



SILAM: cadernos de pesquisas e ensaios

Volume I

**João Batista Teixeira
Eliana Pereira de Carvalho
Sebastião Marques Cardoso**

Organizadores



**Podes
Editora**

SILAM:
Cadernos de Pesquisas e Ensaaios
Volume I

João Batista Teixeira
Eliana Pereira de Carvalho
Sebastião Marques Cardoso
Organizadores

**João Batista Teixeira
Eliana Pereira de Carvalho
Sebastião Marques Cardoso
(Organizadores)**

**SILAM: cadernos de pesquisas e ensaios
(Volume I)**

**EDITORA PODES
Mossoró – Brasil
2023**

Copyright © da Podes Editora Ltda

Editora-Chefe: Ana Maria Carneiro Almeida Diniz

Revisão: Andreia Braz

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

SILAM [livro eletrônico]: cadernos de pesquisas e ensaios: volume 1 / organização João Batista Teixeira, Eliana Pereira de Carvalho, Sebastião Marques Cardoso. -- 1. ed. -- Mossoró, RN: Editora Podes, 2023. PDF

Bibliografia

ISBN 978-65-85628-00-6 1

1. Cultura afro-brasileira 2. Cultura indígena 3. Literatura africana 4. Literatura hispano-americana I. Teixeira, João Batista. II. Carvalho, Eliana Pereira de. III. Cardoso, Sebastião Marques.

23-152755

CDD-801.95

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura: Ensaaios e críticas

801.95

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

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)

Prof. Dr. Marco Antonio Lima do Bonfim (UFPE)

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

Profa. Dra. Eliana Pereira de Carvalho (UESPI)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)

Profa. Dra. Ana Maria Carneiro Almeida Diniz (SEEC/PB)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
Eliana Pereira de Carvalho, João Batista Teixeira e Sebastião Marques Cardoso	
PARTE I: LITERATURAS AFRO-BRASILEIRAS E NEGRAS NO BRASIL	15
CAPÍTULO 1:	17
A representação da mulher na obra romanesca <i>Pedaços da fome</i> , de Carolina Maria de Jesus. Cristiane Viana da Silva Fronza	
CAPÍTULO 2:	27
Marias e Marias: a dinâmica entre patroa e empregada em <i>Joias de família</i> , de Zulmira Ribeiro Tavares. Maricélia Nunes dos Santos	
CAPÍTULO 3:	35
O Tambor de Mina em <i>Um defeito de cor</i> , de Ana Maria Gonçalves: expressões de amefricanidades e aquilombamentos. Jeane Virginia Costa do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 4:	43
Os aquilombamentos em <i>Um defeito de cor</i> , de Ana Maria Gonçalves: a literatura descolonizando a História. Jeane Virginia Costa do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 5:	53
Pode uma mulher negra e favelada escrever literatura no século XX? Ângela Viana de Sousa Silva e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 6:	61
Racismo, sexismo e gozo: reflexões através da escrita de Conceição Evaristo em “Maria”. Francesca Katiuscia de Albuquerque Vasconcelos	
CAPÍTULO 7:	73
Sexo, samba e amor: um triângulo amoroso em <i>Desde que o samba é samba</i> , de Paulo Lins. Vanessa Bastos Lima e Maria Aparecida Da Costa	
PARTE II: LITERATURAS HISPANO-AMERICANAS E INDÍGENAS	83
CAPÍTULO 1:	85
Breve nota sobre a literatura nativa no Estado do Piauí. Ângela Viana de Sousa Silva, Cacique Henrique Manoel do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 2:	89
<i>La Villa</i> e <i>La Virgen Cabeza</i> : ilhas urbanas, novos modos de ler as afecções sujeito-território na narrativa contemporânea. Josivânia da Cruz Vilela e Wanderlan Alves	
CAPÍTULO 3:	97
Literaturas nativas: identidades híbridas na escrita de Olívio Jekupé como proposta de ensino. Ângela Viana de Sousa Silva	

CAPÍTULO 4:	107
O amor como falta em <i>Memórias de minhas putas tristes</i> , de Gabriel García Márquez, e <i>Solidão continental</i> , de João Gilberto Noll.	
José Dantas da Silva Júnior e Maria Aparecida da Costa	
CAPÍTULO 5:	115
Sacrifícios e lutas da mulher e da mãe Terra indígenas, em <i>Metade cara, metade máscara</i> , de Eliane Potiguara.	
Janete da Silva Rocha e Eliana Pereira de Carvalho	
 PARTE III: LITERATURAS AFRICANAS E OUTRAS EXPRESSÕES	 127
 CAPÍTULO 1:	 129
A palavra sem medo na poesia de Odete Semedo: identidade, subjetividade e desdobramentos.	
Daryjane Pereira Costa, Jacinta Ferreira dos Santos Rodrigues e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 2:	139
A tradição oral e a literatura descolonizadora: uma análise do conto “Nas águas do tempo”, de Mia Couto.	
Janaina Silva Alves e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 3:	149
As tragédias do colonialismo na personagem Ndani no romance <i>A última tragédia</i> , de Abdulai Sila.	
Renata Maria Araújo Silva e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 4:	159
Literatura e a rodovia Transamazônica (BR 230): a emergência de uma produção literária.	
José Valtemir Ferreira da Silva	
CAPÍTULO 5:	167
Literatura guineense: a identidade da personagem Ndani na obra <i>A última tragédia</i> , de Abdulai Sila.	
Daysa Rêgo de Lima, Doralice de Freitas Fernandes e Maria Lidiania Costa	
CAPÍTULO 6:	177
<i>Verão no aquário</i> : erotismo, emancipação feminina e amor.	
Maria Aparecida da Costa e Sabrina de Paiva Bento Queiroz	
CAPÍTULO 7:	185
Aspectos do judaísmo em Clarice Lispector: uma leitura pós-colonial d’ <i>A hora da estrela</i> .	
Áquila Gomes de Souza e Sebastião Marques Cardoso	
CAPÍTULO 8:	201
A bela e a fera ou a ferida (colonial) grande demais: nuances de uma escrita palimpséstica em Clarice Lispector.	
Andreza Mirley Feitoza e Sebastião Marques Cardoso	
 SOBRE OS AUTORES:	 213

PREFÁCIO

A razão vive na linguagem.

Emmanuel Lévinas

Os capítulos que integram esta obra foram apresentados por seus autores/as nos três eixos temáticos (“Literaturas e artes ibero-americanas”, “Literaturas e artes afro-latinas” e “Literatura e artes ameríndias”) propostos no Simpósio de Literaturas e Artes Ibero-americanas, Afro-latinas e Ameríndias, SILAM, a partir da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), por iniciativa dos membros e dos parceiros da Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no ensino, na cultura e nas literaturas Sul-Sul (PODES), entre os dias 23 e 26 de agosto de 2022. O evento aconteceu de forma híbrida, remoto e presencial, transmitido em parte pelo canal da FALA/UERN e pelo canal da PODES/Associação, disponíveis na plataforma Youtube. A programação do SILAM mobilizou os departamentos e os programas de Pós-Graduação em Letras da UERN, em especial do Campus de Pau dos Ferros e do Campus Central.

O Simpósio de Literaturas e Artes Ibero-americanas, Afro-latinas e Ameríndias, SILAM, constitui um espaço acadêmico que visa congrega pesquisadores, professores, alunos e artistas que têm interesse em apresentar, dialogar, refletir e compartilhar, sob diversos olhares, os saberes sobre as literaturas e as artes em língua espanhola e em língua portuguesa, afro-latinas e ameríndias. A primeira edição do evento, organizada a partir da cidade de Mossoró, Brasil, buscou promover atividades pertinentes, diferenciadas e recentes, postas por seus organizadores e colaboradores.

A programação do I SILAM contemplou associações, grupos de pesquisas, pesquisadores e artistas nacionais e internacionais. Da programação, destacamos a conferência de abertura do evento, “Literatura afro-brasileira no contexto latino-americano: modernidade e tradição”, proferida pelo Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (UFMG/Brasil); a exposição inédita, “Descolonizações”, do artista plástico mossoroense Isaías Medeiros; a mesa-redonda de nível internacional, “No Fundo do Canto: poética e resistência em Odete Semedo”, coordenada pela Profa. Dra. Tânia Araújo Lima (UFRN); o minicurso internacional, “Poética en movimiento e imagen audiovisual: del cuento “Arribeño del Norte”, de Carlos Villaga Marsal al cortometraje Karaí Norte (2009), de Marcelo Martinesi”, ministrado pela Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras (Universidad de Los Andes/Venezuela - ULA/Mérida); a conferência de encerramento do evento, “Pensar los feminismos descoloniales desde el Sur”, proferida pela Profa. Dra. Karina Ochoa Muñoz (Universidad Autónoma Metropolitana, México).

Com programação variada e com uma participação de profissionais engajados de outras instituições, importante mencionar, ao menos, estes nomes: Olívio Jekupé (escritor), Carlos Gildemar Pontes (escritor), Wanderlan Alves (pesquisador, UEPB), Paula Daniela Bianchi (pesquisadora, UBA - Argentina), María Fernanda Piderit (pesquisadora, UBA - Argentina), Diana Araújo Pereira (pesquisadora, UNILA), Isis Milreu (pesquisadora, UFCG), Livia Reis (pesquisadora, UFF), Rogério Mendes (pesquisador, UFRN), João Batista Teixeira (pesquisador, FMB), Francisca Zuleide Duarte de Souza (pesquisadora, UEPB), Vanessa Rimbau Pinheiro (pesquisadora, UFPB). O evento contou, também, com a participação ativa de muitos pesquisadores e alunos da UERN. O I SILAM foi coordenado pelo Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso (PODES/PPGL/PPCL/GPORT – UERN), em parceria com a FALA/UERN, sob a Direção da Profa. Iara Maria Carneiro de Freitas.

Isso posto, o objetivo central deste livro é divulgar e propor estudos literários, críticos e comparados acerca das diversas comunidades literárias que têm as comunidades ibero-americanas, afro-latinas e ameríndias como um dos principais veículos de expressão ficcional. Seu público-alvo, assim, são os estudantes e profissionais de Letras e de campos de estudo próximos. Os capítulos publicados obedecem às normas para a publicação deste volume, contudo, a responsabilidade pelo cuidado da revisão textual ou pelos conteúdos expressos nesses textos é dos próprios autores.

O livro está dividido em três partes. Na primeira parte, “I- Literaturas afro-brasileiras ou negras no Brasil”, estão reunidos capítulos de autores/as brasileiros/as afrodescendentes ou de textos que re-

metem ao contexto afro-brasileiro. Na segunda parte, “II- Literaturas hispano-americanas e indígenas”, os textos estão voltados à temática indígena e também à expressão literária hispano-americana. E, concluindo, a terceira parte, “III- Literaturas africanas e outras expressões”, contempla capítulos sobre literaturas africanas e, também, de outros espaços.

Na primeira parte do livro, “I- Literaturas afro-brasileiras ou negras no Brasil”, estão arrolados sete capítulos. No primeiro deles, “A representação da mulher na obra romanesca *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus”, da pesquisadora Cristiane Viana da Silva Fronza, há uma análise da representação feminina no romance caroliniano diante da fome, da miséria, da submissão, tendo como fricção, sobretudo, as performances instituídas historicamente como imanentes ao gênero feminino ou mesmo a negação dessas posturas. No segundo capítulo, “Marias e Marias: a dinâmica entre patroa e empregada em *Joias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares”, de Maricélia Nunes dos Santos, propõe uma reflexão sobre o romance antes citado da autora, com ênfase na configuração das personagens Maria Bráulia e Maria Preta, numa dicotomia de classe, de gênero e de raça. Percebe-se que o objetivo da pesquisadora consiste em observar de que modo a Zulmira se vale dos recursos do riso para explorar a dinâmica entre as duas personagens.

No terceiro capítulo, “O Tambor de Mina em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves: expressões de amefricanidades e aquilombamentos”, dos pesquisadores Jeane Virginia Costa do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso, há uma discussão a partir do conceito de amefricanidade, categorizado por Lélia Gonzalez e aquilombamento, alicerçado por Beatriz Nascimento. Essa pesquisa buscou, por fim, dar uma outra contribuição ao entendimento do aquilombamento na cultura ancestral. Em seguida, em “Os aquilombamentos em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves: a literatura descolonizando a História”, de autoria de Jeane Virginia Costa do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso, o entendimento de aquilombamento é alargado para além de uma delimitação territorial, o que aponta para, segundo os pesquisadores, uma categorização embasada em resistência cultural, vislumbrada no contexto da obra de Ana Maria Gonçalves.

O quinto capítulo, “Pode uma mulher negra e favelada escrever literatura no século XX?”, de Ângela Viana de Sousa Silva e Sebastião Marques Cardoso, dedica-se a estudos sobre aspectos da escrita caroliniana no século XX com o intuito de responder à seguinte indagação: “Pode uma mulher negra e favelada escrever literatura no século XX?”. Por fim, os pesquisadores ponderam que a literatura de Carolina expõe a miséria contada por uma mulher negra e favelada para diagnosticar, através de um olhar próprio, os problemas sociais (in)solucionáveis. Em “Racismo, sexismo e gozo: reflexões através da escrita de Conceição Evaristo em ‘Maria’”, a pesquisadora Francesca Katiuscia de Albuquerque Vasconcelos faz uma reflexão sobre o que é o Racismo e o Sexismo, em diálogo interdisciplinar, tendo como objeto de leitura e análise o conto “Maria”, de Conceição Evaristo. Para a pesquisadora, a expressão da personagem Maria estabelece um contraste com as crenças e mitologias do eurocentrismo. No sétimo capítulo, “Sexo, samba e amor: um triângulo amoroso em *Desde que o samba é samba* de Paulo Lins”, das pesquisadoras Vanessa Bastos Lima e Maria Aparecida Da Costa, há uma análise do triângulo amoroso entre as personagens Valdirene, Brancura e Sodré no romance citado de Paulo Lins. Nesse estudo, nota-se que a relação erótico/amorosa destas referidas personagens constituem o fio condutor do romance, que traz também como elemento central a composição do ritmo musical samba, em uma mescla entre a ficção e a história.

Na segunda parte do livro, “II- Literaturas hispano-americanas e indígenas”, estão contemplados cinco capítulos. O capítulo inicial, “A literatura nativa no estado do Piauí”, de Ângela Viana de Sousa Silva, Cacique Henrique Manoel do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso, um breve panorama da cultura indígena local do Estado do Piauí é descrita, sobretudo através da fonte oral do Cacique Tabaraja Henrique Manoel do Nascimento. No segundo capítulo, “*La Villa e La Virgen Cabeza*: ilhas urbanas, novos modos de ler as afecções sujeito-território na narrativa contemporânea”, de Josivânia da Cruz Vilela, a noção de “ilha urbana”, categoria espelhada em Josefina Ludmer, funciona como um operador de leitura para analisar os romances *La Villa* (2001) e *La Virgen Cabeza* (2009), de autoria de César Aira e Gabriela Cabezón Cámara, respectivamente. A proposta da pesquisadora busca compreender como, nesses livros, a “ilha urbana” expressa uma nova maneira de viver (e ler) a relação sujeito/território.

No terceiro capítulo, “Literaturas nativas: identidades híbridas na escrita de Olívio Jekupé como proposta de ensino”, Ângela Viana de Sousa Silva, apresenta uma proposta de análise da lite-

ratura nativa do escritor nativo Olívio Jekupé, com o objetivo de visualizar as identidades híbridas em suas narrativas, bem como verificar como essas narrativas podem servir de suporte inicial para o ensino da literatura nativa em sala de aula. Em seguida, no capítulo “O amor como falta em *Memórias de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez, e *Solidão continental*, de João Gilberto Noll”, os pesquisadores José Dantas da Silva Júnior e Maria Aparecida da Costa analisam a representação da solidão amorosa na literatura latino-americana em *Memórias de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez, e *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll. Por fim, esse estudo, segundo os pesquisadores envolvidos, aponta para a necessidade de pensar a representação da solidão amorosa na literatura latino-americana no quadro sobretudo das duas obras selecionadas, e tem também o propósito de ampliar os estudos dentro dessa temática.

