se deve a um entendimento de que esta literatura é simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo. Logo, ela não seria um assunto apropriado ao estudo acadêmico.

Inegavelmente, a academia estabeleceu ao longo do tempo certa hierarquia dos gêneros literários, considerando alguns destes como clássicos e de maior prestígio como a epopeia, o romance e a poesia. Em contrapartida, gêneros populares foram inferiorizados ante o cânone e por esta razão, quase sempre não são vistos como potenciais objetos de estudo, a exemplo das obras infantojuvenis. O caráter pedagógico e moralizante dos textos inicialmente destinados às crianças também é um aspecto que fez com que muitos estudiosos o entendessem apenas pelo viés educativo, ignorando outras formas de leitura e de apreciação que estes possam proporcionar.

Todavia, o entendimento que Antonio Candido traz da literatura, de um modo geral, em seu ensaio *A literatura e a formação do homem* (2002) sugere que esta hierarquia é limitante posto que a literatura consiste numa necessidade universal que precisa ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, uma vez que ao dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, liberta-nos do caos e, por conseguinte, nos humaniza.

Sob este olhar mais amplo do texto literário como ponte para a humanização do leitor, entende-se que também a obra para crianças e adolescentes trata de temas basilares para a reflexão profunda do homem e do mundo, para a descoberta de valores, para o desconforto que liberta o conhecimento e expande a consciência de si e do outro. A fantasia e linguagem peculiar destes textos, consi-

derada por muitos como elemento de fraqueza, servem de incentivo tornando-os mais convidativos e leves para tratar de temas diversos que propiciam não apenas o desenvolvimento intelectual, mas também humano e o letramento destes leitores. Ante o exposto, considerar a literatura infantojuvenil como objeto de estudo acadêmico justifica-se:

[...] porque é importante e divertido. Os livros para criança têm e tiveram grande influência social e educacional; são importantes tanto em termos políticos como comerciais [...] Do ponto de vista histórico, os livros para criança são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica, do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e a cultura (Hunt, 2010, p. 30).

Hunt enumera diversas razões pelas quais a literatura para crianças se mostra um rico objeto de estudo e, talvez o principal destes, seja a sua influência social. Temas de impacto para a criticidade da sociedade, da história e da própria condição humana são apresentados nas obras infantis e juvenis de forma inventiva, irreverente, cômica e sensível. Quase sempre, tomando-se as lentes mirabolantes do fantástico, estes temas entram no imaginário da criança, mas também encontram espaço na psique do adulto que ora se encontra, identifica e distancia de personagens e eventos que presentes nestas histórias.

Independente do período de produção, as narrativas fantásticas conquistam diferentes públicos, o que favorece o letramento literário. Segundo analisa Rildo Cosson em seu livro *Letramento literário: teoria e prática (2021)* a atualidade de uma obra depende, também, da recepção de quem a lê. Nesta perspectiva, obras contemporâneas são aquelas produzidas e publicadas no mesmo tempo do leitor e obras atuais são aquelas que têm significado para o leitor independentemente da época de sua escrita ou publicação. Desta maneira, muitas narrativas contemporâneas nada representam para o leitor e obras escritas em outros períodos históricos são plenas de sentido para sua vida.

Conforme reflete Cosson (2021) a atualidade de uma obra não se limita ao aspecto cronológico, mas seu valor está muito mais relacionado à capacidade de dialogar e tratar de temas que não se limitam a um tempo histórico específico, mas que promovem reflexão e catarse por se encontrarem com a subjetividade e as vivências de cada leitor.

Sendo assim, a atualidade das narrativas fantásticas infantis está, sobretudo, no potencial que estas histórias têm de resgatar eventos marcantes e temas de valor para quem as lê. São textos que costumam ser transmitidos entre várias gerações e que permeiam o imaginário infantil, mas também instigam o interesse do leitor adulto. Através destas obras, é possível questionar assuntos de grande complexidade e importância universal sob o viés do riso, da magia e de personagens humanos e fantásticos, com a leve-

za e ludicidade características da infância, mas igual consistência literária de outros gêneros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura para crianças e adolescentes é produto cultural e legado indissociável da história das sociedades. Neste trabalho objetivou-se discutir o papel da literatura infantojuvenil como instrumento de reflexão social. Infere-se, portanto, que estas obras não se limitam ao caráter lúdico, pedagógico ou moralizante que as caracterizou por um vasto período e ainda representam, para muitos, suas principais especificidades.

Neste sentido, a literatura fantástica é um gênero amplo que costuma instigar a curiosidade e atenção da criança e adolescente justamente por abordar diferentes assuntos de maneira fantasiosa e imaginativa. Através da fantasia e de narrativas que possibilitam a coexistência entre seres reais e míticos, acontecimentos estranhos e maravilhosos, os autores transmitem sentimentos e anseios da humanidade, abordam conflitos sociais, éticos, políticos e econômicos, satirizam assuntos polêmicos que estabelecem relação com a subjetividade do leitor de diferentes idades.

Desta forma, a literatura infantojuvenil e, de modo específico, os textos fantásticos, também podem ser ricos objetos de estudo

acadêmico ou, simplesmente, de apreciação da arte literária em seu amplo potencial de humanização, catarse e desenvolvimento da criticidade e do letramento literário.

Conclui-se que a literatura para crianças e adolescentes não é inferior em comparação a outros gêneros literários, mas pode oferecer diferentes leituras, conhecimentos e letramento para os pequenos e jovens leitores, bem como para leitores já experientes. Contudo, esse diálogo só poderá ser efetivado a partir de uma experiência inovadora com o texto literário que o contemple em seu estado de potência e não apenas se limite a uma leitura rasa de suas narrativas.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. In.: Textos de intervenção. 34. ed. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: 2002.

CARDOSO, R. **Importância da literatura infanto-juvenil no contexto escolar**. PED in REV 2018; Ago-Dez 1(2):11-19.

CECCANTINI, J. L.; AGUIAR, V. T.. Uma volta, volta e meia, vamos dar. In: AGUIAR, V. T. de; CECCANTINI, J. L. (Org.). **Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim**. Assis-SP: Cultura Acadêmica; ANEP, 2011, p. 307-346.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global Editora, 2017. 336 p.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: contexto, 2021.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe. **As aventuras de Telémaco: filho de**

Ulisses. Prefácio por Diamantino F. Trindade. Tradução por Maria Helena C. V.

Trylinski. 1ª Edição. São Paulo: Madras, 2006.

HELD, Jaqueline. **O imaginário no poder: As crianças e a literatura fantástica**. Tradução: Carlos Dias. São Paulo: Summus, 1980.

HUNT, Peter. Crítica e literatura infantil. In: **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 27.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

LAJOLO, Marisa. & ZILBERMAN, Regina. Escrever para crianças e fazer literatura. In: **Literatura infantil brasileira: história e estórias**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988

PERRAULT, Charles. **Contos da Mamãe Gansa ou Histórias do tempo antigo com moralidades**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva: 2007.