Encerrando essa parte do livro, o capítulo “Sacrifícios e lutas da mulher e da mãe Terra indígenas, em *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara”, de Janete da Silva Rocha e Eliana Pereira de Carvalho, contempla um estudo que visa elucidar a relação mulher-terra para procurar entender melhor as outras subjetividades e modos de existir. Em contraste a isso e ainda sob a perspectiva de Eliane Potiguara, as pesquisadoras observam que são reveladas, também, as facetas da modernidade como modo de impedimento a uma existência de alteridade indígena.

A terceira parte do livro, “III- Literaturas africanas e outras expressões”, reúne oito capítulos. O primeiro capítulo, “A palavra sem medo na poesia de Odete Semedo: identidade, subjetividade e desdobramentos”, de Daryjane Pereira Costa, Jacinta Ferreira dos Santos Rodrigues e Sebastião Marques Cardoso, analisa a influência da subjetividade para a construção identitária do africano a partir dos desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo, tendo como *corpus* de análise dois poemas da coleção *No fundo do canto*. Para os pesquisadores envolvidos, o sujeito representado na poética de Semedo vive no “entre-lugar”, permeado pela subjetividade do ser e do não ser, do existir e não existir, do poder e não poder, influenciado, dessa maneira, na construção, (des)construção e (re)construção das identidades híbridas e conflitantes da subjetividade africana.

No segundo capítulo, “A tradição oral e a literatura descolonizadora: uma análise do conto ‘Nas águas do tempo’, de Mia Couto”, de Janaina Silva Alves e Sebastião Marques Cardoso, procura-se identificar como a palavra escrita, revestida através da oralidade, supõe um modo de inscrição de uma proposta de escrita descolonizadora e que, para além de problematizar a figuração estética, também se organiza a partir de uma inter-relação imbricada com a política. Em “As tragédias do colonialismo na personagem Ndani no romance *A última tragédia*, de Abdulai Sila”, de Renata Maria Araújo Silva e Sebastião Marques Cardoso, apresenta-se um estudo das tragédias sucedidas na vida da protagonista, bem como suas relações com outros três personagens do romance. Para os pesquisadores envolvidos, a série de tragédias sofridas pelos personagens de Sila guarda uma estreita relação com a história da colonização.

No quarto capítulo, “Literatura e a rodovia Transamazônica (BR 230): a emergência de uma produção literária”, de José Valtemir Ferreira da Silva, apresenta-se um conjunto de obras que tem como tema, espaço e tempo as demandas da construção e colonização da rodovia Transamazônica na Amazônia brasileira, na década de 1970. Para o pesquisador José Valtemir Ferreira da Silva, essa literatura sobre a floresta atravessada pela rodovia remete a apontamentos preliminares que ratificam o que vem sendo definido na pesquisa como uma produção literária sobre a Transamazônica. No capítulo seguinte, “Literatura guineense: a identidade da personagem Ndani na obra *A última tragédia*, de Abdulai Sila”, de Daysa Rêgo de Lima, Doralice de Freitas Fernandes e Maria Lidiania Costa, há um estudo de Ndani, a protagonista do romance. Para as pesquisadoras, a identidade de Ndani é marcada pela cultura africana e pela cultura assimilada do colonizador. Nesse sentido, a pesquisa percorre e descreve, através da narrativa de Sila, esse processo de transformação da subjetividade da protagonista.

O sexto capítulo, “*Verão no aquário*: erotismo, emancipação feminina e amor”, de Maria Aparecida da Costa e Sabrina de Paiva Bento Queiroz, elabora uma análise crítica do romance *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles. De acordo com a proposta de estudo, as pesquisadoras procuram estudar a protagonista, que vive em desalinho com sua família e com suas relações erótico-amorosas truncadas. Ao fim e ao cabo, observam que a personagem passa por um processo de transformação em busca de sua identidade e colocação em um espaço machista e hipócrita da classe média brasileira dos anos 60 do século XX.

O sétimo capítulo, “Aspectos do judaísmo em Clarice Lispector: uma leitura pós-colonial d’ *A*

hora da estrela”, de Áquila Gomes de Souza e Sebastião Marques Cardoso, busca analisar as possíveis relações entre a cultura judaica e a obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Ainda no percurso dessa análise, os pesquisadores procuram discutir o secular êxodo nordestino para outras partes do Brasil, em especial, para o sudeste, relacionando-o com o êxodo do povo judeu em busca da “Terra Prometida”. Compartilhando o interesse de pesquisa sobre a mesma escritora, Clarice Lispector, no último capítulo, em “A bela e a fera ou a ferida (colonial) grande demais: nuances de uma escrita palimpséstica em Clarice Lispector”, dos pesquisadores Andreza Mirley Feitoza e Sebastião Marques Cardoso, há uma análise que aproxima a escrita do conto clariciano à perspectiva decolonial, o que, através dessa (re)leitura, traz novas ressignificações ao entendimento acerca da produção ficcional de Clarice Lispector.

Finalizando esta apresentação, agradecemos a toda equipe do SILAM, edição 2022, que, além de proporcionar um evento de grande importância para a comunidade acadêmica, também cooperou na organização deste livro. Esperamos que esta obra possa realmente contribuir nos estudos literários, bem como alargar as perspectivas teóricas no âmbito das literaturas, sobretudo, do Sul Global.

Os organizadores

PARTE I:
LITERATURAS AFRO-BRASILEIRAS E NEGRAS NO BRASIL

CAPÍTULO 1

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA ROMANESCA *PEDAÇOS DA FOME*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Cristiane Viana da Silva Fronza (UERN)

INTRODUÇÃO

É cónito que a literatura de autoria feminina tem, possivelmente, procurado sua autossuficiência alicerçada em narrações que abordam e retratam sobre a presença feminina em variegados eventos históricos. Nesse consentâneo, vale ressaír que a literatura produzida por mulheres brasileiras também integraliza essa procura quando oportuniza a promoção de narrações em que essas foram protagonistas de acontecimentos históricos egrégios, não obstante, documentadamente marginalizadas no quadro histórico internacional e nacional.

Nessa continuidade, Scott (2002) reitera que as mulheres buscam pela igualdade social e ainda apresenta ao público leitor que essa é ansiada por dois caminhos, nesse caso o dos grupos e o do indivíduo. Nessa progressão, a referida autora assevera que, na sociedade atual, a legislação é estabelecida intencionando o direito do cidadão e, sem embargo, as manifestações sociais, por conjectura, pretendem incorporar a noção de grupo para ter acesso a dessemelhanças que são reveladas como do ordenamento cultural e, por conseguinte, que transpassam os direitos do indivíduo. Nessa contiguidade, vale ressaír que a requisição por igualdade invoca e enjeita as diferenças que, em um primo átimo, não aquiesceram à igualdade.

Nessa prossecução, vale salientar que os arquétipos femininos eram gerados na sociedade patriarcal com o objetivo de estas se tornarem filhas, esposas e mães, reprodutoras, assim, da doutrinação patriarcalista, ou seja, o *lieu* consagradamente prenunciado à mulher na sociedade foi e é validado pelo discurso hegemônico masculino tendo como base fundamentos e princípios estritamente subjetivos e ideologizados.

O *corpus* que fomentou esse artigo foi a obra romanesca *Pedaços da fome* (1963), de Carolina Maria de Jesus, tendo o presente como intento analisar a figura feminina Maria Clara, arquétipo feminino, supostamente, enraizado na sociedade como modelo subjugado pela dominação do patriarcado. Nessa sequência, o percurso metodológico foi bibliográfico e esse inclui ainda o levantamento de informações em revistas, coletânea crítica sobre a autora, artigos, ensaios, teses e dissertações de mestrados (impressos e virtuais). Esse trabalho tencionou examinar a representação da mulher no romance caroliniano, através de teóricas como Miranda (2013), Schwantes (2006), Zolin (2005) e Alves (2010).

Isso porque pretende-se configurar melhor o universo da pesquisa, delimitar o estudo crítico acerca da representação feminina e a sua inserção no campo literário.

1. A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA *PEDAÇOS DA FOME*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

A circunjunção da arte literária, até meantes do século XX, tinha discursos imprescindíveis que circunscreviam espaços aforados de expressão, consequentemente, emudecendo as produções declaradas “menores”, resultantes de segmentos sociais “desautorizados”, como as das minorias e dos/as marginalizados/as. Nesse sentido, o painel consentia, de um lado, a visibilidade das obras canônicas, a denominada “alta cultura”, de outro, a obliteração da diversidade provinda das ópticas sociais marginais, que incluem mulheres, negros, homossexuais, não católicos, fâmulos, desempregados, entre outros (ZOLIN, 2005, p. 26).

De acordo com Costa (2005), a construção de símbolos femininos na literatura brasileira pode ser vista como uma aparente preservação dos valores culturais. A obra de arte literária denota representações femininas, assim como as mulheres fora dessa realidade ficcional, que coalescem valores religiosos, morais, políticos e sociais.

É pertinente acrescentar que a escrita de autoria feminina negra, amiudadamente, foi e ainda é, em determinada medida, menoscabada pela fundação do cânone literário brasileiro, abrangendo espaços hilotas nos conflitos singulares do *domaine poétique*. Nesse desenrolamento, é válido adir que a voz da mulher, mormente das de baixa renda, negras e com pouca escolaridade, foi emudecida e suas escrevivências, como instrumentos identitários, foram apagadas desveladamente, nesse sentido, gerando o epistemicídio da gnose produzida por essas mulheres. Nesse encadeamento, cabe destacar Carolina Maria de Jesus, que, através de sua obra, expõe ao público leitor uma configuração feminina, presuntivamente, submissa em uma sociedade baseada nas prerrogativas do patriarcado.

A obra caroliniana publicada é composta de três diários, entre eles *Quarto de despejo: o diário de uma favelada* (1960), *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), *Diário de Bitita* (1986), *Casa de alvenaria – Volume 1: Osasco* (2021) e *Casa de alvenaria – Volume 2: Santana* (2021), bem como *Onde estaes felicidade* (2014) e *Carolina Maria de Jesus: meu sonho é escrever* (2018). A escritora publicou um romance cognominado *Pedaços da fome* (1963), uma coletânea de poemas intitulada *Antologia pessoal* (1996) e uma compilação de pensamentos denominada *Provérbios* (1963).

Conforme Meihy (1998), o ingresso de Carolina Maria de Jesus no contexto nacional aconteceu em um instante planeado, nos anos dourados da governança de Juscelino Kubitschek, em que a condição de vida da autora, narrada de forma tão árdua em seus diários, por pressuposição, representava uma exabundante discrepância em relação aos ideais de modernização e democratização nupérrimos no país naquele período. Nesse conjunto, a experiência de mulher pugnadora que sobrevivia graças ao lixo da urbe creditava como fundamento de interesse social. Dessarte, a autora citada se transfigurou em representante de temas que enlevavam o debate político da esquerda e da direita.

É medular adir que a produção literária escrita por mulheres é, supostamente, um dos mais

variegados espaços prováveis para se tecer a história do papel exercido pelo feminino no cenário social e cultural ao longo dos séculos, no qual, a mulher, na medida do factível, se revela mediante sua escrita. Nessa sucessão, Duarte (2003) reitera que a construção do texto de autoria feminina é, ao que parece, um texto provindo de suas próprias experiências e contextualização do seu universo, consequentemente, a mulher passa a ser o sujeito de seu *sui generis* querer. Nesse decurso, cumpre reiterar que a produção literária de autoria feminina sobrechega, circunspectamente, pelo sujeito que se identifica por meio da palavra, esse que expõe sua consciência, se realiza e se desvela. A literatura produzida por mulheres é, *fortasse*, a resultância de conquistas e da asseveração do ser perante uma sociedade dominada pela preeminência do patriarcalismo que persistia em instituir a escrita por mulheres invisível, em outros termos, esse marginalizava essa escrita e a inventividade da mulher.

Ao pontuar a presença das mulheres negras na literatura afro-brasileira, é interessante atentar para o findado colonial, as condições de superexploração e a iniquidade vivenciada por séculos e que perseveram na atualidade através da disparidade de exequibilidades e a discriminação racial velada ou ostensiva, descortinando a ampla dimensão racial que permeia a sociedade brasílica em todos os níveis. É sabido que essa erigiu estirpes sociais por percurso longitudinal prolixo, com sustentáculo em dissemelhanças físicas, ascendência genealógica, sexo, enquanto gênero, e cor da pele, fatores usados para predeterminar, ou seja, elidir ou incluir, pessoas na estrutura social, engendrando, prováveis, planeamentos de valoração que terminam influenciando no pensamento anfêmero, no posicionamento intelectual e na representatividade do imaginário nas artes, em geral, e na literatura, em particular. (ALVES, 2010, p.60).

Consoante Bourdieu (2009), a dominação do masculino sobre o feminino assevera que o fato está vigente no processo diacrônico histórico do ser humano. Para o autor, a dominação do homem sobre a mulher é praticada por meio de uma violência simbólica, compartilhada impensadamente entre dominador e dominado, aprazado pelos esquemas práticos do *habitus*, conforme explicitado no trecho transcrito a seguir:

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos 'habitus' e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõem. (BOURDIEU, 2009, p. 49-50).

As mulheres viveram durante muito tempo sob a dominação patriarcal e é perceptível que essa manutenção de subserviência continue apesar de presentemente haver movimentos de combate a essa realidade, pois a reprodução desse estereótipo de submissão feminina ainda se mantém de modo factual e ficcional.

Os debates intelectuais sobre esse tema, em cada uma dessas tradições analíticas, pouco se cruzam, dada a marginalidade conferida ao pensamento feminista nas Ciências Sociais no Brasil e a negligência do pensamento feminista local em esmiuçar os pressupostos teóricos clássicos ou aplicados à situação local para o estudo das relações entre homens e mulheres.

Coadunando com o susodito, Foucault (2013, p. 51-52) discorre que “A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder e faz funcionar como verdadeiros.”. Assim, é possível analisar que a verdade seria paradigma, bem como ferramenta de controlo dos indivíduos intentando subjugar os grupos sociais em discursos de *verité scientifique*, isto posto, concerne ressaltar que, uniformemente, possibilitando que determinados corpos coletivos sejam marginalizados.

Diante disso, a filósofa Judith Butler, em seu livro *Problemas de gênero* (2011, p.18), apresenta ao público leitor seu afligimento com esse fato e aponta que, na verdade, a mulher foi, todo esse tempo, não somente representada, contudo, mal representada na literatura. A autora afirma que o discurso feito pelo outro é continuamente uma interpretação e jamais aufere representar na universalidade e com fidedignidade e, ainda, é feito com determinados propósitos.

Segundo Pureza (2017), a obra *Pedaços da fome*, publicada em 1963, é antagônica em relação às outras produções de Carolina Maria de Jesus, pois, alegadamente, essa tem um enredo consuetado, de caráter ficcional, a voz narrativa é, possivelmente, heterodiegética, cuja história tem como protagonista a representação feminina Maria Clara, filha de coronel, que, por causa do amor, é ludibriada e injungida a estanciar na cidade de Guarulhos, em um cortiço.