Cartografias das ausências

CAPÍTULO 3

ENTRE LINHAS E LUTAS: A TRAMA FEMININA NA POESIA DE ARRIETE VILELA E MARIA TERESA HORTA

Clarice Braatz Schmidt

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, observar como a portuguesa Maria Teresa Horta e a brasileira Arriete Vilela, duas vozes potentes da lírica feminina contemporânea, apresentam em seus poemas imagens que remetem ao ato de fiar, congregando-o à capacidade feminina de tecer a vida. Ambas as poetisas, que iniciam suas trajetórias em meio ao radicalismo de regimes políticos ditatoriais, dão vazão, em seus textos, às experiências, desejos e lutas das mulheres, desafiando estereótipos de gênero e dando visibilidade a perspectivas femininas que podem ter sido marginalizadas na literatura tradicional. A análise considera, nesse contexto, a noção de escrevivência interseccional, entendida como a escrita que emerge da experiência vivida, atravessada por múltiplas formas de opressão e identidade — raça, gênero, classe e sexualidade —, reconhecendo que essas dimensões se cruzam e produzem sentidos específicos nas trajetórias das mulheres. Assim, a arte da palavra surge como espaço em que a voz feminina pode ser ouvida sem filtros ou silenciamentos, permitindo que a experiência da vida se transforme em escrita política, estética e existencial. O complexo de imagens associado à fiação ganha, então, forte significado, fornecendo material valioso para a produção de sentidos outros e reatualizando os símbolos ligados ao ato de tecer. Por meio de pesquisa bibliográfica, serão analisados dois poemas — um de cada autora — a fim de observar como a simbologia das amarras se presentifica em suas obras, articulando experiência de vida, identidade e criação poética.

Palavras-chave: Lírica; Símbolo; Resistência; Arriete Vilela; Maria Teresa Horta.

Tecendo o Começo: Horta e Vilela

A poeta portuguesa Maria Teresa Horta é uma das vozes mais expressivas do feminismo na lírica contemporânea. Embora tenha iniciado sua produção em 1960, foi com *Novas Cartas Portuguesas* (1971), escrito em parceria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, que ganhou destaque internacional ao desafiar o regime salazarista com uma escrita ousada, que funde literatura, política e liberdade sexual feminina. A obra, censurada e proibida à época, tornou-se símbolo de resistência e consolidou Horta como figura central na luta pelos direitos das mulheres em Portugal.

No Brasil, Arriete Vilela também tece, com palavras, um caminho de resistência e emancipação feminina desde a década de 1970. Em suas obras, assim como na de Horta, fios, laços e tramas assumem papel simbólico central, representando tanto heranças ancestrais quanto os dilemas e reinvenções da identidade feminina. Esta análise volta-se a dois de seus poemas, nos quais o ato de fiar é metáfora de luta, memória e transformação, articulando o poético com o político na construção de vozes femininas potentes e insubmissas.

A Mulher e o Fio: Ancestralidade em Arriete Vilela

Na lírica de Arriete Vilela, a palavra é fio e a mulher, tecelã. A poeta alagoana entrelaça afetos, memórias e feridas em versos que evocam o gesto ancestral de fiar, de bordar a própria história

com agulha firme e olhos voltados tanto para o passado quanto para o porvir. Seus poemas bordam imagens simbólicas profundamente ligadas ao feminino: o colo da bisavó, os laços que atravessam gerações, os bordados feitos e desfeitos pelas mulheres que a antecederam. Nessa tecedura, o gesto poético revela-se como ato de resistência e de criação, uma forma de reescrever o destino das mulheres dentro e fora da tradição. Esta seção debruça-se sobre a poética de Vilela, percorrendo fios e fiapos de sua escrita para compreender como a ancestralidade feminina e a autonomia criadora se entrelaçam em sua obra como trama e urdidura de uma voz que se faz e se refaz em cada ponto. É o que ocorre, por exemplo, no “Poema 60”, que originalmente compõe a obra *Palavras em travessia*:

Esses passos solitários
em círculos
sob a lua
trazem-me o inexistente colo
da bisavó.

Careço dos laços que enfeitam
as mulheres que se foram parindo umas às outras
— e delas nasci.

São laços ora tecidos como mais forte cipó
ora com fios de sisal

Cartografias das ausências

ternos e criativos,
que adornam as mais improváveis
licenças poéticas.

Essas mulheres não sabem
que hoje peregrino solitária
por entre palavras vãs que não resgatam
devidamente
o seu patrimônio de afetos.
(Vilela, 2010, p. 74).

O poema tem início evocando, na primeira estrofe, a imagem da bisavó. É a caminhada solitária sob a lua, em círculos, que faz a bisneta recordar o colo, inexistente, da bisavó. Notam-se imagens que remetem a ciclos: a lua, o andar em círculos, a ancestralidade. Ou seja, figuras predominantemente ligadas ao feminino. Na segunda estrofe, a eu lírica¹⁵ diz carecer dos laços que enfeitaram

15 Como ação política em que afirmo minha não neutralidade enquanto estudiosa e pesquisadora feminista, bem como enquanto opção conceitual, farei uso do termo “eu lírica” que, apesar de condenado por muitos críticos literários, “define uma voz lírica feminina que emana do texto poético; ou seja, uma instância textual feminina que nega o masculino como voz universal da linguagem (num suposto “eu lírico” flexionado no masculino), compreendendo que não pode haver uma voz homogênea na poesia, pois não existe homogeneidade nos seres humanos, nas suas identidades ou nas suas expressões literárias. Sob tal perspectiva, propomos que a eu lírica venha a ser um expediente da crítica literária que vise à evidência de um corpo textual feminino dentro da produção lírica. Estabelecer a universalização de uma

suas antepassadas. Tais laços, tecidos com fios rústicos, porém fortes, ternos e criativos, permitiram licenças poética improváveis. E há uma cisão entre a realidade dessas mulheres, tecidas com fios de rudeza, e a eu lírica, que não consegue resgatar completamente o patrimônio de afetos dessas mulheres.

Há um embate vivenciado por essa eu lírica que, ao mesmo tempo que deseja o colo de suas ancestrais, sabe que já não é igual a elas. Sabe que há algo que foi rompido. Tem consciência que a rudeza com que precisaram tecer seus caminhos é distinta da forma com que compôs sua trajetória. A ciclicidade da vida feminina faz com que saiba das vivências de suas antepassadas. Porém, isso não a torna cega diante das mudanças que a distanciam daquilo que suas ancestrais viveram. Verifica-se um jogo de aproximações e distanciamentos, em que a eu lírica reconhece-se partícipe e separada ao mesmo tempo.

Nesse movimento de tecer memória e linguagem, a poética de Arriete Vilela aproxima-se do que Conceição Evaristo conceitua como *escrevivência*: uma escrita que nasce da experiência vivida, atravessada pelo corpo, pela memória coletiva e pelas marcas históricas que constituem o sujeito. Embora situada em outro contexto racial e social, a *escrevivência* presente nos poemas de Vilela pode ser lida a partir de uma perspectiva interseccional, na medida em que sua voz lírica articula gênero, territorialidade, ancestralidade e pertencimento cultural. A experiência feminina que emerge de seus versos não é abstrata nem universalizante; ao contrário, está ancorada em um lugar específico – o Nordeste, o espaço doméstico, a linhagem das mulheres que “se foram parindo umas às outras” – e subjetividade, ainda que esta fale sobre os dramas humanos, seja ela real ou ficcional, além de proceder ao apagamento das diferenças, também direciona as políticas para a manutenção da hierarquia de poder praticada em nossa sociedade ocidental” (Poubel; Pereira, 2021, p. 164).

Cartografias das ausências

carrega as marcas de uma herança simbólica construída sob condições históricas de restrição, silenciamento e resistência.

Essa escrevivência interseccional manifesta-se na consciência da ruptura: a eu lírica reconhece-se herdeira de um patrimônio de afetos, mas também testemunha da impossibilidade de recuperá-lo integralmente. Há, portanto, uma tensão entre continuidade e fratura, típica das narrativas de mulheres que escrevem a partir do entrelugar, nem completamente dentro da tradição, nem totalmente apartadas dela. Ao assumir essa posição, a escrita de Vilela reinscreve a memória feminina não como nostalgia idealizada, mas como campo de conflito, elaboração e reinvenção. Assim, o gesto de escrever torna-se simultaneamente memorialístico e político: escrever é lembrar, mas também é escolher o que transformar, o que romper e o que fiar de outro modo.

Nessa perspectiva, a escrevivência em Arriete Vilela não se limita ao relato de uma experiência individual, mas se configura como um ato de inscrição coletiva, no qual as vozes das ancestrais ecoam filtradas pela consciência crítica do presente. A palavra-poema, como fio, carrega as marcas do corpo que a maneja, um corpo feminino situado, atravessado por heranças, ausências e deslocamentos, e reafirma a escrita como espaço de elaboração simbólica das múltiplas camadas que constituem a subjetividade da mulher contemporânea.

Pinkola Estés narra um sonho em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, que coaduna com a experiência da eu lírica do poema:

Uma vez sonhei que estava contando histórias e senti alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para bai-

xo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. “Não, não” disse-lhe eu. “Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova”. “Nada disso” insistiu ela. “É assim que deve ser.” Percebi que ela estava em pé nos ombros de uma mulher ainda mais velha do que ela, que estava nos ombros de uma mulher usando manto, que estava nos ombros de outra criatura, que estava nos ombros... Acreditei no que disse a velha do sonho a respeito de como as coisas devem ser. A energia para contar histórias vem daquelas que já se foram. Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida. Se existe uma única fonte das histórias, ela está nessa longa corrente de seres humanos (Estés, 2018, p. 33).

Tanto os laços que unem a eu lírica a suas antepassadas e apresentam-se como o *leitmotiv* do poema, quanto os laços que unem as gerações de mulheres simbolicamente representadas no sonho descrito por Estés revelam a natureza sagrada do ato de narrar feminino. A expressão e comunicação, enraizadas na eterna conexão com a ancestralidade feminina, emergem como uma forma de resistência, superação e resgate. Recuperar a sacralidade inata e a influência ancestral do feminino e transcender o papel restrito

imposto às mulheres pelo patriarcado, que distorceu até mesmo os contos mitológicos para usurpar o lugar da mulher em sua própria história, é um ato de confronto, com o propósito de que as mulheres reconquistem seu espaço e continuem a abrir caminho para as próximas gerações, as quais também precisarão de modelos robustos nos quais se apoiar. E, nesse terreno tão movediço, a arte da palavra é um meio de expressão importantíssimo.

De acordo com Cristina Ferreira Pinto, em sua obra *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, para quem a própria escrita feminina por si só é revolucionária, no sentido de que

A “escritura feminina” apresenta-se pois como uma prática libertadora sem se lembrar que não exclui o sujeito masculino; se privilegia o “feminino” é porque isto representa, por um lado, aquilo que sempre foi ignorado ou silenciado na cultura ocidental e, por outro, porque o feminino identifica-se com o sujeito capaz de menos reprimir em si o elemento sexual oposto (o sujeito “feminino” reprime menos seu componente “masculino” que o sujeito “masculino” reprime seu “feminino”). O conceito da “escritura feminina” não implica, portanto que a escritora ignore o discurso “masculino” ou mesmo que possa fazê-lo já que tal discurso é parte do contexto em que a mulher se insere. [...] Desse modo, a literatura feminina apresenta uma duplicidade, aproximando-se do discurso estabelecido, no conceito “masculino” tradicional de literatura, e ao mesmo tempo introduzindo elementos novos que escapam a esse conceito tradicional, as-

sim subvertendo-o (Ferreira Pinto, 1990, p. 21-22 – aspas da autora).

A poética de Arriete Vilela nos revela a força dos fios que atravessam gerações, entrelaçando memórias, afetos e lutas femininas. Sua escrita é um gesto de resistência e renovação, que reconhece a complexidade do legado materno sem se deixar aprisionar por ele. Ao assumir o papel de tecelã, a eu lírica resgata a ancestralidade como fonte vital, mas também a transforma, tecendo novos caminhos para o feminino contemporâneo.

Fiar o veneno, criar o antídoto: tecituras da maternidade em Maria Teresa Horta

Na poesia de Maria Teresa Horta, o início da vida e da herança não se dá apenas no nascimento, mas no ventre ancestral onde se fiou – e ainda se fia – um legado ambíguo, entre o amor e a dor, o abraço e a ferida.

É o que ocorre, por exemplo, em “Maternidade”, texto poético que faz parte do livro *Inquietude*, publicado em 2006:

Onde está o legado
que a minha mãe
deixou?
A loucura tecida a partir
do umbigo:

Cartografias das ausências

um cordão de seda fiando o veneno

Comigo na penumbra

a criar o antídoto

(Horta, 2009, p. 759).

Comumente, poemas que remetem ao tema da infância e à maternidade carregam consigo uma aura de singeleza e uma visão romantizada. Horta quebra com essa visão no decorrer de sua obra. Nos três primeiros versos de “Maternidade”, o eu lírico questiona onde se encontra o legado deixado por sua mãe. Os três versos seguintes revelam que legado é esse: um cordão de seda (o cordão umbilical) fiando veneno. Aqui uma imagem potente toma a cena. O ato de fiar. São as mulheres que tecem a vida em seus ventres e vão fiando os fios do destino que ligam as gerações de mulheres. Várias as mitologias que recorrem à simbologia das tecelãs, como é o caso das Moiras gregas.

Pierre Brunel valoriza tanto os esquemas simbólicos relacionados a fios, teias e laços que, ao teorizar sobre a simbologia das fiandeiras, afirma que “a história humana começou com os mitos; e, dentre todos, aquele que nos prende ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras” (Brunel, 1997, p. 370).

Logo, não podemos desprezar o ato de fiar da mãe da eu lírica. Tristemente, os fios tecidos, aparentemente parecem mais nós que precisam ser desatados que laços a unirem gerações. Aqui, a imagem da mãe que nutre a cria com veneno é colocada em evidência. Pinkola Estés, ao teorizar a respeito da maternidade entre as Mulheres Selvagens, preconiza que:

As mulheres mais velhas eram os repositórios do comportamento e do conhecimento instintivo e poderiam transmitir os mesmos para as jovens mães. As mulheres passam esse conhecimento de uma para a outra por meio de palavras, mas também por outros meios” (Estés, 2018, p. 207).

Nesse sentido, a primeira estrofe do poema demonstra que a mãe realmente é um repositório, porém, de algo nocivo. Não é possível afirmar se aquilo que repassa de venenoso a sua/seu descendente é intencional ou não. Nos dois últimos versos, no entanto, percebe-se a consciência do eu poético que se encontra na penumbra criando o antídoto.