No condizente à obra objeto de estudo, essa mostra, por suposição, a figura feminina Maria Clara, mulher branca e rica, oriunda de uma cidade interiorana de São Paulo que se apaixona por um falso dentista e foge com esse para a capital. Carolina Maria de Jesus expõe a temática da pobreza pela perspectiva de alguém que já foi pecunioso, mas que sempre foi branco:

- Que lugar horrível! disse Maria Clara. Dirigiram-se para uma habitação coletiva, Paulo empurrou o portão. A casa era muito velha. Maria Clara acompanhava-o desconfiada. “Que ambiente esquisito”. Foram para um quatinho lá nos fundos. No fim do quintal. Maria Clara fitava os varais cheios de roupas, as crianças brincando naquele corredor sujo e mal cimentado. Paulo deu-lhe um longo suspiro, reuniu suas fôrças e disse-lhe:- É aqui a minha casa. (JESUS, 1963, p.71).

Em consonância com o trecho supratranscrito, é plausível notar a mudança drástica de habitação que Maria Clara precisou passar e, aparentemente, se readaptar após o casamento, pois essa realidade de morar em um cortiço era algo umbrático e até mesmo insólito pensando toda uma vida de riquezas que ela possuía.

Nesse consentâneo, Pureza (2017) assevera que é interessante analisar as representações da fome e da escassez minuciadas na vida de Maria Clara. A fome é, provavelmente, considerada um objeto medular que assessoria não somente a urdir essa figura feminina, porém a tensionar informes

da vida cotidiana dos desfavorecidos que habitavam a cidade de São Paulo. É sabido que as temáticas sobre a inópia material e o absentismo de cidadania são tópicos significativos na composição literária caroliniana e, conseqüentemente, cidade e escassez calcorreiam unidas na narrativa. Nesse sentido, a fome mostra-se, talvez, como um tipo de recurso dual, assim sendo, ela pode ser uma assombração que circuita os relacionamentos sociais das personagens, nada obstante, sob outra perspectiva, ela é considerada uma ideia literária que ocasionalmente camufla outras relações sociais, *in verbis*:

Hoje estou com fome, nada temos para comer. Recordando de sua juventude, aludiu com voz saudosa: que fartura na casa de papai! Lá ninguém passa fome. Os animais lá em casa são mais bem alimentados do que eu. E eu pensava que era o dinheiro que impedia a minha felicidade. Agora reconheço quanto sou infeliz. (JESUS, 1963, p. 84).

Consonante com a supracitação, é interessante observar que a fome pode ser analisada como rudimento fomentador de conflagração, pois Maria Clara recorda sua vida de superabundância e ainda compara que os animais de sua antiga casa eram mais bem alimentados que ela na sua nova residência. Nesse sentido, a fome parece representar a variável que sintetiza a realidade do desabastecido morador do cortiço. E afigura um presuntivo termômetro do que seria a felicidade. Vale frisar que essa situação de transmutação social acontece quando Maria Clara, antes mulher e filha, passa a exercer seu novo papel social de mulher e esposa.

Em conformidade com Miranda (2013), é provável analisar a obra caroliniana pelo prisma da representação feminina e sua experiência na província e na urbe, pois essa vivência gera caracterizantes divergentes no universo da protagonista. É cónito que durante a época que morou e viveu sob o reduto do pai lordaço, Maria Clara atuava e aquiescia de acordo com as propensões da camada social da qual fazia parte, correlacionando-se de maneira ufana e intransigente com os que a circundavam. Unicamente quando distancia-se desse meio a figura feminina muda sua forma de proceder e refletir, ao declivar de status social, de classe média alta para o pauperismo:

Era lindo o palacete, espaçoso, com lindos quadros nas paredes. No centro da sala estava exposta a mesa de doces, enfeitadas com flores brancas. Na outra sala um lindo piano. Maria Clara recordou-se de seus dois pianos. Um na fazenda e outro na cidade. Pensou em sua mãe. Será que ela já estava resignada com a sua ausência? Ouvindo a voz de dona Maura pronunciando o seu nome assustou-se e pensou: - vim aqui para trabalhar por um instante pensei que era uma das convidadas. Esta festa é para as pessoas de destaque. E eu... não mais pertenço a este núcleo. Para mesclar-se neste ambiente é necessário ter dinheiro. (JESUS, 1963, p. 163).

Em concordância com o trecho supramencionado, é possível analisar e ratificar que a figura feminina Maria Clara desempenha na obra caroliniana diversos papéis sociais como filha, mãe e profissional. Nessa defluência, é presumível observar que a protagonista aprendeu a tocar piano, assim como as mulheres do século XIX aprendiam, com o objetivo de ser uma filha e seguidamente uma

esposa prendada para que o pai e/ou marido pudesse exibi-la à sociedade como seu adorno primacial. Em unissonância com o trecho da obra sobredito é factível que essa protagonista exerce todos esses papéis sociais, porém de maneira forçosa, pois ela rememora o momento de divíncias que tinha quando morava na província e depois percebe que sua realidade tinha mudado drasticamente, porquanto não era mais uma convidada da festa, mas uma fâmula dessa.

A produção literária de autoria feminina negra é um dos lugares possíveis para se traçar uma história, ademais entretecer uma história dos transvios, isto significa, degelar o grito emudecido pela hegemonia patriarcalista, através dos séculos, no qual a mulher negra, na medida do possível, se externa através de suas escrevivências (NASCIMENTO, 2008, p. 52).

Para corroborar o supramencionado, Figueiredo (2009, p. 105) aduz:

Escrever, para estas mulheres, é “ultrapassar” uma percepção única da vida; é construir mundos e neles apreender, discutir, apontar, enfim, serem agentes imprescindíveis à vida. As vozes-mulheres negras, são, portanto, as vozes, agora audíveis, não somente a própria voz, as vozes ancestrais silenciadas por séculos de exclusão. (...) Elas soltam as mãos e os olhares em seus teares, formando, aos poucos, nova roupagem para a literatura brasileira: a literatura afrobrasileira de autoria feminina. O papel das escritoras é escrever e inscrever a memória do povo negro pelo olhar de dentro; um olhar que recusa as omissões que a sociedade brasileira, sob a égide do mito da democracia social e racial, impôs e ainda impõe à população afrobrasileira.

De acordo com a supracitação, é provável apensar que a produção textual das mulheres negras é substancial porque apresenta ao público leitor um universo abscondito da realidade dominante, bem como das disquisições históricas. Esses textos escritos pela mulher negra escaqueiram os amarrilhos da linguagem, os açaimos ideológicos e os axiomas históricos, pois oportunizam uma nova forma de pensar dissonante do que foi estandardizado, nesse sentido, humanando essa mulher negra e tipografando um rosto, uma compleição física e um sentir mulher com idiossincrasias *sui generis* (ALVES, 2010, p. 67).

Schwantes (2006) afirma que a representação pode ser analisada pela ótica de denudar um objeto do que lhe é adíforo e preservar o que é precípua, de modo que ele consiga simetrizar a todos os objetos daquele espécimen. Assim sendo, a representação feminina na literatura a partir do *corpus* traz à tona características gerais como o percurso existencial das mulheres, as perdas, nesse caso, de pecúlio, sobretudo nos vínculos familiares. Além de descobrir e sentir a miséria tanto no contexto de fome quanto a miséria social:

Quando mamãe advertiu-me para afastar-me de você, que o papai tinha possibilidades para desfazer-se de você num segundo, eu lhe respondi que não pretendia separar-me de você. Que a nossa amizade era indissolúvel, que eu também tinha possibilidades para desfazer de minha vida. Podia atirar-me debaixo de um trem. Não compreendia bem os sentidos daquelas palavras. E agora que em encontro numa situação trágica não tenho coragem para eliminar-me, embora saiba que não posso adaptar-me neste ambiente. Como sofrem as pessoas que não sabem educar os seus desejos. E eu... não

soube educar os meus. Na casa de papai eu tinha tudo que desejava. E me sentia infeliz. Lá havia abundância, conforto, tranquilidade de espírito, criados ao meu dispor. Estou arrependida da grande loucura que cometi amando-te e desposando-te. Uma mulher espera tudo de um homem, mas você não tem qualidades dominantes. Não tem habilidades. E, num desespero desorientado, continua Maria Clara a lamentar a sorte. (JESUS, 1963, p. 85).

No que concerne o susodito, é presumível notar que a figura feminina Maria Clara está em conflito constante depois da escolha do conjúgio. Nesse sentido, é observável que essa representação da mulher na obra de Carolina Maria de Jesus mostra ao público leitor lutas internas como o arrependimento de sair da casa dos pais. Nessa continuação, a protagonista parece acriminar o marido pela condição de vida miserável a que agora ela pertencia, pois essa reitera, como discurso reprodutor do patriarcado, que era dever do homem assumir o papel de mantenedor da família.

Nesse seguimento, é factível analisar que a figura feminina Maria Clara desconstrói a representação de mulher agudamente submissa, histórica e marcadamente presente no século XIX, pois ela enfrenta o consorte e diz que ele deveria trabalhar para sustentar a casa e os filhos. Nessa sequência, a obra de Carolina Maria de Jesus apresenta ao público leitor uma figura feminina que rompe com os padrões sociais de uma mulher que tinha como principal papel social ser dona de casa e mãe. Maria Clara, por pressuposição, traduz na narrativa pós-moderna dessa autora, uma representação de mulher que revisa os valores marcadamente da época da industrialização paulistana.

Maria Carolina de Jesus, ao mostrar tal situação susodita, discute a condição feminina na literatura e na sociedade. É possível, nesse sentido, asseverar que a discussão de tais problemas é de grande valia para a tentativa de desenraizar tais preconceitos que há séculos estão presentes na sociedade. Ao passo que, ao debater questões existenciais, ela rompe com esse modelo, atingindo, com ambas as temáticas, uma literatura de alto nível, uma vez que trata de problemas sociais e existenciais dos seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, esse estudo tencionou analisar a figura feminina na obra romanesca *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus, que, presumivelmente, apresenta ao público leitor uma representação de mulher capaz de enjeitar as imagens convencionais, documentadamente, a ela assente pelo discurso patriarcalista que roborava que as mulheres, de um lado eram frágeis e excessivamente delicadas, e, por outro lado, eram abalizadamente perversas.

Nessa contiguidade, a mulher que sobrevém nos anos 1960, é divergente das mulheres de séculos passados, pois é capaz de se pluralizar para que consiga atingir todos os objetivos que os outros esperam, bem como aqueles que elas ambiciona. Essa mulher pós-moderna representada na literatura de autoria feminina pode competir no mercado de trabalho, nobilitar com os múnus de mãe, esposa e dona de casa.

Nessa encadeação, *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus, traz à tona uma configuração feminina que transgride o estereótipo esperado pelo discurso patriarcalista que reproduz que as mulheres deveriam ser filhas, esposas e mães, nesse caso, boas mães que continuamente estresariam esses discursos a seus filhos e assim o evo da subjugação feminina seria mantido.

Em resumo, é significativo evidenciar que a protagonista era uma figura feminina branca e rica que morava no interior de São Paulo e fora educada como as mulheres do século XIX que aprendiam a tocar piano para impressionar seus pretendentes. Maria Clara casa-se com um suposto dentista que dizia ser rico. Dessarte, iludida que continuaria pecuniosa, além de encantada com a beleza de um homem da capital, aceita o matrimônio, apesar de os pais serem discordantes. A figura feminina exerceria o papel social de esposa, mãe e profissional. Nessa lógica, aparentemente, de modo bastante hermético, a obra caroliniana parece apresentar ao público leitor a desconstrução una de mulher e a produção de uma inaudita pluralidade que ela poderia gerar e que não fosse imperiosamente produto do alvedrio daqueles que a representam, conquanto imbuída por resquícios da ordem patriarcalista.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: literatura Brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- COSTA, Maria. Edileuza. *O mito feminino: de Marília à Capitu*. Tese. João Pessoa (PB): UFPB, 2005.
- DUARTE, Constância. Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.
- FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2013.
- JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Áquila, 1963.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Revista da USP*, São Paulo, v. 37, p. 82-91, 1998.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo– USP, São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *A matriz africana de mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

PUREZA, Fernando Cauduro. Representações da fome: carestia e racialização na obra *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p.52-68, abr. 2017.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira. Dilemas da representação feminina. *OPSIS* – Revista do NIESC– Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas e Estudos Culturais, Dossiê Gênero e Cultura, Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, Catalão, GO, v. 6. 2006.

SCOTT, Joan. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Mulheres. 2002.

TEIXEIRA, Níncia Borges. A escrita empoderada de Carolina Maria de Jesus: a voz da resistência no cenário das impossibilidades. *Scripta Uniandrade*, v. 14, p. 270-290, 2016.

ZOLIN, Lúcia. Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária, abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: UEM, 2005.

CAPÍTULO 2

MARIAS E MARIAS: A DINÂMICA ENTRE PATROA E EMPREGADA EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Maricélia Nunes dos Santos (UNIOESTE)

1 INTRODUÇÃO

A escritora paulista Zulmira Ribeiro Tavares nasceu em 1930 e faleceu, recentemente, em 2018. Nesses quase 90 anos de vida, a literatura esteve muito presente como prática criativa, apesar da tímida presença que tem nos currículos dos cursos de Letras brasileiros¹. Desde 1955, com *Campos de dezembro* (poemas), até 2012, com *Região* (contos) e *Vesúvio* (poemas), foram diversos os títulos publicados e os romances reconhecidos pela crítica, como é o caso da obra em estudo, *Joias de família*, que recebeu o Prêmio Jabuti em 1991.

Na mesma tendência de outras obras da autora que se voltam para a decadência da sociedade paulista, *Joias de família* foi publicado pela primeira vez em 1990. O romance, que tem como protagonista Maria Bráulia Munhoz, uma senhora de classe alta, oriunda de família abastada e viúva de um juiz, se desenrola a partir dos acontecimentos de um curto período de tempo na vida dessa senhora, permeado pelas memórias dos anos vividos na companhia do marido, mas também do secretário com quem este tinha um caso, do joalheiro, amigo íntimo do casal, e da empregada Maria Preta, que era “como se fosse da família”.

Guiada pelas considerações de Lúcia Zolin (2009, p. 106), para quem a literatura escrita por mulheres tem a “missão de ‘contaminar’ os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas”, proponho uma reflexão justamente acerca da relação que se estabelece entre essas duas Marias, iguais no nome, mas marcadas pela diferença. Nossa intenção é compreender em que medida e pautada em quais recursos a escritora branca Zulmira Ribeiro Tavares aborda a relação, historicamente tão dolorosa, entre a mulher branca, patroa, e a mulher, negra, empre-

1 Entendemos que a relativa escassez de obras escritas por mulheres nos currículos dos cursos de Letras e mesmo no mercado editorial, em maior ou menor proporção, a depender do período avaliado, decorre da condição das mulheres frente a uma sociedade patriarcal. Nesse sentido, nossa escolha por tratar deste romance representa também uma posição política, no sentido de trazer para as discussões acadêmicas no âmbito da literatura escritoras mulheres a quem a crítica negligenciou sistematicamente.

gada, atentando para as possíveis perspectivas para as quais sua narrativa aponta.

Para tanto, e já ciente da presença de certo humor na arquitetura narrativa, me valho de reflexões empreendidas por pesquisadores do cômico, como Mikhail Bakhtin (2010) e Henri Bergson (1983) para compreender as dimensões de tais recursos na escrita de Tavares. Já de antemão, cabe destacar que a literatura cômica, talvez mais do que outras literaturas, tem sido território quase exclusivo do masculino, de modo que são raros os estudos que se voltam para a investigação do riso em obras escritas por mulheres. Esse panorama levanta questões como: as mulheres não têm senso de humor? Os temas abordados pela escrita de mulheres não poderiam sê-lo desde uma perspectiva cômica? A mulher está autorizada a rir e fazer rir? Afinal de contas, é possível contaminar os esquemas representacionais ocidentais pelas vias do cômico?