Não há uma relação saudável, em que uma geração transmite a outra algo que mereça ser guardado e perpetuado. Antes, a descendente, mesmo que na penumbra, à sombra de sua mãe, busca meios de mudar aquilo que lhe foi repassado, tenta encontrar uma forma de curar-se. O vocábulo “antídoto” denota com clareza o empenho em curar-se. Mas qual será o veneno? Padrões ultrapassados? Um estilo de vida com “liames de seda” em que o eu lírico não se encaixa?

Esse antídoto que o sujeito poético persegue pode estar na cura apresentada por Pinkola Estés:

O remédio está em obter cuidados de mãe para nossa própria mãe interna. Isso se obtém com mulheres reais no mundo objetivo que sejam

Cartografias das ausências

mais velhas, mais sábias e que, de preferência, tenham sido temperadas como o aço. [...] Em vez de nos desapegarmos da mãe, estamos procurando uma mãe selvagem. Não vivemos e não podemos viver separadas dela (Estés, 2018, p. 209).

Assim, o poema “Maternidade” de Maria Teresa Horta nos mostra que o fio que une gerações nem sempre é suave e acolhedor — pode ser carregado de dores, de “veneno” que atravessa o umbigo e desafia a continuidade. Porém, esse mesmo fio pode também ser o caminho da resistência, da transformação e da cura. Ao reconhecer a penumbra que envolve essa herança, o eu lírico não se resigna: ousa criar seu próprio antídoto, tecendo novas tramas a partir do legado recebido.

O gesto de “criar o antídoto”, inscrito na penumbra, aproxima, também, a poesia de Maria Teresa Horta do conceito de *escrevivência*, tal como formulado por Conceição Evaristo, ainda que em um deslocamento significativo de contexto. Se, em Evaristo, a *escrevivência* emerge de uma experiência marcada pela intersecção entre raça, gênero e classe, em Horta ela se manifesta como escrita do corpo feminino atravessado pela maternidade, pela herança afetiva e pelas violências simbólicas inscritas no espaço íntimo. Trata-se, em ambos os casos, de uma escrita que não se separa da vida: a palavra nasce do vivido, do que marcou o corpo e exigiu elaboração. Assim, mesmo em contextos históricos e sociais distintos, a *escrevivência* mantém seu núcleo ético e político: escrever como forma de sobreviver, compreender e transformar aquilo que foi herdado.

Essa escrita da experiência, contudo, não pode ser lida de maneira unívoca. Em “Maternidade”, a herança transmitida não é

apenas afetiva, mas estrutural, inscrita em um sistema que molda a maternidade como destino naturalizado das mulheres. É nesse ponto que a leitura interseccional se impõe. Conforme propõe Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite compreender como diferentes eixos de opressão – gênero, sexualidade, papéis sociais e expectativas normativas – se entrecruzam, produzindo experiências específicas de vulnerabilidade e silenciamento. Ainda que o poema de Horta não tematize diretamente raça ou classe, ele evidencia como o corpo materno é atravessado por uma lógica de poder que opera de forma cumulativa, fazendo da maternidade não apenas um lugar de cuidado, mas também de transmissão de dores, limites e opressão.

O “veneno” fiado pelo cordão umbilical pode, assim, ser lido como metáfora dessas camadas interseccionais de opressão: padrões de comportamento, modelos de feminilidade, expectativas de abnegação e silêncio que se perpetuam de mãe para filha sob a aparência delicada de um “cordão de seda”. A consciência do eu lírico, ao buscar o antídoto, revela-se como ato de ruptura com essa lógica. Trata-se de interromper a linearidade da herança, recusando a reprodução automática dos mesmos modos de existir. Nesse sentido, a escrevivência em Horta não é apenas memorialística, mas crítica: ela nomeia a ferida para poder curá-la.

Ao transformar a experiência materna em linguagem poética, Maria Teresa Horta reinscreve a maternidade como espaço de conflito e elaboração, e não como ideal sacralizado. A poesia torna-se, então, lugar de resistência simbólica, onde o sujeito feminino reconhece as múltiplas forças que o constituem – históricas, afetivas, culturais – e, ainda assim, escolhe fiar outro destino. Criar o antídoto é escrever contra o veneno, é usar a própria palavra como gesto de descontinuidade, invenção e libertação.

Conclusão

Arriete Vilela e Maria Teresa Horta conduzem o leitor por fios e tramas que compõem a complexa tapeçaria da experiência feminina, revelando como ancestralidade, memória e corpo se entrelaçam em gestos simultâneos de herança e ruptura. Suas poéticas recusam leituras simplificadoras do feminino e expõem, com delicadeza e contundência, os laços que sustentam e, por vezes, ferem as mulheres ao longo das gerações.

Ao inscreverem na palavra poética tanto o peso do legado quanto a possibilidade de reinvenção, Vilela e Horta reafirmam a escrita como espaço simbólico de resistência e elaboração crítica da experiência vivida. Entre a fidelidade à memória ancestral e a necessidade de criar outros caminhos, suas vozes constroem uma escrita que não apenas recorda, mas transforma; que não idealiza, mas tensiona.

Entre o fiar do veneno e a criação do antídoto, a poesia dessas autoras revela que os fios que nos constituem não são destinos imutáveis, mas matérias vivas, passíveis de serem refeitas. Assim, a palavra torna-se gesto de cuidado e insubordinação, capaz de reatar laços, romper ciclos e sustentar novas formas de existência para o feminino contemporâneo.

Referências

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

HORTA, Maria Teresa. **Poesia reunida**. Lisboa: Don Quixote, 2009.

LEITE, Ingrid Lorena Silva; BEZERRA, Leila Maria Passos de Souza. Margens, Mulheres e Maternidades: tecendo diálogos interseccionais. In. **Revista de Ciências Sociais**. v. 51, n. 2, jul./out. 2020, p. 307–336. DOI: 10.36517/rcs.51.2.a03. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-MargensMulheresEMaternidades-8110844.pdf>. Acesso em: 30 de outubro de 2025.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POUBEL, Natália Salomé; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Poesia e transpoética nas performances da eu lírica dos poemas de Joy Ladin. In.: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. V. 23. N. 44. Porto Alegre: ABRALIC, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/q5qBSQ5w5NfVsKVV8kWZDXD/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 15 de janeiro de 2026.

VILELA, Arriete. **Obra poética reunida**. Maceió: Poligraf, 2010.

CAPÍTULO 4

“O QUE QUEIMA”, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR, E O FANTÁSTICO

Luís Felipe Gomes Bezerra

Charles Albuquerque Ponte

Resumo: A literatura fantástica moderna, sistematizada a partir do século XVIII e consolidada ao longo do século XIX, difundiu no imaginário coletivo estruturas próprias do gênero, como a presença de um mal latente e a ruptura de uma aparente calmaria. Com o passar do tempo, o fantástico passou a englobar diferentes subgêneros, entre eles o horror, o terror e o suspense, encontrando no século XX a necessidade de reinvenção. Nesse contexto, a derrocada da visão estruturalista proposta por Todorov (2019), associada à ascensão de abordagens mais amplas, sobretudo na América Latina com Roas (2014) e com as contribuições de Sartre (2005), redefiniu o gênero. Assim, o fantástico passou a incluir narrativas centradas no absurdo, no passado e no estranho, deslocando-se da oposição entre estranho e maravilhoso para a aceitação do insólito como característica fundamental. O presente artigo propõe discutir tais contornos contemporâneos a partir da análise do conto “O que queima”, de Itamar Vieira Junior, reconhecido como um dos principais expoentes da literatura brasileira atual. Na narrativa, que articula presente e passado, o tema da ancestralidade é construído por meio de uma ambientação gótica, centrada em uma casa recém-adquirida por um casal, bem como ideologicamente por um paralelo com a história de Som-de-pé, naturalizando o absurdo. O passado irrompe na figura de uma antiga moradora da residência, cuja presença desestabiliza a rotina dos novos habitantes, levando-os a um final trágico. Dessa forma, observa-se que o conto mobiliza elementos fantásticos, como a inserção do insólito e a perturbação do real a partir do suspense psicológico, a fim

de articular memória e espaço urbano, evidenciando, assim, o fantástico como uma categoria abrangente.

Palavras- chave: Literatura Brasileira. Fantástico. O que queima. Itamar Vieira Junior.

A PORTA DA CASA

O que compreendemos hoje como literatura fantástica, um efeito gerado pelo insólito e pela desestabilização do real, se apresenta a partir de uma longa tradição sistematizada no século XVIII e melhor compreendida a partir do século XX. As estruturas narrativas próprias do gênero, esquematizadas pelo teórico russo Todorov (2019), ansiavam enxergar na literatura uma organização fundamentada na presença da hesitação diante do estranho e em seu consequente efeito narrativo, permitindo a esquematização de dois gêneros literários irmãos: “fantástico” e “maravilhoso”. O primeiro corresponde ao efeito dissonante gerado pela presença do insólito, enquanto o segundo trata-se da sua assimilação. Dentro da gama de textos que essas duas categorias abarcam, permanece em aberto uma classificação para textos que encaram o insólito de outros modos. Partindo dessa “ausência” dos conceitos *todorovianos*, Roas (2014) e Sartre (2005) passam a compreender o texto fantástico como resultado de uma emulação do real e da desestabilização de

suas leis a partir de um acontecimento insólito.

Tomando como base essa atualização proposta pelos dois autores, o presente artigo busca discutir a presença do fantástico no conto “O que queima”, presente na coletânea *Doramar ou a Odisseia: histórias* (2021), de Itamar Vieira Junior, conhecido pelo romance *Torto Arado* (2019) e por trabalhar temas como ancestralidade e cultura negra em suas obras.

Em “O que queima”, acompanhamos duas histórias intercaladas. A primeira, gira em torno da compra de uma nova residência por um casal que há muito tempo tem se dedicado a juntar o montante necessário para esta compra. Eles são recebidos pela antiga proprietária, descrita como uma senhora velha e com um odor estranho que, com o passar dos dias, retorna a residência sem o consentimento dos novos donos. Essa ação desencadeia em Ana, a mulher do casal, uma série de problemas psicológicos e arroubos religiosos, que findam em um incêndio na cozinha da residência e na venda da casa.

A segunda narrativa se trata de um curto relato de Som-de-pé, um indígena que está fugindo das queimadas em sua tribo que foram responsáveis pela morte de inúmeros conhecidos. Ele se recusa a sair da terra mesmo vendo o fogo se aproximar de onde está escondido.

Ambas as narrativas trazem a imagem do fogo. Na primeira

ele é visto como um Deus por Ana e na segunda como uma entidade que trava uma luta constante com a chuva, e é um elemento que todo guerreiro tem que aprender a domar.

Tomando como base essa narrativa, propomos inicialmente debater a visão do gótico apresentada por Koselleck (2006) e as mudanças sugeridas por Roas (2014) e Sartre (2005) e os seus efeitos na literatura fantástica contemporânea, em especial no conto selecionado, através da imagem antiga moradora presente na primeira narrativa e no fogo, item comum às duas histórias.

ADENTRANDO A RESIDÊNCIA

A busca por uma estrutura literária capaz de abarcar o fantástico recai na busca por controlar um gênero que extrapola os limites do real. A função atribuída à literatura fantástica de criação de mundo paralelo onde se é possível explorar através da imaginação conceitos presentes no mundo extratextual, vide os conceitos matemáticos presentes em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e a mecanização pungente a revolução industrial em *O Homem da Areia*, de Hoffman, apresenta uma modificação com a chegada da modernidade e do seu pico no início do século XX.

Com a chegada do século XX e impulsionado pela Primeira

Guerra Mundial, o mundo extratextual adquiriu através das tensões advindas do conflito tons de absurdo e a investigação a respeito das motivações do fantástico recaíram no homem, para Sartre (2005, p.138): “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidade transcendentes, resignar-se a transcrever a condição humana.”

Para o autor, essa domesticação pode ser entendida como uma mudança de foco. O fantástico deixa de lado as “convenções inúteis e caducas” que antes se faziam necessárias ao gênero, como as fadas e duendes, e passa a buscar através do humanismo retratar o homem como objeto fantástico. Essa conclusão, trilhada a partir das obras de Dalí, de Chirico, Blanchot e Kafka, passa a ver o homem como um microcosmo que vê no cotidiano elementos extraordinários. Ao ver o fantástico humano como “[...] a revolta dos meios contra os fins” (Sartre, 2005, p. 140), o autor argumenta que a narrativa fantástica está na *construção* da tensão em torno do absurdo e não nas suas justificativas. Trata-se de uma inversão à presença do absurdo.

Para Roas (2014), os requisitos para que uma narrativa seja considerada fantástica, não estão somente situados na presença do sobrenatural, uma vez que este pode aparecer em outros gêneros, como a ficção científica, mas sim na necessidade dela para o seu

funcionamento. Segundo o autor:

[...] para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transportará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. (Roas, 2014, p. 31)

Uma vez baseada na realidade, a narrativa fantástica se coloca como um efeito do confronto entre o sobrenatural e o real em um mundo ficcional regido por leis próprias. Esse conflito entre o que é ou não real é necessário para que a narrativa surja. Essa procura por respostas, surge como um efeito gerado pelo iluminismo e a derrocada da figura centralizante da igreja.

As noções de temporalidade apresentadas nas eras pré-modernas, com sua estaticidade, onde o passado, presente e futuro se apresentavam como um todo imutável, onde o conhecimento era fundamentado na experiência dos antepassados, ganha reformulações com a chegada do conceito de progresso:

Enquanto a doutrina cristã dos últimos fins impunha limites intransponíveis ao horizonte de expectativa — ou seja, até meados do século XVII, aproximadamente—, o futuro permanecia atrelado ao passado. A revelação bíblica, gerenciada pela Igreja, envolvia de tal forma a tensão entre experiência e expectativa que elas não podiam separar-se [...] Isto só veio a modificar-se com a descoberta de um novo horizonte de expectativa, o que terminou ganhando a forma do conceito de progresso. (Kosselleck, 2006, p. 315-314)

O “progresso” traz consigo uma ideia de um futuro desatrelado ao passado e intrinsecamente fantasioso. O advento do capitalismo, com seu maquinário, a expansão da indústria e a necessidade de um imaginário global, apagou em certa medida esse vínculo entre os antepassados e o presente, os olhares estavam voltados à máquina e à promessa de futuro. O medo do futuro cristão e o seu juízo final, saiu de cena para que as aspirações otimistas e industriais ganhem foco.