2. DUAS MARIAS, MUITAS MARIAS

Maria Bráulia e Maria Preta, patroa e empregada, branca e negra, protagonista e secundária. Uma de face rosada, olhos azuis e cabelos amarelos e outra preta, com pixaim alisado. Os atributos físicos e os papéis sociais que Zulmira dá a suas personagens estão em uma relação de verossimilhança com a sociedade brasileira, marcada pelo histórico de escravização e exploração dos corpos pretos pelos sujeitos brancos; as Marias dessa narrativa são herdeiras dessa dinâmica social.

Logo nas primeiras páginas, o narrador adverte sobre o lugar de Maria Preta na casa: “Maria Preta é como se fosse da família. Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que anuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras, que Maria Preta não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas ‘como se fosse’” (TAVARES, 2007, p. 8-9). A explicação da expressão que voltará a aparecer na linearidade do texto em diversas ocasiões remete a um conceito bastante conhecido de quem se dedica ao estudo da linguagem: a ironia. Para Patrice Pavis (1999, p. 215), “um enunciado é irônico desde que, além de seu sentido evidente e primeiro, revele um sentido profundo, até mesmo oposto (antífrase)”. Notadamente, este é o caso por aqui.

Além disso, reiterar essa mesma expressão em outros momentos da narrativa acaba por acentuar o aspecto cômico já presente no enunciado primeiro, isso porque a repetição em si aponta para o funcionamento do mecânico por trás do vivo, sendo portanto cômica em si (BERGSON, 1983). A cada repetição de “como se fosse da família”, acentua-se o contraste entre os sentidos acionados pela ironia: ser *versus* não ser; pertencer *versus* não pertencer. A cada nova repetição cresce o contraste entre as duas Marias.

Ocorrências como essa são ilustrativas do tipo de humor presente no texto em estudo. Zulmira Ribeiro Tavares recorre à linguagem irônica, a certa dose de sarcasmo, à repetição de expressões, situações e procedimentos, de tal forma que tende a construir uma crítica contundente à conduta de Maria Bráulia e por extensão da sua família e do tipo de família que representa. Não se trata de um cômico que desencadeia o riso alegre, mas justamente o contrário, um humor ácido que aponta para uma história de dor e uma ferida aberta na história da sociedade brasileira.

A propósito dessa questão histórica, nos ensaios escritos por Lélia Gonzalez entre 1975 e 1990, ano este que coincide com o lançamento do romance, há reiteradas reflexões sobre a mulher negra e o mercado de trabalho, que em geral lhe reserva o lugar de doméstica, uma atualização da função de mucama que desempenhava na sociedade escravocrata brasileira até 1888. Gonzales é enfática ao apontar para o reforço da diferença, da subordinação e da inferioridade que a sujeição a esse papel social desencadeia:

Quanto à mulher negra, sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. A empregada doméstica tem sofrido um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da “inferioridade”, da subordinação. (GONZALEZ, 2020, p. 35).

Nesse sentido, enquanto a mulher branca conquista espaços no mercado de trabalho, angariando condições de aperfeiçoar-se como profissional, com o acesso à universidade e ao ambiente externo à casa, a negra é quem segue desempenhando as funções domésticas no interior dessa casa, não mais na condição de escrava, mas ainda em condições de trabalho muito precárias, sem direitos trabalhistas garantidos, e impossibilitada de transitar por outros caminhos profissionais.

O processo de inferiorização decorrente desse quadro social está representado na dinâmica entre as duas personagens da narrativa em tela, seja pela quase invisibilidade de Maria Preta, sempre preocupada em ser o mais silenciosa e discreta possível, dentro de seu “uniforme cinzento de riscas com avental branco” (TAVARES, 2007, p. 8), seja pela violência de renomeação à qual foi submetida ainda na casa dos pais de Bráulia:

- Em toda casa grande daquele tempo tinha geralmente muita Maria como você sabe. Só na casa da mãe de dona Brau, de gente da família tinha três: dona Maria Francisca, que era a mãe e ficou Chiquinha, dona Maria Bráulia e dona Maria Altina. De empregada tinha eu e mais duas Marias, três.

- Seis Marias?

- Seis Marias. Eu era Maria Firmina mas ninguém nunca, nem no tempo da minha mãe viva, ninguém nunca botou Firmina no meu nome depois de Maria; só ficou Firmina no registro. E tinha mais duas Marias. Uma era Maria Francisca, o nome da mãe de dona Brau e dona Altina veja que coisa! Ninguém ia chamar ela nem pelo nome nem por Chiquinha, não é? E tinha a outra, a lavadeira, que só tinha Maria no nome. [...]

- Bom, eu fiquei Maria Preta. Está na cara não está? A Maria Francisca ficou Maria Russa. É que ela tinha trabalhado antes pra uma gente que falava russo, todos diziam que era russo. Aprendeu até a dizer uma frase inteira naquela língua de herege. E a Maria lavadeira que era só Maria mesmo. (TAVARES, 2007, p. 65-66).

A coexistência de Marias dentro de um mesmo lar é em primeira análise o que motiva o ato de

renomear. Mas há outro incômodo latente no relato de Maria Preta, quando se refere ao fato de que empregada e dona da casa tinham o mesmo nome, Maria Francisca: *veja que coisa! Ninguém ia chamar ela nem pelo nome nem por Chiquinha*, não é? Está claro na dinâmica social quem é que precisará abdicar do nome para evitar mal-entendidos. Assim como há donos da casa e aqueles que estão para servir, há sujeitos com poder tal que têm autoridade sobre os nomes de outros – isto é o que diferencia *gente da família* e os que são *como se fossem da família*. De forma semelhante ao que fizeram os primeiros espanhóis e portugueses ao chegar ao território americano, atribuindo-lhes nomes condizentes com sua visão (religiosa) sobre o mundo (*Guanahani* passa a ser *San Salvador* porque Cristóvão Colombo o quer, por exemplo), a família empregadora estabelece que Maria Firmina passará a atender por Maria Preta, Maria Francisca será Maria Russa e a outra Maria seguirá sendo Maria (só Maria).

O ato de renomear essas mulheres empregadas simboliza uma violência imputada sobre sua identidade. Para além disso, é também representativo da negação absoluta da possibilidade de que uma Maria seja tomada pela/confundida com a outra: há lugares muito bem marcados por cada qual na sociedade brasileira de que trata Tavares, assim como naquela acerca da qual reflete Gonzales (2020). Renomear para evitar equívocos é também renomear para reafirmar o poder sobre o corpo e a identidade do outro, é marcar a distância que separa uma Maria branca e rica da Maria preta e explorada.

Notemos ainda que o fragmento acima transcrito menciona seis Marias, referindo-se ao número de mulheres chamadas de Maria na mesma casa, diante de cuja sonoridade, reforçada pela repetição do termo, facilmente nos deslocamos para o conceito de *sesmarias*, empregado na história do Brasil para referir-se aos lotes de terra distribuídos pelo rei de Portugal a quem lhe aprouvesse. O rei distribuía entre os seus as terras que já eram ocupadas de longa data pelos povos indígenas que habitavam esse território muito antes do “descobrimento”, porque se considerava no poder e no direito de fazê-lo. De igual forma, os sujeitos brancos se consideram no direito de renomear algumas entre as Marias, como melhor lhes convém, se sentem no direito de fazê-lo, num movimento de violência e apropriação do espaço-corpo-identidade do outro-mulher negra.

Mas, contrariamente, renomear é um ato invalidado quando ocorre por parte do próprio sujeito marginalizado, como na situação em que Maria Bráulia é informada de que a sobrinha de Maria Preta, por extensão também preta, prefere ser chamada de Bene.

- Benedita chegou.
- Dita? Por que você não me disse antes?
- Chegou quando a senhora tinha acabado de sentar na mesa para a sopa dona Brau; ainda agorinha.
- Faz tempo que não vejo Dita!
- Bene. Ela prefere que chamem ela de Bene dona Brau.
- Essa é boa! Desde quando?
- Um moço amigo dela começou chamando assim e ela gostou.
- Um moço? Namorado?

- Xi, nem pensa nisso por enquanto dona Brau. Só... brincadeiras, namoricos (TAVARES, 2007, p. 37).

- Não vou nunca me acostumar. Bene, Bene.

- É isso aí. No meu nome mexo eu. Mexo eu! Está me ouvindo?

- Por que esta braveza toda assim de repente? Não foi teu namorado que inventou isso de Bene? Ele pode?

- Inventou coisa nenhuma. Me chamou assim e eu gostei. E não é meu namorado! (TAVARES, 2007, p. 67-68)

O fato de Benedita não querer ser chamada como Brau a chama (de Dita), mas como a chama um amigo (Bene), como melhor lhe apraz, gera um incômodo nesta porque não parte de uma “necessidade” sentida e posta em prática pelo grupo de que faz parte; ao contrário, é o desejo de Benedita que se manifesta então, é sua identidade que não admite ser violentada pela família branca que emprega e explora. Ela quer ser (e é!) justamente a parte de Benedita que Bráulia lhe rouba ao chamar de Dita. Benedita representa a ruptura de um modelo de violência e exploração da sociedade branca brasileira sobre o corpo (força de trabalho) e a identidade da mulher negra. Diferente da tia, que se submeteu ao nome que lhe foi atribuído e precisou agir de acordo com a invisibilidade, que habitar a casa de Bráulia lhe impunha, a sobrinha quer para si um nome de que goste e outra profissão. Ela quer escolher.

Quando Maria Bráulia tece um comentário maldoso sobre sua cor de pele, mais clara do que já foi e do que a pele da tia, dirá:

- Mas que velhinha mais safada, mais nojenta essa dona Brau heim? Enrugada, seca e pintada daquele jeito parece um mico de circo! E como empina o esqueleto quando fala! Já que é tão perguntadeira, por que não pergunta para a caçula de dona Altina que passa a vida se torrando na piscina se quer ficar preta? Nojenta! Pensa que é o quê? (TAVARES, 2007, p. 64).

A analogia com um mico de circo verbaliza uma construção imagética que permeia toda a narrativa pela voz do narrador, o qual revela passo a passo o ritual envolvido com a construção de uma máscara social, por meio da maquiagem, por parte de Bráulia. O rosto que se mostra nas interações sociais, assim como cada movimento que faz, são uma construção intencional da atriz que habita esse corpo, estão vazios de substância e de sentido. Ao ser associada com um mico de circo, Maria Bráulia se desloca de uma imagem de senhora respeitável, impecável (e não pecadora), que tem o controle sobre si e sobre os outros, para a imagem de um corpo ridículo, que se deteriora e não é capaz de enganar a ninguém.

Nesse sentido, observa-se uma conotação cômica que tende ao rebaixamento de Bráulia. Rebaixar, na perspectiva bakhtiniana, é um movimento potente na alçada do cômico, visto que é “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que

é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2010, p. 17). Ao mencionar um corpo enrugado e seco, Bene se dirige para a proximidade da morte, que tomada na perspectiva do riso carnavalesco, aponta para a possibilidade da renovação, de uma nova vida. Nessa linha de interpretação, pensamos que não é o corpo de Bráulia precisamente o que está em pauta, mas um modelo de sociedade e de conduta que esse corpo representa, o fim de uma era de imposição desse corpo sobre outros corpos.

Se Maria Bráulia está velha e seca, se já é possível notar o esqueleto por debaixo desse corpo, se parece um mico de circo, é um determinado modelo de existência que tende ao declínio. Morrerá ela (que não tem filhos) e morrerá essa estrutura de exploração e poder sobre a mulher negra, inclusive porque desta sim, representada por Maria Preta, nasce outra, Benedita, da qual por sua vez deriva Bene e nela se anuncia uma acadêmica: “Eu *não* quero ficar na família. Enquanto me preparo no cursinho, só” (TAVARES, 2007, p. 64). A morte simbólica de Bráulia ocorre *pari passu* com a renovação de Preta, por meio de uma descendência em movimento, que se transforma, que aponta para o futuro.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da dinâmica entre patroa e empregada, o romance de Tavares aponta para um histórico de exploração dos sujeitos brancos sobre os negros na constituição da sociedade brasileira, a qual se explicita pelos relatos de Maria Preta sobre as suas experiências na casa da família de Maria Bráulia. Há também episódios do presente da diegese que apontam para a permanência desse modelo de exploração, desde o uniforme de Maria Preta, a necessidade de passar despercebida e o uso reiterado de expressões como “é como se fosse da família”. Nesse sentido, podemos dizer que a obra ficcional atua como uma denúncia de uma história de exploração vivenciada pela mulher negra em nosso país.

E aí cabe observar que Tavares, conforme dissemos no início, fez parte de uma família de classe alta paulista, era uma mulher branca e ocupa, portanto, um posto no lado daqueles que foram privilegiados nessa estrutura social. Contudo, a despeito dessas condições, a autora se identifica com um grupo mais amplo de sujeitos/mulheres que “desejam contestar os modos culturais dominantes (patriarcado, capitalismo, humanismo etc.), ao mesmo tempo sabendo que não pode se desembaraçar completamente deles” (HUTCHEON, 2002, p. 2). Mesmo herdeira e beneficiária dessa organização social, na condição de mulher branca e rica, ela cria uma narrativa na qual se problematizam tais relações e aponta para uma transformação do panorama a partir da representação de personagens negras que questionam o modelo de exploração e de uma abordagem cômica que ridiculariza quem está no poder.

A chegada de Benedita à casa em que interagem Maria Bráulia e Maria Preta é fundamental para que a narrativa não se restrinja ao passado, mas, ao contrário, dê indícios de rupturas no presente que possibilitam vislumbrar um futuro diferente. Ao não se submeter ao modelo estabelecido na histórica relação de exploração e domínio representada pelas outras duas mulheres, ela aponta para transformações estruturais na sociedade brasileira e a abertura de um mundo de possibilidades para a mulher negra: não ter namorado, erigir para si um nome que lhe represente, fazer um cursinho, entrar

na faculdade, tomar/não tomar sol, enfim, ser dona de si.

Com base nos pontos levantados nesta reflexão, acreditamos que *Jóias de família* tem seu lugar no quadro observado por Zolin, de acordo com o qual desde os anos 1980, na literatura brasileira, aponta-se para a reescritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. “A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais” (ZOLIN, 2009, p. 106). Tavares se insere nesse panorama ao construir uma narrativa sensível ao histórico de exploração das mulheres negras, crítica a uma elite branca de que fez parte e fortalecedora de uma abertura para a transformação.

Jóias de família é ilustrativo da potência do uso de recursos cômicos para contaminar os esquemas representacionais ocidentais. Benedita vê o ridículo de Maria Bráulia, fala dele e evidencia ao leitor as críticas que já estavam latentes na voz do narrador. É por meio do uso da ironia, do rebaixamento, da ridicularização de Maria Bráulia que o romance se erige como uma crítica articulada à elite decadente paulista (e brasileira), vista para além da sua face maquiada, na inconsistência de suas condutas, no esvaziamento de seus rituais, no apodrecimento em processo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Ensaios, intervenções e diálogos. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márica (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HUTCHEON, Linda. *A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos*. Tradução de Margareth Rago. *Labris – Estudos Feministas*, n. 1-2, julho/dezembro de 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

CAPÍTULO 3

O TAMBOR DE MINA EM *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA GONÇALVES: EXPRESSÕES DE AMEFRICANIDADES E AQUILOMBAMENTOS

Jeane Virginia Costa do Nascimento (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A concepção acerca dos quilombos se embasou na história oficial estabelecida pelo Conselho Ultramarino de 1740 que os definia como “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (NASCIMENTO, 2021, p. 112). Partindo dessa definição, o quilombo é vinculado somente à população negra, à fuga, à quantidade e ao imprevisto. Além disso, retira dos espaços de união quilombola o conteúdo essencialista histórico e memorialístico dessas pessoas que os habitavam, dentre esses a religiosidade.