O que compreendemos como gótico surge como um movimento de retomada dessa tradição medieval que toma o passado base para o surgimento de um presente que, de acordo com Punter (1996, p. 5), se posta como caótico e representa o exagero e o ex-

cesso em oposição a literatura ornamentada clássica renascentista.

Assim, em “O que queima” (Vieiria Junior, 2021), temos a apresentação da antiga moradora da residência comprada por Ana e seu marido:

Era uma senhora mais velha, que usava roupas gastas, sujas e com pequenos furos. Seus dentes eram amarelados, apesar de escovado, e dela emanava um odor de coisa guardada, que não se dissipava nem mesmo com a brisa apaziguadora que percorria os cômodos e corredores [...] (Vieira Junior, 2021, p. 27).

A descrição não utiliza um vocabulário estranho. A sensação que seus dentes e suas roupas despertam não nos diz muita coisa além de que ela está em uma situação de negligência pessoal e que possui um cheiro desconcertante. O mundo que a cerca aparenta uma proximidade com o nosso, onde a compra de uma residência por um casal não rico significa uma grande conquista.

Um fator importante a se destacar é a narração. Somos introduzidos pelo olhar de Ana e, por seu ponto de vista, vemos a primeira aparição da senhora no dia seguinte à venda da casa enquanto ela retornava do trabalho. A senhora de alguma forma entrou na

residência e estava fazendo um jantar. A segunda ocorre através da notada mudança dos móveis de lugar. Esse movimento narrativo de perseguição através do olhar da personagem, inicia uma desassociação entre este mundo e o nosso.

Através de Todorov (2019), poderíamos argumentar que o mundo cotidiano foi assombrado pela presença da senhora e que a partir do sentimento de perseguição gerado por ela, e, uma vez que, o mundo comum é desestabilizado com a sua presença, busca-se uma explicação para o seu estado, o leitor procura indícios de que aquele mundo descrito possui algo latente que o diferencie do seu. Na concepção de Sartre (2005), o mundo *sem si* já é fantástico antes do acontecimento narrado. Não se trata da transformação psicológica do protagonista ou da possível invasão da casa pela antiga moradora, mas sim da forma como a narrativa trata o acontecimento. Essa ausência ou ruptura da comunicação entre os efeitos e as causas, para Sartre, se mostra de um novo padrão que visa situar a o fantástico como um gênero que habita um mundo “em reverso”:

No mundo “em anverso” uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é seu fim. No mundo “em reverso” o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente.

Cartografias das ausências

Ou, ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco [...] também é possível que uma mensagem chegue e seja parcialmente decifrável. (Sartre, 2005, p. 141)

Essa mensagem não entregue, ou parcialmente decifrada, se torna o centro do gênero fantástico. O fim, o entendimento da mensagem, não é mais o que se busca, mas a noção de que tudo que a cerca possuem igual valor narrativo e está regido pelas leis do texto fantástico, já que: “[...] ninguém pode entrar no mundo fantástico se não se torna fantástico” (Sartre, 2005, p. 143). Desse modo não existe um acontecimento fantástico, mas sim um acontecimento em um mundo fantástico:

Não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo; é um mundo completo onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado [...] nele, a matéria nunca é totalmente matéria, já que oferece apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo, e o espírito nunca é totalmente espírito, já que sucumbiu à escravidão e a matéria o impregna e o empasta. (Sartre, 2005, p. 136)

Partindo dessa primeira narração, temos mais à frente a introdução da visão do marido em relação aos acontecimentos narrados pela esposa. Ao seu ver a esposa estaria sofrendo de um delírio que a faz recitar passagens bíblicas e atribuir qualquer mudança na casa à antiga proprietária:

[...] me intriga constatar que a casa parece ter sido dominada por essa perturbação, como se não fosse apenas ferro, concreto e vidro, mas também de alguma forma se movimentasse pelos humores da minha esposa – e, por consequência, pelos meus também. (Vieira Junior, 2021, p. 32)

A casa, ao seu ver, se transforma em uma entidade viva capaz de afetar os moradores. A senhora e a casa se apresentam aqui como utensílios desse mundo, uma causa e consequência, sem a necessidade de maiores explicações. A busca por respostas que nunca chegam, é apresentada ainda pela esposa: “Pensava na antiga moradora. Será que era ela que invadia a casa em sua ausência? Teria algum distúrbio de personalidade? Alguma doença mental? A casa era o objeto de sua obsessão? ou as vidas pacíficas é que deviam ser reviradas?” (Vieira Junior, 2021, p. 31)

Essas perguntas nunca têm resposta e acendem no leitor

uma procura por elas, mas nem os narradores e nem a narrativa parecem participar dessa busca. Eles só existem enquanto itens in-sólitos através do olhar de quem narra e logo são colocadas de lado. Para Sartre (2005, p. 145): “Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico [...]”. Não espanta a presença desses utensílios, mas sim o que se pode fazer em relação a eles e como eles os afetam. A solução final, a venda da casa e a procura por novos ares, não apresenta uma resposta às perguntas apresentadas pela esposa, uma vez que a mensagem principal está no desenvolvimento da trama.

Na segunda narrativa, que é intercalada com a primeira, vemos Som-de-pé tentando escapar de queimadas que devastaram sua tribo:

Ele cava uma toca ainda mais distante pois teme cair em desgraça. Não há mais o encanto e a proteção do seu povo. Cava enquanto ouve o som das árvores tombando, elas não caem pelo tempo. Caem pelas mãos dos-que-não-pertencem-a-esse-lugar, que as arrastam ela raiz, com a gana dos monstros que os velhos contadores de histórias de seu povo nem se quer sabiam existir. (Vieira Junior, 2021, p. 28)

Não há uma indicação temporal explícita na narrativa, podemos inferir que se passa em simultâneo com a narrativa de Ana e seu marido. A intromissão do passado na figura da antiga moradora, assim como o choque entre o presente (compra da casa/exploração da mata) e o passado (antiga moradora/tradição oral), são pontos definidores para a criação da atmosfera mística que ronda o texto.

As narrativas, aparentemente separadas, se alinham no final quando Ana é encontrada pelo seu marido com queimaduras enquanto a cozinha arde em chamas e Som-de-pé sente a presença do fogo das queimadas.

Se o fogo agora evoca a proximidade da morte, Som-de-pé recorda que nem sempre foi assim. Apesar de se apesara para pensar, não tem medo do que está por vir. Sabe que tudo se transforma. Sabe também que para ser o guerreiro de seu destino precisa aprender a domar o fogo. (Vieira Junior, 2021, p. 33)

A chegada do progresso, seja na figura dos novos moradores de uma casa quanto na figura da exploração da mata, encontra resistência no passado. A antiga moradora se apresenta como um lembrete de que o passado ainda se faz presente e a troca de

proprietários não apaga o que foi vivido na residência. O fogo do progresso busca tomar para si o território indígena, mas este ainda apresenta resistência e busca por meios de sobreviver apesar do maquinário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto de Itamar Vieira Junior apresenta através da interação das histórias o impulso contemporâneo de retomar as rédeas do progresso e lembrá-lo do passado e das tradições que ainda se fazem presentes. Além de uma denúncia à tomada de terras indígenas, o texto se mostra criticamente interessado na ideia de um futuro estéril, onde o capitalismo estabelece o roteiro do progresso ignorando o passado e o que podemos aprender com ele.

Além desse tom político, o texto mostra-se um exemplar dos novos caminhos do fantástico, construindo um mundo possível desestabilizado pelo sobrenatural, e sua presença se faz indispensável para o andamento da narrativa, o meio se coloca a frente do fim. A mensagem não encontra um remetente (Sartre, 2005) e parte do efeito desconcertante apresentado na obra se dá pelo conflito entre a lógica da realidade e o absurdo do fantástico (Roas, 2014).

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

REFERÊNCIAS:

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC-RJ, 2006.

PUNTER, David. **The Literature of terror:** a history of gothic fictions from 1765 to the present day. V. 1. Essex: Longman, 1996.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. **Situações I.** Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** 4. ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 2019.

Cartografias das ausências

VIEIRA JUNIOR, Itamar. O que queima. In: VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Doramar ou a Odisseia**: Histórias. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021, p. 27-34.

SOBRE OS AUTORES

Anália Vitória Costa Ferreira: Formação em Licenciatura em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERN, na linha de estudos da literatura, crítica e cultura pela mesma instituição. Integra o Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT. E-mail: analia20251006087@alu.uern.br

Antonia Valeska Alves Soares: Graduada em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Mestranda no Programa de pós-graduação em Letras. PPGL, na linha 2: Texto Literário, Crítica e Cultura, com maior afinidade na área de Literatura. E-mail: antonia20251006381@alu.uern.br

Antonio Marques Simões: Pós-graduado em Língua, Linguística e Literatura pelo Centro Universitário de Patos (UNIFIP). Licenciado em Letras/Português pela Universidade Estadual da Paraíba (2021) e acadêmico do Curso de Licenciatura em História também pela Universidade Estadual da Paraíba. Atua na pesquisa nas áreas de literatura comparada, arquétipos, literatura mística, representação literária feminina; faz parte do GELPS - Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesa com estudos da crítica literária na obra de João Guimarães Rosa e Sórór Hildegarda de Bingen. CV: <http://lattes.cnpq.br/3774206326446990>

Áquila Gomes de Souza: Professora de Língua Portuguesa, Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Mestra em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL-UERN), graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela UERN. Durante a graduação participou como bolsista do Programa Residência Pedagógica (RESPED) de Língua Portuguesa e como voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Atualmente, também é pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua

Portuguesa (GPORT).

Carolaine da Silva Oliveira: Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Desenvolve pesquisas na área de estudos literários, com ênfase em literatura brasileira.

Carolina Montebelo Barcelos: Bacharel e licenciada em Artes Cênicas (UNIRIO), mestre em Estudos de Literatura (PUC-Rio), doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Instituto de Letras (ILE), UERJ, com pesquisa sobre representações da violência contra a mulher nas literaturas contemporâneas argentina e brasileira. Áreas de interesse: teatro brasileiro, teatro contemporâneo, literatura brasileira, literatura latino-americana, literatura comparada, estudos de gênero e crítica feminista.

Charles Albuquerque Ponte: Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: charlesponte@uern.br

Clarice Braatz Schmidt: Doutora em Letras – Linguagem e Sociedade, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel – PR. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus de Marechal Cândido Rondon – PR. O presente artigo é um minúsculo recorte da Tese de doutoramento O arquétipo do sagrado feminino e seus desdobramentos nas líricas de Arriete Vilela e Maria Teresa Horta: inconsonâncias e convergências, defendida em 2024.

Clarice Calista Dutra: Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), em de Pau dos Ferros. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, na modalidade Demanda Social.

Concisia Lopes dos Santos: Professora Doutora do Programa de Pós-graduação Ciências da Linguagem – PPCL, UERN, Líder do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa -GPORT.

Daniel Lucas Dantas Pontes: Formação em Licenciatura em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado

do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERN, na linha de estudos da literatura, crítica e cultura pela mesma instituição. Integra o Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT. E-mail: danieldpontes27@gmail.com

Daniel Marinho Laks: é bolsista de produtividade PQ2 do CNPq, professor adjunto e professor do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. Fez parte da diretoria da ABRAPLIP no biênio 2022-2023. É líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Política e Memória (CNPq) e integrante do Grupo de Pesquisa Perspectivas pós-Coloniais: Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa. Realizou pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense com financiamento FAPERJ (Bolsa FAPERJ Nota 10).

Débora Maria Cardoso de Oliveira: Graduada em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Mestranda no Programa de pós-graduação em Letras. PPGL, na linha 2: Texto Literário, Crítica e Cultura, com maior afinidade na área de Literatura. E-mail: debora20251006247@alu.uern.br

Eduarda Alves de Oliveira Paula: Graduada em Letras – Português e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Atualmente, integra o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), onde cursa o mestrado na linha de pesquisa Linguagens e Práticas Sociais. Sua pesquisa se dedica à análise da metáfora alimentar, explorando suas dimensões culturais, identitárias e sexuais.

Eduardo Gonçalves de Carvalho: Técnico em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Graduando em Letras, Habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). Membro do Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER/UERN).

Eldio Pinto da Silva: Graduado em LETRAS (UFRN - 1999), mestrado em Estudos da Linguagem (2008 - PPGEL- UFRN), doutorado (2013

Cartografias das ausências

- PPGEL- UFRN). Foi professor do Município de Currais Novos e do Estado do Rio Grande do Norte e Revisor de Texto da UERN. Atualmente, é Professor Adjunto de Teoria da Literatura e Literaturas na UFRSA - Câmpus Caraúbas.

Elizângela Gonçalves Pinheiro: Doutora em Literatura Portuguesa e Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Portugal, Pós-Doutorado em Linguística Aplicada pelo IFRN e em Sociologia pela FLUP/UP. Atua como professora temporária de Literaturas de Língua Portuguesa na UERN. É membro desde 2017 do CITCEM (FLUP, Portugal) e do grupo Sociabilidades e Práticas Religiosas. Integra também o CIAC: Centro de Investigação em Artes, Teatro, Cinema e Comunicação em Média-Arte Digital (Universidade do Algarve).

Flaviana Luzia da Silva: Estudante do Programa de Pós-graduação Ciências da Linguagem – PPCL, UERN.

Francisco Edson Gonçalves Leite: Possui doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). É docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e líder do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER/UERN).

Gustavo Tawan Silva de Moura: Graduando em Letras Português pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), membro do Grupo de Pesquisa Práxis e Formação Docente, pesquisando currículo, estética e reprodução social na literatura.

Iziane Kezia Barbosa Santos: Graduanda em Letras Português pela Universidade Estadual da Paraíba, campus III. Tem interesse na área de Literatura Comparada, com foco nas áreas de literatura e sociedade, estudos de gênero e psicolinguística.

Izilvania Maria Barbosa Santos: Graduada em Letras-Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba, campus III. Tem interesse na área de Literatura Comparada, com foco nas áreas de literatura e sociedade, estudos de gênero e psicolinguística.