A colonização impôs várias formas de subalternização, dentre elas a deslegitimação das práticas religiosas dos colonizados. Segundo o antropólogo Kabengele Munanga (2015), a religião cristã foi uma poderosa ferramenta para justificar a escravidão. Para conter as ações “selvagens e pecaminosas” dos africanos sequestrados, capelas eram instaladas nos navios tumbeiros para que os cativos comesçassem a “se civilizar”. O batismo cristão, inclusive, era pré-requisito para que esses sujeitos se tornassem aptos a serem escravizados.

Uma das formas de resistência por meio da religião foi o Tambor de Mina. Trata-se de uma manifestação religiosa de matriz africana de características híbridas, que é praticada em várias partes do território brasileiro, mas que possui maior expressão no Nordeste, especificamente na cidade de São Luís, Maranhão. Nossa exposição baliza-se tanto no reconhecimento dessas hibridizações como expressões de amefricanidades, bem como suas preservações perfazem o *continuum* (continuidade), conforme exposto por Nascimento (2021), que é característico das ações de aquilombamento. Nesse exposto também se torna importante destacar as percepções de território e corpo-território inerentes à manutenção das ancestralidades dos povos pretos, de modo predominante.

Por serem demonstrações de insurgência, não é possível desprender essas ações de aquilombamento do sistema escravagista. Todavia, os sujeitos oprimidos lutavam pela manutenção de suas culturas por meio dos saberes ancestrais praticados. Assim, condicionar a existência do quilombo e as ações inerentes a ele à escravidão é contribuir para o apagamento identitário desejado pelos sujeitos

colonizadores, mas que não foi permitido pelos sujeitos colonizados.

Embora os quilombos não tenham sido o foco dos estudos da antropóloga negra Lélia Gonzalez (2020), esses espaços e, principalmente, seus sujeitos, se enquadram no que a referida autora define como amefricanidade, pois os indivíduos que os habitavam não eram somente os negros, mas também indígenas, que sofreram muitas perdas territoriais e humanas no período colonial, assim como pessoas brancas que eram excluídas socialmente e que acabavam por se rebelar contra as imposições escravocratas. Esse contexto evidencia a hibridização étnico-racial manifestada também nos espaços de práticas religiosas de origem africana.

O romance *Um defeito de cor* apresenta algumas passagens representativas dessas experiências religiosas quando a identidade principal Kehinde-Luísa foge para São Luís para não ser presa devido à participação no Levante dos Malês. Na obra, é presente a narrativa memorialística das identidades participantes e seus processos diaspóricos, assim como a descrição de alguns dos ritos realizados no território da prática do Tambor de Mina. Compreende-se que o exercício de suas ancestralidades configura a existência de corpos-território que se rebelam contra o sistema ao praticarem sua fé.

Diante do contexto, problematizou-se o seguinte: como o Tambor de Mina pode ser considerado expressão de amefricanidades e aquilombamentos no romance em análise? Partindo dessa pergunta, definiu-se como objetivo principal: analisar como o Tambor de Mina apresentado em *Um defeito de cor* (2011), de Ana Maria Gonçalves, pode ser considerado expressão de amefricanidades e aquilombamentos. Para a realização deste trabalho utilizamos como metodologia o aprofundamento teórico realizado por meio de livros e artigos que versam sobre o conteúdo em estudo. Espera-se que, além da difusão dos saberes de Mina, este estudo seja uma forma de reconhecer que os locais e as práticas religiosas são formas de aquilombamento.

AMEFRICANIDADES E AQUILOMBAMENTOS EM *UM DEFEITO DE COR*: POR QUE OS TAMBORES DE MINA ECOAM?

O Tambor de Mina é um culto de espíritos familiares africanos de seus praticantes. Conforme Ferretti (2013, p. 143-144), são cinco famílias: três principais, por serem mais numerosas, e duas secundárias. As principais são: a família de Davice, antepassados da família real de Abomé; a de Dambirá, que combate as doenças; e, Quevioçô, que representa as forças da natureza. Os laços entre voduns (espíritos desencarnados) e os praticantes do Tambor de Mina (familiares encarnados) estão unidos “por parentesco consanguíneo, conjugal e adotivo”. Contudo, o panteão africano de Mina não se compõe somente de familiares africanos pois, com o tempo, espíritos voduns de outras origens passaram a se manifestar nesses espaços de celebração.

Esses cultos revelam experiências amefricana e aquilombadora pelo fato de promover a reunião de vários sujeitos; isso inclui, além dos negros, os indígenas e brancos, identidades essas também encontradas nas composições dos quilombos. Ademais, a transposição de conhecimentos constituídos ainda em África para as Américas destaca a influência da diáspora para a consolidação da continuidade

(*continuum*) apresentado por essa manifestação religiosa. O romance *Um defeito de cor* demonstra várias passagens em que é possível reconhecer essas características.

O entendimento do Tambor de Mina como demonstração de aquilombamento ocorre através da ideia de continuidade esclarecida pela professora e historiadora Beatriz Nascimento (2021), pois essa prática religiosa tem como um de seus pilares a ancestralidade. A autora complementa que “as religiões afro-brasileiras de origem banto ou nagô sincretizaram-se para fornecer aos seus adeptos o princípio de força que funciona como máquina de guerra existencial e física” (NASCIMENTO, 2021, p. 251). Essas manifestações (ações de aquilombamento), bem como os espaços (territórios) onde esses ritos ocorrem, foram e são locais de resistência contra as ideias coloniais que, insistentemente, buscaram invisibilizar e inferiorizar as identidades e culturas preservadas pelos seus praticantes.

Ao chegar a São Luís, Luísa buscou a Casa das Minas pois, nesse local, ela encontraria uma identidade já conhecida, a Nega Florinda, bem como outras pessoas contemporâneas de sua avó, que já havia se tornado ancestral. O encontro assim ocorreu:

Já estávamos conversando havia um bom tempo quando ela (Nega Florinda) começou a demonstrar cansaço e me pediu para tirar o pano que cobria o pote. Contou que tinha conseguido embarcar com ele escondido no navio que a trouxera ao Brasil, um pote trazido com muito sacrifício da África e que serviria para assentar um dos mais importantes voduns que habitaria aquela Casa. Até então esse vodum ainda não tinha aparecido, esperando pela chegada do pote. (GONÇALVES, 2011, p. 597).

Conforme Gonzalez (2021, p. 135), a diáspora é uma experiência comum para os povos africanos e que aqui percebemos que é também para os povos aquilombados. Esse fato que pode ser vislumbrado em “embarcar com ele escondido no navio que a trouxera ao Brasil”, que além de haver a constatação do deslocamento forçado, identifica-se a necessidade da continuidade ao vodunismo ainda cultuado na Costa do Benin, ou seja, mesmo com uma travessia marcada pelo sofrimento, verifica-se a preservação dos atos ritualísticos e a simbologia do pote como uma forma respeitosa de transportar o vodum em questão, dada a importância dessa entidade espiritual.

Reitera-se que, tanto o conceito de amefricanidade quanto o de aquilombamento vinculam-se aos processos diaspóricos, contudo essas travessias não se limitaram aos deslocamentos geográficos, mas também todas as desconstruções e reconstruções de ideias propiciadas por esses contextos. Isso pode ser identificado em outros excertos do romance, pois a identidade principal já havia tido contato com outras formas de fé, entretanto ela não se limitou a conhecer apenas uma forma de se ligar a seus ancestrais.

A protagonista testemunhou vários rituais e celebrações na Casa das Minas. Nesse trecho, observa-se que as práticas incorporaram algumas características de religiões originalmente não africanas:

A primeira vez que assisti a um culto foi no mês de maio, em comemoração ao dia do Divino Espírito Santo [...] Além do Divino Espírito Santo, a Casa fazia cultos nos

dias de São Jorge, São João, São Benedito, São Sebastião, São Lázaro [...] Muitos reis e rainhas que não eram de África, como um rei branco português chamado D. Sebastião, tinham virado voduns, e a Nega Florinda contou que eram cultivados ali mesmo em São Luís, em uma casa que também cultuava voduns índios, brasileiros, a quem chamavam de caboclos (GONÇALVES, 2011, p. 601).

Gonzalez (2020, p. 152) explica que “o termo amefricanas/amefricanos nomeia a descendência não só dos africanos ‘gentilmente’ trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles chegados à América antes de seu ‘descobrimento’ por Cristóvão Colombo”. Assim, contempla-se que a diversidade de povos que compuseram a hibridização cultural reflete também nos cultos do Tambor de Mina, o que é perceptível em: “a Casa fazia cultos nos dias de São Jorge, São João, São Benedito, São Sebastião, São Lázaro”, em que se identifica elementos católicos, assim como elementos ameríndios: “uma casa que também cultuava voduns índios, brasileiros, a quem chamavam de caboclos”, ambos não pertencentes a celebrações originalmente africanas. Partindo dessas informações, caracteriza-se algumas ações de dissimulação cultural tornaram-se necessárias para que expressões culturais como o Tambor de Mina pudessem conquistar sujeitos e espaços na sociedade colonial e se perpetuarem até hoje.

O Tambor de Mina pode ser considerado uma expressão de amefricanidade e sincretismo porque, segundo Ferretti (2013, p. 118), “se constata a fusão de elementos de procedência variadas de influências africanas diversas, junto com outras do catolicismo popular, do espiritismo kardecista, de elementos ameríndios, da umbanda e demais procedências”. Essas referências propiciam experiências que acolhem sujeitos das mais diversas origens, especialmente aqueles que, compulsoriamente, tiveram suas identidades e culturas inferiorizadas pelos conhecimentos coloniais e possibilitam que essas sejam resgatadas, mesmo que de modo ressignificado.

Silva (2005, p. 85) expõe que “essas divindades não-africanas também são cultuadas como ‘encantados’: caboclos da mata, fidalgos e nobres portugueses, turcos e mouros” e se desdobram em uma nova forma de culto de Mina chamado de tambor-da-mata ou terecô, comumente praticado na fronteira do Maranhão com o Piauí e no estado do Pará. Essa reunião de entidades espirituais, chamada de encantaria, se baseia em culto às famílias de caboclos, nobres e outras.

No romance, Luísa narra como a Casa das Minas estava organizada, descrevendo as funções das pessoas que faziam parte daquele espaço de culto vodum:

A noite Naê era a gaiacu, a mãe e dona da Casa, e abaixo dela havia os ogãs, e entre eles, os tocadores de tambor, que são muito importantes para o culto. Na Casa, eram os únicos cargos ocupados por homens, que eram três, primeiro, segundo e terceiro tambor, chamados de *run*, *runpi* e *lé*. Além dos três tambores, ainda havia um *gantó*, ou ferreira, que tocava um instrumento de ferro chamado *gan* e era acompanhada por mais quatro ou cinco mulheres que tocavam instrumentos feitos de pequenas cabaças vestidas com contas coloridas. *Eke*di é o feminino de ogã, e são elas as que mais trabalham na arrumação do barracão, das roupas e das cerimônias, e na Casa das Minas as *ekedis* eram as próprias vodúnsis. (GONÇALVES, 2011, p. 600).

No fragmento, é possível constatar a perspectiva do quilombo, considerando o espaço de aqui-lombamento e de suas ações de manutenção cultural. Ademais, é importante reconhecer um ponto nas discussões sobre amefricanidades: as mulheres em posição de líderes de locais de preservação cultural e identitária. Ferretti (2013, p. 144) aponta que o Culto de Mina prevalece “a matrifocalidade e a matrilocalidade”. A figura da *noche*, a vodúnsi principal, demonstra o destaque que as mulheres têm nas práticas religiosas de matriz africana, o que rompe, por exemplo, com o patriarcalismo predominantemente observado nas religiões de matriz cristã.

Nascimento (2021) comenta que algumas ações de aqui-lombamento partiam de pessoas respeitadas nos espaços quilombolas tais como curandeiros e rezadeiras. No trecho, o comando da sacerdotisa vodum conduz um espaço que, embora não reconhecido como um quilombo, mas que se configura como tal a partir de sua organização. As ações aqui-lombadoras podem ser verificadas por meio de sua finalidade, já que as práticas da Casa das Minas representam ações de resistência não reconhecidas pela história oficial.

Sobre a definição não oficial, ou seja, aquela que se origina das vivências dos africanos e afro-descendentes, apresentaremos a exposição da antropóloga Bárbara Souza (2016, p. 34): “os quilombos se constituíram como unidades de protesto e de experiência social, de resistência e reelaboração das relações sociais”. Apesar de ser uma definição aparente e predominantemente territorialista, verifica-se que esses “locais” iam para além de uma conceituação geográfica ou numérica e os transcendiam por meio de pensamentos de aqui-lombamento provenientes não somente de um, mas de vários sujeitos que se propunham a resistir às opressões coloniais. Cada identidade que lançava mão de estratégias de manutenção identitária tornava-se um corpo-território que se rebelava contra as condições subalternizadoras características daquele contexto. Tal situação pode ser reconhecida no trecho da obra acima destacado.

Outro ponto de resistência é a preservação da linguagem africana consoante ao exposto em “*noche*”, “*run, runpi e lê*”, “*gan*”, “*gantó*”, “*ekedi*”. No sistema escravista, a preservação desses termos era uma grande demonstração de força pois, assim que sequestrados, os africanos que eram trazidos ao Brasil eram obrigados a assumir um nome cristão e falar português. Sem dúvida, as práticas religiosas foram e são formas de continuação contundente de pensamentos e ações vivenciadas em terras africanas.

Nos cultos de Mina, que envolviam especificamente antepassados africanos foram assim descritos por Luísa:

Alguns voduns da Casa são mudos, os da família de Heviosso, que se comunicam por meio de sinais traduzidos pelos toquenos da mesma família, os únicos que podem falar. Mas há outras casas, as nagôs de culto a orixás, que recebem estes mesmos voduns, e lá eles falam. A *noche* Naê disse que, por serem voduns nagôs, ou orixás, eles não podem falar para não revelar os segredos do povo nagô. Isso visto pelo lado deles, pois, pelo nosso lado, eles também estão relacionados a Legba, ou Exu, que não é tolerado por Zomadonu (GONÇALVES, 2011, p. 603).

No fragmento acima, percebem-se várias representações espirituais voduns. Segundo Ferretti, “os voduns mais velhos de Quevioçô só falam por sinal, e os mais novos os representam e interpretam”. (FERRETTI, 2013, p. 147). Os voduns mais novos são verificados na narrativa como “toque-nos”. Há a citação de voduns de matriz africana nagô que podem se manifestar como orixás em outras Casas de Mina. Ao falar em Zomadonu, Gonçalves refere-se a um dos voduns dono da Casa das Minas, provenientes do reino do Daomé, Costa do Benin, África. O conflito existente entre Zomadonu e Legba é que o primeiro é um vodum da tradição jeje e o segundo é de tradição nagô.

A Casa das Minas descrita no romance é jeje, e Legba, por ser nagô, possui um desdobramento de um espírito zombeteiro que desestabiliza os cultos realizados nesse local. Por esta razão, nos cultos mais importantes da Casa, o canto inicial é destinado ao “afastamento de Legba” (FERRETTI, 2013, p. 156) e depois acontece o cântico a Zomadonu, que é o chefe e, na sequência, os cânticos para os demais voduns cultuados no Tambor de Mina. Na tradição nagô, que cultua orixás, Legba é Exu. Ele também é cultuado no início das celebrações, mas como o mensageiro dos orixás, que realizará a conexão entre os seres humanos encarnados e os orixás, em seus pedidos e agradecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As religiões de matriz africana foram inferiorizadas e demonizadas sob o ponto de vista do colonizador que foi perpetuado pela história oficial, fato esse perceptível até os dias de hoje. Porém, para os africanos e afrodescendentes, escravizados ou libertos, praticar suas religiosidades era uma forma de resgatar suas memórias, resistir à opressão e se insurgir contra a colonização. Esses atos de insurgência são formas de aquilombamento discutidas neste trabalho.

A continuidade das tradições oriundas do continente africano pode ser observada no culto aos voduns (Tambor de Mina), que as desvincula da escravidão, traço esse comum em ações de aquilombamento. Reconhece-se que há expressões de amefricanidades e aquilombamentos no romance *Um defeito de cor*, pois identifica-se a presença (continuidade) de sujeitos/tradições de diversas origens reunidas com o propósito de preservação/resistências culturais.

A experiência diaspórica é um ponto em comum entre as identidades e um aspecto importante para reconhecer as amefricanidades na obra. Partindo desse contexto, é relevante ressaltar que as práticas de resistência dos povos oprimidos nas Américas foram alicerçadas em seus conhecimentos ancestrais sobre os mais diversos assuntos. A partir dessas vivências, os quilombos (compreensão territorialista) e os aquilombamentos (ações de resistência do sujeito ativo) podem ser compreendidos sob o próprio ponto de vista desses sujeitos. Destacam-se os conhecimentos acerca das diversas experiências religiosas que se hibridizaram de acordo com os espaços em que elas puderam se manifestar.

Em relação aos aquilombamentos, é importante conhecer as categorizações oficial e não-oficial sobre os quilombos para que se possa refletir acerca das repercussões nas diversas práticas de resgate ancestral, especificamente àquelas ligadas à religiosidade. Reconhecer o espaço de prática do Tambor de Mina como um quilombo, não pautado na definição oficial diz respeito ao resgate dos locais de culto

de matriz africana como espaços de insurgências que se consolidaram por meio das ações de aquilombamento realizadas pelos indivíduos que os frequentavam.

O Tambor de Mina se ressignificou de vários modos, devido aos espaços em que eles se instalaram e os sujeitos que os implantaram. Porém, a essência, a relevância residiu no resgate da vida em África e demais territórios invadidos que, de modo violento promoveram a diáspora e vários locais de encontro e resistência culturais. Esses tambores ecoam pela necessidade de erguer a voz contra um sistema que desumanizou não somente o povo africano, mas indígenas e brancos que, de alguma forma, foram alvos da opressão da escravidão.

REFERÊNCIAS

FERRETTI, Sérgio. *Repensando o sincretismo*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márica (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. In: RATTS, Alex Ratts (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 5. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SOUZA, Bárbara Oliveira. *Aquilombar-se: panorama sobre o movimento quilombola brasileiro*. Curitiba: Appris, 2016.

CAPÍTULO 4

OS AQUILOMBAMENTOS EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES: A LITERATURA DESCOLONIZANDO A HISTÓRIA

Jeane Virginia Costa do Nascimento (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A história oficial perpetuou muitos fatos que, praticamente, excluíram povos africanos e afro-descendentes, bem como os povos originários. Essas pessoas, quando citadas, eram apresentadas em situações de exclusão e inferioridade. Porém, outros olhares, histórico e literário, têm trazido à tona que essas pessoas não aceitaram pacificamente essa inferiorização. Para isso, elas buscaram diversas maneiras de se insurgir contra o sistema dominante, ou seja, aquilombaram-se.

Os aquilombamentos existem em resposta a sistemas de opressão. Aquilombar-se viabiliza estratégias ressignificadas de resistência embasadas principalmente no resgate das tradições ancestrais. Assim, as ações de aquilombamento buscam “caminhos de descolamento dessa matriz colonial do poder” que no contexto a ser analisado, que é a escravidão, possibilita “potencializar alternativas a partir de lugares-outros que trazem em sua memória experiências de convivência e solidariedade milenares e diversas”, conforme afirma Palermo (apud SPYER, 2019, p. 50). Desse modo, verificam-se nessas vivências inúmeras possibilidades para repensar como resistir. Para isso, é preciso compreender o quilombo para além de uma representação territorial, mas também como a manifestação-inserção de sujeitos em suas raízes.

Não é possível desvincular os aquilombamentos da ocorrência da escravidão pois isso seria negar toda a trajetória de sofrimentos que africanos, povos originários e suas respectivas descendências experienciaram em diversas situações de silenciamento e apagamento. Entretanto, os saberes próprios dessas populações não estavam ligados obrigatoriamente à existência ao mundo colonial escravagista. Partindo dessas ideias, pretende-se resgatar alguns desses conhecimentos e modos de viver que propiciaram o direito de existir ao povo preto e suas descendências, bem como de serem reconhecidos como sujeitos históricos atuantes.

A princípio, ao falarmos em aquilombamentos vem ao pensamento a ideia de quilombo. A começar pela definição da história oficial balizada pelo documento do Conselho Ultramarino de 1740 que os definia como “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ain-

da que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” , pode-se constatar que a ideia de quilombo se relaciona ao negro, à fuga, à quantidade e ao imprevisto. Contudo, quando se averigua os poucos documentos que relatam a história desses quilombos, observa-se a existência de organizações muito maiores que cinco habitantes, que possuíam produção agrícola e de ferramentas bem desenvolvidos, além de serem militarizados (NASCIMENTO, 2021) devido ao constante “estado de guerra” e ao contexto em que estavam inseridos. Para mais, havia negociações desses produtos agrícolas e ferramentas com as circunvizinhanças, dentre eles outros quilombos e até mesmo fazendeiros.

Outro aspecto a ser desconstruído é aquele que afirma que os habitantes dos quilombos eram exclusivamente negros. Conforme Souza (2016, p. 34), “os quilombos se constituíram como unidades de protesto e de experiência social [...] processo que permeia em muitos casos a vinculação com indígenas e brancos”, estes últimos em menor número, mas que dependendo da região e condição social também eram vistos como sujeitos inferiores diante da sociedade colonial.

Este trabalho pretende compreender como essas organizações se estruturavam e se apresentam no meio literário. Por isso, delimitou-se como objetivo analisar como o romance *Um defeito de cor* (2011) pode contribuir para descolonizar a história. O procedimento metodológico escolhido está baseado no aprofundamento teórico que utiliza como fontes de pesquisa livros e artigos que versam sobre o assunto. Para alicerçar essa análise, utilizamos como referências de base os estudos da historiadora e professora Beatriz Nascimento e da antropóloga Bárbara Souza, além de contribuições da professora Zulma Palermo sobre decolonialidade, já citada aqui. Com esse propósito de aquilombamento literário, será possível ampliar os conhecimentos acerca não somente dos quilombos na perspectiva de território, mas como o corpo-sujeito-território é um quilombo e de que forma esse indivíduo pode expressar diversas manifestações de aquilombamento.

AQUILOMBAMENTOS EM *UM DEFEITO DE COR*: TERRITÓRIOS E CORPOS-TERRITÓRIOS

Pensar em aquilombamentos nos remete à ideia de quilombo. Neste trabalho já foi apresentado o conceito clássico difundido pela história oficial. Nessa fase, destacaremos aportes teóricos que visam desconstruir a ideia de quilombo pela perspectiva hegemônica e enfatizaremos algumas definições ressignificadas sobre eles, assim como poderemos reconhecer os movimentos de aquilombamento na narrativa em análise.

Os quilombos, por terem sido associados à escravidão pela história oficial, foram relegados ao esquecimento com a Abolição da Escravatura. Ademais, a história do quilombo foi ignorada e escamoteada pelos documentos considerados oficiais. Já no século XX, quando oficialmente os quilombos e suas atividades foram “extintos”, é que alguns estudiosos se debruçaram sobre essa temática. Algumas informações têm sido resgatadas por meio de narrativas orais dos descendentes que habitam os territórios remanescentes.

Estudos sobre os quilombos os apresentam menos ligados à história oficial, todos eles voltadas para o caráter político e de resistência desses espaços. A palavra quilombo “é um conceito próprio

dos africanos banto”, mais especificamente de Angola, que queria dizer “acampamento guerreiro na floresta, administrado por chefes rituais de guerra” (NASCIMENTO, 2021, p. 236). Para além de uma definição linguística, a referida autora expõe, já na década de 1970, que o quilombo é “um código reagente ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro étnico” e complementa: “tinha como finalidade a revisão de conceitos históricos estereotipados” (NASCIMENTO, 2021, p. 165). Ou seja, a resistência também consiste em desconstruir a ideia de que os quilombos eram compostos somente por fugitivos e bandidos.

Souza (2016, p. 35) esclarece que “a conceituação de resistência quilombola [...] abarca ações empreendidas por esses grupos sociais para lutarem por seus direitos coletivos, a partir de diferentes estratégias, apesar de um contínuo processo de negação e violência sofridos”. Os sequestros, as travesias, as culturas hegemônicas assumidas compulsoriamente compuseram esses processos de negação de identidades e culturas, que motivaram os oprimidos a buscar estratégias de sobrevivência. Além disso, aquilombar-se também se refere ao resgate desses “direitos coletivos” e, não menos importantes, os direitos individuais, além dos modos de organização que se baseiam nas formas de convivência social de seus ancestrais.

O historiador Clóvis Moura (2020), embasado nos estudos de Freitas, categorizou os quilombos de acordo com sua atividade econômica, que variava de acordo com a região em que se estabeleciam, ou seja, a partir do território. Os espaços escolhidos eram preferencialmente de difícil acesso, mas que não implicassem em condições improdutivas de sobrevivência, tampouco na impossibilidade de resgates culturais, especialmente quando esses eram de matriz africana. Assim, o quilombo transcendeu essa perspectiva estática de território e passou a ser um processo de ação, atividade (*continuum*), ou seja, de continuidade de saberes e identidades ancestrais, isto é, corpos-território. Ainda, em seu sentido etimológico, da língua quimbundo, quilombo significa união. Tal significado remete a ações de solidariedade entre os escravizados para além de uma delimitação territorial.

Em *Um defeito de cor*, Luísa tinha muitos conflitos com sua sinhá Ana Felipa, devido à disputa que havia tanto pelo filho da primeira como pela atenção do também escravizado, Francisco. Após um briga entre as duas, outra escravizada, Esméria, sugeriu que a protagonista fosse colocada como escrava de ganho. Nesse contexto, com a ajuda da amiga Adeola, ela foi acolhida pelo padre Heinz para iniciar suas atividades de ganho na cozinha comunitária mantida por ele:

Com economias próprias e a ajuda de pretos escravos e libertos, o padre Heinz tinha erguido a casa na qual morava, mas quase sempre a deixava aos cuidados da dona Maria Augusta [...] Todas as pretas que estavam na cozinha, e muitas outras que apareciam em dias e horários alternados, usavam o espaço para fazer bolos, doces, pães e refeições que vendiam nas ruas, pagando ao padre e à dona Maria Augusta o que pudessem, e se pudessem [...] Eu pensava que poderia vender o que quisesse onde bem entendesse, mas ela [Adeola] disse que não era bem assim que alguns pontos já tinham donos, como era o caso do ponto dela, e todos respeitavam isso em nome de uma boa convivência. Disse ainda que, se eu quisesse ponto fixo, deveria procurar um lugar onde atrapalhasse as vendas de alguém que estivesse por lá, e que também deveria tentar ser amiga de todos que trabalhavam por perto, para a minha segurança e como um meio de fazer com que meu negócio desse certo, já que os amigos costumavam se ajudar. (GONÇALVES, 2011, p. 245-246-247).

A escravidão de ganho era muito comum sobretudo quando havia conflitos nos espaços coloniais, seja entre colonizador e colonizado, seja entre os próprios colonizados. Mas, mesmo em um espaço em que todos estavam sob a opressão colonial, havia a união entre os semelhantes em razão de uma luta pelo direito coletivo à liberdade, como esclarece Souza (2016), bem como o respeito aos direitos individuais de exercer suas atividades. Verifica-se tal condição na sugestão de Esméria para diminuir o conflito entre a sinhá e Luísa, a fim de que fossem mitigados os sofrimentos da escravizada. Constata-se a união e os vínculos de solidariedade entre os escravizados, característica comum nas ações de aquilombamento. Desse modo, o solar da sinhá, a cozinha comunitária do padre Heinz, como também os locais de comercialização de produtos, eram espaços de aquilombamento em que, pelo ao menos entre os cativos, eram respeitados os direitos coletivos e individuais.

Observa-se a reivindicação do simples direito ao exercício da maternidade e a realização afetiva por parte da identidade principal. Mas, para o colonizador, escravizados não poderiam almejar tais direitos. Por conveniência, a sinhá acatou a ideia de Esméria, assim Luísa tornou-se escrava de ganho. Gonzalez (2020, p. 198) confirma que o papel da mulher negra enquanto “escrava do eito, ela estimulou os companheiros para a revolta, a fuga e a formação de quilombos”, e nessa circunstância que a personagem passa a se contactar com outras formas de pensar que a levaram a participar de revoltas contra a escravidão como, por exemplo, o Levante dos Malês, que comentaremos mais adiante.

A teórica complementa que, enquanto habitante de quilombo, a mulher negra “nunca deixou de educar seus filhos dentro do espírito antiescravista, anticolonialista e antirracista”. É verdade que Luísa não habitou um quilombo, enquanto território descrito aos moldes coloniais, porém, contava com a solidariedade de seus semelhantes, ou seja, com as ideias aquilombadoras mesmo dentro de um espaço de dominância do colonizador. Ao ser colocada na escravidão de ganho, sua ideia inicial foi comprar as cartas de alforria para si e para o filho, confirmando a luta pela liberdade, resistência ao colonialismo e reconhecimento de sua humanidade como sujeito negro, configurando os três pilares apontados por Gonzalez. É possível observar em cada indivíduo um corpo que se aquilomba, por tentar resgatar minimamente suas dignidades, isto é, são corpos-territórios que se unem para um ideal comum: o direito à humanidade.

Em outro trecho do romance, verifica-se que a protagonista prioriza o acesso aos conhecimentos ancestrais do Candomblé, ao propiciar ao filho a cerimônia do nome antes do batismo cristão:

“Foi então que me lembrei de perguntar se ela [Nega Florinda] conhecia algum baba-laô que pudesse fazer a cerimônia do nome, pois eu queria que ela se realizasse antes que ele fosse apresentado aos santos da sinhá [...] Entre os iorubás, uma cerimônia de nome também significa que a criança está sendo apresentada aos orixás e aos amigos, que, a partir de então, formam uma grande família”. (GONÇALVES, 2011, p. 200-204).

No trecho, a cerimônia do nome é o primeiro ritual em que Banjokô (filho da protagonista Luísa) será apresentado à cosmovisão ancestral. Verifica-se a tentativa de se territorializar um corpo a partir da iniciação/apresentação às práticas religiosas, ou seja, um corpo está sendo levado a aqui-

lombiar-se e esse sujeito ser uma personificação do sentido de reunião, encontro, que são características dos quilombos e de movimentos quilombadores. Dessa maneira, “marca-se, como no quilombo ancestral e por ritos iniciáticos, o fortalecimento do indivíduo como um território que se desloca no espaço geográfico, incorporando um paradigma vivo e atuante no território americano fundado pelos seus antepassados escravos e quilombolas” (NASCIMENTO, 2021, p. 251). O território, no excerto, apresenta-se como espaço manifestado na forma de irmandade, terreiro de Candomblé.

Por sua vez, o corpo território se configura no resgate identitário, na sua perpetuação social e no ato de assumir e respeitar suas ancestralidades. Silva (2005, p. 57-59) rememora que “a esses ‘parentes’ religiosos devem-se a consideração, o respeito, o amor e a obediência que, supõe-se, deveriam existir entre membros de qualquer família; ou ainda mais, pois são pessoas unidas por vínculos sagrados”. Não é necessária a consanguinidade, mas a afirmação por meios ritualísticos representa a fraternidade entre esses sujeitos e a negação da cultura do colonizador. Uma vez iniciado, o indivíduo renova essas afinidades.