João Batista Teixeira: Graduado em Letras - Língua Portuguesa, Especialista em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana (UEPB-

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

CH) Mestre e Doutor em Literatura e Interculturalidade (UEPB-PPGLI). Professor de Língua Portuguesa nos municípios de Araruna e Cacimba de Dentro - PB. Coordena o GELPS - Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesas e realiza pesquisas em Literatura Portuguesa/Literatura Brasileira e Literaturas estrangeiras, com especial interesse em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Participa da Associação dos Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul - PODES - da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.CV: <http://lattes.cnpq.br/8245604588185097>

José Vilian Mangueira: Doutorado em letras também pela Universidade Federal da Paraíba. É professor da graduação e da pós-graduação na Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, estudando principalmente os seguintes temas: literatura e sociedade, estudos de gênero e representações do feminino.

Karla Raphaella Costa Pereira: Doutora e graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará; doutora e mestra em Educação e graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará. Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), líder do Grupo de Pesquisa Práxis e Formação Docente, atuando nas áreas de Educação, Literatura comparada, a partir do feminismo e do marxismo.

Livia Maria Pontes Moura: Graduanda em Letras Português pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), membro do Grupo de Pesquisa Práxis e Formação Docente, pesquisando literatura e outras artes.

Lorena de Miranda Ferreira: Graduanda em Letras – Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), é bolsista PIBIC e tem interesse em pesquisas sobre dissidências de gênero, feminismos, discurso e literaturas.

Luana Rodrigues de Lima: Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF).

Cartografias das ausências

Luís Felipe Gomes Bezerra: Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – PPGL / UERN. E-mail: lufelipe.gb@gmail.com

Manoel Freire Rodrigues: Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (1995), com Mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2001) e Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2009). É professor de literatura brasileira, vinculado ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/CAPF, do qual atualmente ocupa a chefia em caráter pro tempore.

Manoela Freire Correia: Mestra e doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e, atualmente, desenvolve pesquisas sobre os usos da arte retórica e poética no século XVI, analisando os escritos do historiador, cronista e ortógrafo português Pero de Magalhães de Gandavo, sob a orientação do Professor Doutor Marcello Moreira.

Marcello Moreira: Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e, atualmente, é professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Há anos, pesquisa a cultura da manuscritura no mundo luso-brasileiro com o fim de descrever práticas e agentes da cultura escrital, assim como o funcionamento de artefatos bibliográficos-textuais, como cancioneiros poéticos e livros de mão de vária natureza.

Marco Aurélio Linhares Bezerra: Mestrando do Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UERN. Graduado do curso de Letras - Português - UERN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Maria Aparecida da Costa: Professora de literatura Luso-Brasileira do departamento de Letras Vernáculas, CAPF/UERN; e Membro permanente do Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UERN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT; e do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa - GPORT, Orientadora do projeto.

Maria Eliane Souza da Silva: Professora Doutora do Programa de Pós-

Graduação em Ciências da Linguagem pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Tem como áreas de interesse Teoria Literária, Estudos Culturais, Práticas de Ensino, Linguagens e Perspectivas Pós-coloniais e Decoloniais. É pesquisadora do grupo GPORT - Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa e é pesquisadora – e membro da PODES - Associação de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura, nas Literaturas e nas Artes Sul-Sul.

Marta Jussara Frutuoso da Silva: Possui graduação em Letras com habilitação em Língua Espanhola. pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2006) e especialista em Docência e Metodologia da Língua Espanhola pela Faculdade Vale do Jaguaribe (2010). Mestra do Programa de Pós-graduação em Ensino - PPGE da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras- PPGL da UERN.. Atualmente é professora do Curso de Letras com habilitação em Língua Espanhola da UERN. Atuando principalmente nas disciplinas de Língua Espanhola e suas respectivas Literaturas, além das disciplinas relacionadas ao ensino e formação de professores. Já atuou também como professora formadora, conteudista e orientadora da Universidade Aberta do Brasil UAB na modalidade a distância pelo IFRN. Tem experiência na área de Letras, com ênfase Ensino de Línguas e Literatura

Renata Maria Araujo Silva: Doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Letras (UERN), no Campus Avançado de Pau dos Ferros - RN. Mestra em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (UERN). Formada em Letras pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (UECE). Professora efetiva da Educação Básica no município de Jaguaruana - CE. Participa do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa – GPORT (UERN).

Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto: Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras. PPGL - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/ UERN. CAPF – Pau do Ferros – RN. E-mail: ronaldorodrigues97@gmail.com

Sebastião Marques Cardoso: Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP – Brasil). Docente do Departamento de Letras Estrangeiras

(DLE), do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Fundador e membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT/UERN). Fundador e colaborador do Simpósio Nacional/Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa (SINALLIP/UERN), primeira edição em 2016. Fundador e colaborador do Simpósio de Literaturas e Artes Ibero- americanas, Afro-latinas e Ameríndias, (SILAM/UERN), primeira edição 2022. Desde 2020, presidente e sócio fundador da PODES – Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas SulSul. Membro da Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada (REDILIC), da Faculdade de Humanidades e Educação, da Universidade de Los Andes, em Mérida – Venezuela. Foi Leitor brasileiro em Guiné-Bissau, pelo MRE/CAPES, no ano de 2009, e o primeiro assessor científico da Universidade Lusófona da Guiné (ULG, antes Universidade Amílcar Cabral). Foi, em 2023, professor visitante na Universidade dos Andes (ULA), Mérida, Venezuela (Doctorado en Letras, del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la Facultad de Humanidades y Educación).

Sergio Valdevino: Graduado em Letras/Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Paraíba. Graduando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pós-graduado em Metodologia de Ensino da Língua Portuguesa, Literatura pela Faveni Pós-Graduado em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas (Especialização) da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Participa do GELPS – Grupos de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesas com interesse em Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.CV: <http://lattes.cnpq.br/4165191820115587>

Sidney Prando Lindini: Graduando do curso de Licenciatura em Letras com habilitação em língua inglesa na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), pesquisador FAPESP e autor do livro “Pânico” (2024, editora Minimalismos). Tem experiência como organizador de eventos e mediador.

Toni Elifran da Silva: Graduando em Letras – Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), com atuação em literatura, leitura e escrita. Integra projetos voltados à produção lite-

Souza, A. G. de; Santos, C. L de; Teixeira, J. B.; Cardoso, S. M.

rária e ao diálogo entre literatura e ensino; possui interesse nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Teoria Literária.

Vitória Maria Berto da Silva: Fez graduação em PEDAGOGIA (UFRN - 2002) e Pós-graduação em PROCESSOS EDUCACIONAIS pela UFRN (2004). Professora de nível fundamental de 1º ao 5º ano pela Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desportos (SEMEC). Atualmente coordenadora pedagógica no município de Currais Novos-RN.

Cartografias das ausências

Os capítulos que integram esta obra foram produzidos para o V Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa – e IV Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa — SINALLIP —, que ocorreu nos dias 14, 15 e 16 de outubro de 2025, de forma remota, a partir do Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, integrando sobretudo docentes e alunos de Letras do campus Central e de Pau dos Ferros da UERN. Organizado pelo Grupo de Pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), em parceria com a Associação de estudos pós-coloniais e decoloniais no ensino, na cultura, nas literaturas e nas artes sul-sul — PODES —, o evento procurou servir como espaço de divulgação e socialização de trabalhos produzidos nas áreas de Letras e afins, tendo as literaturas de língua portuguesa como grande área de interesse e de pesquisa.