É possível, tanto os espaços quilombolas, enquanto territórios, como personificações de quilombamento, ou seja, corpos-territórios, identificar resgates ancestrais. No excerto, desenvolvido no espaço do Corcovado, Rio de Janeiro, Luísa relata a prática da capoeira pelos africanos e afrodescendentes:

“Ele começou dizendo que aquele era um dia muito importante, pois vários capueiras seriam testados, o que era muito bom para os pretos [...] O Mestre Mbanji disse que a capoeira é como uma conversa, um faz uma pergunta de supetão e o outro tem que ter a resposta pronta [...] Um bom perguntador é aquele que finge que vai perguntar uma coisa e pergunta outra, porque se o outro a advinha, dá a resposta antes. O Mestre Mbanji chamou isso de mandinga, coisa que o branco não entende, que não nasce com ele, só com o preto”. (GONÇALVES, 2011, p. 666).

Ao falar de quilombos, Nascimento defende a existência de um *continuum*, ou seja, uma continuidade, ao resgatar tradições ancestrais. Além disso, tal condição visa romper com a percepção de que eles estão ligados somente à ideia de escravidão, mas também a “um caráter pré-político de resistência racial, cultural e a autonomia que dominava os períodos de paz” (NASCIMENTO, 2021, p. 116). Embora estivessem em constante estado de guerra, os quilombos tinham períodos de paz em que as práticas econômicas e culturais eram rotineiras. A capoeira é “originada no século XVII, em pleno período escravista, desenvolveu-se como forma de sociabilidade e solidariedade entre os africanos escravizados, estratégia para lidarem com o controle e a violência” (IPHAN, 2014, [página digital]). Foi considerada patrimônio cultural e imaterial apenas no ano de 2014.

Contudo, no tempo descrito na obra, era considerada uma prática proibida conforme a Portaria de 31 de outubro de 1821, “estabeleceu castigos corporais e outras medidas de repressão à capoeiragem” (QUERINO apud CARNEIRO, 1991, p. 211). Por isso, foi ligada a pessoas fora da lei, porém para seus praticantes era uma expressão cultural que tinha como propósito a união (“vários capueiras”) e a preservação identitária. Carneiro (1991) esclarece que a capoeira de Angola é a mais pura das for-

mas de capoeira, já que esta também foi repensada de acordo com o território em que era praticada.

Em outro ponto do fragmento, verifica-se a preservação do nome ancestral “Mbanji”. Nele, reconhecem-se as características pertencentes ao quimbundo, língua originária do tronco linguístico banto, da região que hoje corresponde a Angola (SOUZA, 2016, p. 37). A memória do nome africano remete ou a um sujeito que passou pela escravidão, sendo alforriado ou fugido, ou ainda a um africano não escravizado, o que é pouco provável. No mais, a condição apresentada demonstra a veemência de uma identidade que se insurge contra a tentativa de apagamento de seu passado. Nesse trecho, constata-se a presença de não somente um, mas de vários corpos-territórios.

Ao discorrermos sobre o quilombo enquanto território, ressalta-se a região do Corcovado que, devido ao seu difícil acesso pelos escravocratas, foi escolhida pelos quilombolas. Desse modo, conforme aponta Nascimento (2021, p. 243), “o Rio de Janeiro foi palco de inúmeros quilombos, movimentos que [...] prejudicavam o processo econômico, com a recusa de seus integrantes de participarem como mão de obra obrigatória [...] o quilombo era uma forma de desobediência”. Verifica-se que, como forma de desobediência ao sistema, essas áreas eram efetivamente ligadas à escravidão. Com a Abolição “oficialmente” extinta, esses espaços continuaram a existir, punidos com a exclusão social atribuída a toda herança ideológica hegemônica construída ao longo de vigência escravista.

Vivenciando a condição de liberta, Luísa conseguiu ter contato com outras cosmovisões como, por exemplo, os malês, em que os negros muçulmanos se reuniam para realizar suas orações e desenvolver estratégias para se insurgirem contra o sistema. Os aquilombamentos desses sujeitos não envolviam somente os seus semelhantes de religião, mas todos aqueles que quisessem participar do Levante dos Malês, que tinha o objetivo de libertar o máximo de escravizados possível:

Por onde passávamos, eu sentia os outros pretos nos olhando como se quisessem dizer que estávamos todos juntos, que eles sabiam que éramos um deles. O Suleimane estava muito confiante, e apontava os carregadores de cadeirinha dizendo que seria a última vez que veríamos aquela cena, que olhássemos bem à nossa volta e prestássemos atenção a todos os trabalhos e humilhações a que os pretos eram submetidos, porque os dias de escravidão estavam acabando [...] naquele dia, os muçurumins obedeceram a todos os horários de oração, e o mala Abubakar quis comandar os dois últimos. Somente eu, a Edum e mais quatro pessoas não éramos muçurumins, mas em respeito, e também porque estávamos nos sentindo parte daquela gente, repetimos os gestos e as frases deles. Não sei dizer quanto aos outros, mas enquanto eu fazia aquilo, pensava nos meus orixás, nos meus voduns, nos meus antepassados e, apesar de estar falando uma língua estranha, tinha certeza de que eles me entendiam. (GONÇALVES, 2011, p. 517-518).

As práticas de origem muçulmana não buscaram formas de dissimulação como ocorreu com as demais expressões religiosas de matriz africana. Além disso, as reuniões para as orações não se limitavam ao aspecto religioso, pois outros assuntos eram discutidos. Foi nesses encontros que se realizaram as articulações para uma *jihad* (guerra) histórica conhecida como o Levante dos Malês, em 1835. Nascimento (2021) comenta que alguns territórios e ações de aquilombamento se desenvolveram em torno de algum líder religioso que podia ser um curandeiro, um feiticeiro ou uma parteira. No caso,

as lideranças eram exercidas por Suleimane, o mala Abubakar e o alufá Licutã. Um alufá e um mala eram dirigentes muçulmanos responsáveis pela condução e preservação dos ritos religiosos islâmicos.

O *continuum* do aquilombamento islâmico se expressou pela preservação dessas práticas religiosas, além da manutenção dos vínculos com seus semelhantes de origem, não necessariamente seguidores das mesmas práticas religiosas. Porém, segundo Carneiro (1991, p. 72), “o islamismo malê não era puro. Estreitos laços prendiam às práticas fetichistas dos demais negros importados para o Brasil [...] eram conhecidos como grandes feiticeiros”, ou seja, assim como as demais nações africanas que fizeram a travessia transatlântica, houve a tentativa de manutenção de seus costumes, mas não foi possível manter o seu purismo, devido aos diversos contatos com outras formas culturais.

O trecho nos permite identificar o espaço de realização das orações como um território e os sujeitos envolvidos e suas manifestações de resgate e preservação ancestral como corpos-território. Nesse ponto, constata-se que a religiosidade não foi o requisito para a adesão ao levante e sim a necessidade de libertação dos indivíduos escravizados e não escravizados. É relevante destacar que essa iniciativa não visava somente a abolição de trabalhos físicos pesados e degradantes, mas também o encerramento de toda inferiorização identitária e cultural a que esses sequestrados haviam sido submetidos. Esse instinto de luta culminou com a insurreição dos Malês poucos dias depois.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho foi possível observar um discreto processo de desconstrução da história oficial no tocante aos quilombos. É relevante destacar o papel da literatura e a publicização de estudos que investigaram os quilombos e seus remanescentes, enquanto territórios; e, quilombolas e seus descendentes, enquanto corpos-territórios, conforme Souza (2016) e Nascimento (2021) esclarecem. Constatou-se que, sob o aspecto literário, estudos dessa natureza enriquecem e ampliam as categorizações de literatura decolonial, consoante o exposto por Palermo (2019).

Para que haja a apresentação de novos olhares sobre os quilombos, torna-se imprescindível desvincular o conceito oficial proposto pelo Conselho Ultramarino e refletir sobre os quilombos como territórios de resgate identitário e cultural, pautados nos moldes em que as nações se configuraram em território africano em relação ao desenvolvimento de atividades agrícolas e ferramentas, bem como militarização e negociação com as circunvizinhanças. É preciso enfatizar que, em território brasileiro, apesar do constante estado de guerra devido à escravidão, foi nos momentos de paz que os territórios quilombolas desenvolveram suas melhores estratégias de sobrevivência.

A análise do romance *Um defeito de cor* proporcionou o entendimento de como essa narrativa pode contribuir para descolonizar a história, a partir das perspectivas dos quilombos como territórios e dos sujeitos como corpos-territórios. Na primeira condição, verificou-se que os quilombos como espaços não se limitam a um conceito colonial simplista, mas sim algo a mais abrangente, estando muito mais relacionados a quaisquer locais onde são manifestadas as ações de insurgência dos colonizados. Na segunda condição, muito mais complexa, reitera-se a ideia de que o sujeito é um corpo-território

por meio de práticas aquilombadoras insurgentes, tais como a reivindicação de direitos coletivos e individuais. Essas ações buscavam o resgate de identidades, culturas e, principalmente, da dignidade humana, e eram consolidadas a partir da união e dos laços de solidariedade entre esses cativos.

Sobre as ações vivenciadas e testemunhadas por Kehinde-Luís e seus pares, foi possível perceber que as ações de aquilombamento se expressaram pelo exercício de direitos básicos como os de ser mãe, ser amada, orientar o filho para o respeito aos antepassados nos ritos iniciáticos e ser livre. Em relação a outros corpos-território, a preservação de práticas culturais, como a capoeira; religiosas, como as reuniões para oração dos muçulmanos; linguísticas, como a manutenção dos nomes africanos; e, de guerra, como o Levante dos Malês, demonstraram que as personagens não aceitaram passivamente a opressão escravagista. Isso são ações de aquilombamento.

Diante do exposto, conclui-se que considerar somente a história oficial como meio de compreender o contexto de escravidão não contempla a história dos escravizados. A obra *Um defeito de cor* contribuiu com alguns de seus exemplos para descolonizar a história oficial. Para isso, é importante que mais estudos históricos e literários sejam feitos para que haja outros meios para a descolonização da história desses sujeitos. Tal fato é essencial e urgente.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras negros bantos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márica (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional. *Roda de capoeira*. Publicado em 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso em: 30 ago. 2022.

MOURA, Clóvis. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. In: RATTIS, Alex (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 5. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SOUZA, Bárbara Oliveira. *Aquilombar-se: panorama sobre o movimento quilombola brasileiro*. Curitiba: Appris, 2016.

SPYER, Tereza; LEROY, Henrique; NAME, Leo. Zulma Palermo: A opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. Tradução de Bruna Macedo de Oliveira. *Rev. Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 2, p. 44-56, 2019.

CAPÍTULO 5

PODE UMA MULHER NEGRA E FAVELADA ESCREVER LITERATURA NO SÉCULO XX?

Ângela Viana de Sousa Silva (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO SÉCULO XX

O século XX foi marcado por muitas inquietações e por uma remota alteração nos propósitos humanos. Entretanto, podemos afirmar que para as mulheres, foi um século de conquistas e de grande visibilidade. As mulheres brancas (hooks, 2015) logo conseguiram que suas conquistas e suas visibilidades fossem facilmente integradas à sociedade brasileira. Por possuírem “educação” e “boa aparência”, elas podem exercer funções que tenham contato com o público (GONZALES, 2020). Com as mulheres negras a situação foi e é bem diferente. Infelizmente, elas ainda trazem na cor a sujeição à escravidão, à submissão e à subalternidade. Elas também sofrem com o racismo, com a discriminação, com a marginalização e com as diversas violências sociais.

Embora saibamos que são muitas as barreiras vivenciadas pelas mulheres negras, tais barreiras não foram suficientes para impedir que suas intelectualidades rompessem com escritas canonizadas e passassem a fazer parte de uma nova modalidade de escrita com força de representatividade para a classe de mulheres negras tratadas com desigualdades em nosso país.

Em termos de intelectualidade, podemos afirmar que no século XX muitas mulheres negras ousaram e ganharam destaque por meio de suas escritas. Mulher negra falando para a sociedade brasileira que as mulheres negras estão presentes, estão ativas e são capazes de gritar para acordar toda uma população de uma infinidade de outras mulheres negras “adormecidas” por imposição de uma elite embranquecida dominante, imponente, que não mede esforços para que os negros e negras permaneçam onde estão, na miséria.

Em *Literatura de autoria feminina* (2005), Lúcia Osana Zolin apresenta um grupo de mulheres que tiveram destaque na literatura a partir do século XX. Seu ponto de partida é a crítica feminista revelada em 1970, tomando a bandeira do feminismo como elemento norteador. Dentre essas mulheres escritoras analisadas por Zolin (2005), Rachel de Queiroz e Cecília Meireles ganham destaque por “abrirem as portas das editoras a outras escritoras” (ZOLIN, 2005, p. 277). Mas, segundo Viana (1995, p. 172), é Clarice Lispector quem “abre uma tradição para a literatura da mulher no Brasil, gerando um sistema de influências que se fará reconhecido na geração seguinte”. Zolin (2005) expõe outras escritoras imortais da Academia Brasileira de Letras que seguiram na mesma trilha que Clarice Lispector

como Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Lya Luft, Adélia Prado, dentre outras mulheres que eram valorizadas pela sua escrita e pelo seu lugar de fala elitizado.

Lamentavelmente, Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de despejo*, publicado em 1960, fora “esquecida” por Lúcia Osana Zolin (2005) em seu texto sobre autoria feminina. Talvez os textos de Carolina não contivessem, à época de sua escrita, critérios que os colocassem em um mesmo nível dos textos literários das escritoras supramencionadas, ainda que ela já tivesse “em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição mulher” (ZOLIN, 2005, p. 277). Zolin deixa de mencionar e “valorizar” a escrita de uma mulher negra que antecede as já citadas escritoras. Mulher essa que sofreu com a marginalização em uma década de grandes transformações em todo o mundo. Nesse contexto, Carolina publica *Casa de alvenaria* (1961), *Provérbios e Pedacos da fome* (1963). Essas obras poderiam ser caracterizadas como pertencentes a uma fase feminista quando consideramos suas temáticas relacionadas, ainda que de forma indireta, com o “protesto contra valores e os padrões vigentes, assim como pela defesa dos direitos e dos valores das minorias” (SHOWALTER apud ZOLIN, 2005, p. 278). Por outro lado, se levarmos em consideração o período em que se caracterizam tais obras como sendo de uma fase feminista (1880-1920), Carolina Maria de Jesus, seguindo o padrão descrito por Zolin, não pode ser aqui inserida, pois sua escrita começa a ser veiculada nos jornais de São Paulo a partir de 1940.

Carolina Maria de Jesus escrevia para si mesma, de forma poética, suas observações cotidianas. Ao mostrar para um amigo, ele a encoraja para publicá-los. Esse conselho agradou Carolina e ela, que era admiradora de Getúlio Vargas e pensava nele como o “pai dos pobres”, homenageia-o em um de seus primeiros poemas publicados e escritos em 1940. No ano de 1941, pela primeira vez, a imagem da autora, como “catadora de papel”, foi veiculada na *Folha da Manhã*, ao lado do repórter Vili Aureli. Este jornalista foi o primeiro a ter acesso a seus textos e revelou a Carolina o que ela ainda não sabia: era uma poetisa negra.

Mulheres como Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro lutaram pela liberdade de expressão feminina paralelamente às lutas de outras mulheres, silenciadas e invisibilizadas perante a sociedade, para narrar um pouco da trajetória da mulher negra no Brasil. Outras mulheres negras como Conceição Evaristo, Djamila Ribeiro, Mirian Alves, Mirian Santos, juntam-se a outras inúmeras mulheres negras, de outras gerações, formando uma corrente de intelectualidade e se fazem ser escutadas, uma vez que vozes elas têm e sempre tiveram, ainda que haja a necessidade de enfatizar “a literatura de autoria feminina” para separar da “literatura de autoria masculina”, que não existe é claro. Dalcastagnè (2005, p. 67) aponta que são, em quase a sua totalidade, os homens brancos e de classe média os escritores legitimados de “literatura” e, “séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a ‘literatura’, sem adjetivos e a ‘literatura feminina’, presa a seu gueto”.

Atualmente, as narrativas das mulheres negras vêm sendo cada vez mais visibilizadas na sociedade e conquistando seu espaço na já consagrada Literatura Brasileira, onde elas podem representar seus desejos, suas lutas contra as injustiças, registrar suas dores, realidades, experiências. Enfatizamos que é muito importante que a mulher negra seja retratada de forma justa na literatura a fim de romper com os estigmas e estereótipos preestabelecidos e para que, dessa forma, as mulheres negras leitoras se

vejam representadas e possam se espelhar a partir das leituras de outras mulheres negras.

Conceição Evaristo (2010, p. 223), refletindo sobre o fazer literário das mulheres negras, comenta “que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida”, não podendo ser a elas negado o direito de expressão literária.

PODE UMA MULHER NEGRA E FAVELADA ESCREVER LITERATURA NO SÉCULO XX?

A resposta para esta pergunta inicial é sim. Sabemos que tanto as mulheres brancas como as mulheres negras já escreviam antes do século XX. No entanto, legitimar as escritas dessas mulheres não era uma tarefa fácil, uma vez que elas tiveram de romper com a supremacia literária masculina, pois esse fazer literário masculino é catalogado nas bibliotecas e dignificam “esses escritores, herdeiros de um discurso já estabelecido, reconhecidos como literários. Aos outros, cabe o silêncio ou a execração pública para os que, apesar de tudo, resolvem por no papel o que querem dizer” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 67).

Felizmente, os tempos mudaram e fizeram mudar também a atuação das mulheres no campo literário. Atualmente, não só as mulheres conquistaram e/ou conquistam seus espaços. Há literatura para todos. Sejam eles negros, brancos, índios, homossexuais, pobres, ricos, não importa, a arte de “escrever” está ao alcance de todos. No entanto, reconhecer o seu lugar de fala e o seu lugar de escuta, talvez sejam fatores importantes a considerar antes de iniciar o processo de literar-se.

O título de nosso estudo tem como base o livro *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Chakravorty Spivak. Nele encontramos várias possibilidades de respostas para esse questionamento que nos auxiliará na resolução de nossa indagação inicial. Logo no prefácio do livro de Spivak, feito por Sandra Regina Goulart de Almeida, algumas exposições importantes são feitas sobre a temática: “se o subalterno como tal, pode de fato, falar?” (ALMEIDA, 2010, p. 11). Essa indagação está baseada

Em uma crítica à ênfase de Gramsci na autonomia do sujeito subalterno como uma premissa essencialista, remete à preocupação de Spivak em teorizar sobre um sujeito subalterno que não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irredutivelmente heterogêneo. (ALMEIDA, 2010, p. 11).

No Caderno 25 (1934), *Às margens da história* - história dos grupos sociais subalternos, que faz parte do Volume 5 de *Caderno do Cárcere*, Antônio Gramsci discorre sobre o termo subalterno apresentando-o, em vários momentos, associado ao proletariado como aquele que não pode ser ouvido. Assim,

Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem: só a vitória “permanente” rompe, e não imediatamente, a subordinação. Na realidade, mesmo quando parecem vitoriosos, os grupos subalternos estão apenas em estado de defesa, sob alerta. (GRAMSCI, 2002, p. 135).

O termo subalterno utilizado por Gramsci é retomado por Spivak (2010, p. 12), que o descreve como “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Quanto à palavra representação, Spivak nos apresenta dois significados diferentes de acordo com a acepção alemã – “*Vertretung*: ato de assumir o lugar de outro numa acepção política da palavra e *Darstellung*: uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação” (SPIVAK, 2010, p. 13). Entendemos que há uma relação intrínseca unindo o subalterno e a representação, pois, se o subalterno é silenciado, ele precisará ser representado a partir das relações entre o “falar por” e o ‘re-presentar’, uma vez que em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Partindo da contextualização do livro de Spivak já mencionado, definimos o título para este artigo com o intuito de responder ao questionamento proposto a partir da limitação entre os dois significados atribuídos por Spivak para a palavra representação. Para que isso aconteça de maneira mais simples, vamos valorizar e enaltecer a autora Carolina Maria de Jesus como a primeira escritora negro-brasileira traduzida para outras línguas nacionais, que não só falou como também foi ouvida por aqueles que recusavam a sua presença no atual cenário elitizado de escritores aceitos como literatos. No entanto, para que ela fosse ouvida e sua representação da favela em que morava fosse (re)conhecida pela sociedade dominante de 1960, foi necessária a validação de seu discurso pela voz “masculina” de Audálio Dantas para legitimar a sua voz de mulher negra e excluída do mundo literário. Esse tipo de validação/legitimação confirma o pensamento de bell hooks (2015, p. 199) ao afirmar que se as mulheres negras, ainda que de classe média – não é o caso de Carolina – tivesse “começado um movimento em que designassem a si mesmas como ‘oprimidas’, ninguém as teria levado a sério”. Carolina tentou ser ouvida, tentou representar a si mesma e a sua comunidade, inserindo em sua narrativa personagens que fundem realidade e ficção; peregrinou por várias editoras e não obteve sucesso porque seu discurso não possuía eco nem mesmo na favela do Canindé, local onde sua intelectualidade não tinha o merecido reconhecimento por parte de seus semelhantes.

Por outro lado, os moradores da favela não eram o seu alvo. Ela sabia que para ser ouvida precisaria de outra voz que fizesse eco perante o discurso dominante. Pensando dessa maneira, Carolina se apresenta para o jornalista Audálio Dantas², que tinha uma visão negativa acerca do comportamento dessa escritora (LEVINE, 2015, p. 120-121) a “de que, ao mesmo tempo em que vivia aquela situação de profunda miséria, ela sempre se considerou uma pessoa acima daquele grupo do qual fazia parte”.

Intencionalmente ou não, o encontro proporcionado por ela foi o divisor entre o quarto de despejo e a sala de estar. Até porque, para alguns críticos a escrita de Carolina, principalmente de seu *Diário* (1960), teria sido “orientada” de acordo com as intenções de Dantas. Mas, segundo Eva Vastari, em *Alguns trechos da opinião internacional sobre Carolina e suas obras*, assim se manifesta:

Se é verdade que algo que Carolina escreveu o fez depois de ser estimulada por outros, também é verdade que a expressão literária nata, ela a tem em abundância e que

2 Repórter encarregado de escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia na beira do rio Tietê, no bairro do Canindé, São Paulo (DANTAS, 1960, p. 3).

cada frase sua foi ela mesma quem escreveu. Ela é uma artista, espelho da vida que viveu, da sociedade em que nasceu, das pessoas com quem conviveu. Carolina como expressão espontânea do Brasil, representa a realidade de uma grande parte do seu povo queiram ou não queiram aceitá-la. (JESUS, 1963, p. 10).

No entanto, não podemos afirmar que esse momento de escuta durou muito tempo e, parafraseando Vinicius de Moraes, podemos dizer que foi infinito enquanto sucesso dentro e fora do país.

Durante toda a sua trajetória de sucesso, vários estereótipos lhe foram atribuídos. Ainda que ela tenha atingido o ápice da fama, sempre que participava de eventos para a apresentação de seu *Diário* para a sociedade interessada em conhecer a escritora negra da favela, sua negritude era a sua primeira marca de identificação para representar todo o seu *Quarto*. Aos poucos, Carolina foi deixando de ser objeto de consumo porque suas produções não causavam mais tanto impacto para a imprensa. Outro fator importante a ser mencionado é que ela não aceitou as condições de escritas que lhes foram impostas por Audálio Dantas e pelas editoras interessadas em publicar algumas de suas obras posteriores ao *Quarto* (1960). Isso nos leva a entender que, por ser negra, a autora surpreende por sua intelectualidade, pela posição social que adquiriu, mas que, “infelizmente” – termo muito utilizado por Carolina – não terá mais o apoio da mídia porque não aceita as suas “normas” que limitariam o seu processo de criação literária.

CAROLINA MARIA DE JESUS E A LITERATURA NEGRA DE AUTORIA FEMININA

A década de 1960 está a 72 anos de distância da abolição da escravidão no Brasil. Não há mais, na teoria e na vontade dos negros escravizados ou não, diferenças entre as raças. Infelizmente, essa realidade ficou somente na vontade da população negra e “felizmente” atopia para a branca. No relato de Carolina Maria de Jesus referente ao dia 13 de maio de 1958, ela nos apresenta a escravidão em sua nova modalidade:

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

[...] Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.

Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte.

Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair ...Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

—Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o habito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida.

A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo.

Como reflexo dessa e para essa realidade, surge o best-seller *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado pela Editora Francisco Alves, em agosto de 1960, em meio a um período de muitas transfigurações, instabilidades, celeridades, modernidade no Brasil e no mundo, escrito por uma mu-

lher negra, brasileira que relata sua vida de miséria em contraste com o momento de “desenvolvimento da infraestrutura do país e da industrialização” (COSTA, 2017, p. 124).

Diante de tal cenário de constantes progressos, a mulher negra Carolina Maria de Jesus nos é apresentada como escritora e com uma vasta produção literária que inclui os diários, os romances, os provérbios, as poesias, as canções, as peças teatrais e também os prólogos. Identificada como “escritora favelada”, “poetisa negra³”, “patética Cinderela⁴” sua obra é, por vezes, reduzida a testemunho de uma simples moradora da favela e/ou documento sociológico/histórico representativo de pessoas subalternizadas na década de 1960. Esse ano foi, para a nossa escritora negra, um ano de muito sucesso no Brasil e no mundo. Antes de se tornar famosa e viajar pelo mundo divulgando seu *Quarto*, Carolina já era conhecida como uma mulher “discreta, mas sedenta de fama, glória e projeção social; era também considerada uma mulher rebelde, transgressora, difícil” (CASTRO, 2007, p. 27).

Como quase todas as mulheres negras, Carolina chegou à cidade de São Paulo como empregada doméstica e permaneceu exercendo essa profissão por muitos anos, mesmo admitindo que não gostava de limpar a sujeira dos outros e que sempre gostou de desafiar as autoridades. Por petulância, atrevimento e indisciplina, afrontava seus patrões e por isso estava sempre perdendo seu emprego como doméstica em uma casa e buscava essa mesma ocupação em outras.

Quando não tinha onde trabalhar ou desenvolver suas atividades domésticas, ela ficava com os amigos que fizera no cortiço. Essa vida de um cortiço a outro foi inspiração para a escrita de seu romance *Felizarda*, publicado com o título *Pedaços da fome* (1963), que narra a história da jovem rica e mimada Maria Clara, que decide acompanhar seu amado e falso “doutor” para Guarulhos, São Paulo e, sem saber foi morar em uma habitação coletiva:

A casa era muito velha. Que ambiente esquisito. Foram para um quartinho lá nos fundos. No fim do quintal. Maria Clara fitava os varais cheios de roupas, as crianças brincando naquele corredor sujo e mal cimentado. [...] Não tinha móveis, apenas uma cama de arame. E um colchão sujo e roto. Não tinha assoalho! Apenas uns ladrilhos gastos pelo tempo. Não tinha forro. Ficou procurando ao menos um caixote para ela descansar-se porque estava exausta. Era a primeira vez que ela entrava em um lugar tão pobre. Desconhecia as classes sociais; não sabia que existia paupérrimos, médios e ricos. (JESUS, 1963, p. 71).

Os textos de Carolina representam as realidades por ela vivenciadas unidas ao desejo de mostrá-las para aqueles que nunca souberam o que é “ser pobre” – caso de Maria Clara – protagonista de *Pedaços da fome* (1963), que sofrerá como e com os pobres, passará fome com os seis filhos e lutará contra essa realidade para superar as dificuldades de mulher não negra juntamente com as mulheres negras e aprenderá a ser como elas, esperançosa, resignada e forte.

A habilidade literária de Carolina Maria de Jesus em mostrar Maria Clara como a representante de uma classe burguesa que nem sequer sabia da existência de pessoas paupérrimas deixa claro o teor aguçado de criticidade presente no romance em análise. Publicado com recursos próprios (PERPÉ-

3 Vili Aureli.

4 Audálio Dantas.

TUA, 2014, p. 21), mas “sem obter qualquer êxito de venda e dos quais não se tem notícia de tradução”.

Dentre todas as obras escritas por Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo* (1960) tem maior relevância desde a sua publicação aos dias atuais. Os editores da época abraçaram a “patética Cinderela” enquanto sua miséria era objeto de consumo admirável e a fez sair do “borralho” da noite para o dia, não somente Carolina, mas também seu “patético Príncipe”, que saiu do anonimato para o estrelato. Mas, como todos nós sabemos, todo ou qualquer objeto consumido de forma inadequada pode perder o seu valor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mulher negra Carolina Maria de Jesus foi aquela que se permitiu ousar a partir de sua escrita. Esse perfil para a época era considerado inapropriado, especialmente para uma mãe solo, negra, favelada, catadora de papel e semianalfabeta. Contudo, a personalidade de Carolina foi/é mal categorizada por aqueles que a acompanharam. Ela, além de enfrentar o racismo “naturalizado”, ainda enfrentou problema de validação/legitimação de sua produção literária.

Por ser negra, pobre e favelada, foi vista em um primeiro momento como incapaz de desenvolver pensamentos críticos e literalizá-los. Por muitas vezes essa mulher negra teve de superar questões relacionadas ao gênero, buscando autonomia, independência e se manter acima do machismo e escrever a sua literatura negro-brasileira, causando polêmica e apresentando às autoridades protestos em forma de testemunhos de suas experiências de vida juntamente com as experiências de toda a comunidade da favela do Canindé.

Compreendemos que na literatura escrita por Carolina, o sujeito está ligado ao coletivo e não só ao individual e é marcado por sua cumplicidade em relação aos outros sujeitos e pela lógica da observação em prol de transformação por meio de uma crítica do real. Mesmo expondo a miséria a partir de suas percepções de mundo e diagnosticando problemas sociais (in)solucionáveis, ainda assim, para ser ouvida, a presença de um homem foi e é, em muitas pesquisas, enaltecida como se ele fosse o “descobridor” de Carolina sem que ela nunca tenha se perdido. Apresenta o jornalista como se ele fosse a peça essencial pra que a poetisa negra alcançasse o sucesso há tanto tempo almejado. Tendo sido ele mesmo o principal responsável pelo sucesso de Carolina, por que razão ele não publicou os tantos outros livros escritos por ela? Logo ele que tanto se aproximou da “amiga”, dava-lhe “conselhos”, estava sempre ao seu lado. O que teria acontecido para que eles se separassem, assim, tão bruscamente? Teria sido porque ele não suportava o comportamento “transgressor” de sua amiga?

Muitos textos de Carolina ainda são inéditos; outros tantos estão “aprisionados” por aqueles que acreditam que a expressão literária não é para todos, não é para “as negras”. Precisamos valorizar a escrita literária como um todo. Chega de adjetivações, de representações, de critérios classificatórios. A liberdade de expressão é redundante, é criativa, é cultural, multitextual, transversal, é transgêneros. Vamos literar, apenas. Precisamos refletir não sobre quem escreve e sim sobre o que se escreve. Todas as formas de expressão literária ou não são representações de um e também de todos, sem distinção de cor, raça, gênero.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra. Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marco Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.1-23.
- CASTRO, Eliana de Moura. *Muito bem, Carolina!* Biografia de Carolina Maria de Jesus. Editor: Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.
- COSTA, Marcos. *A história do Brasil para quem tem pressa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercados de armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2005.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves (Editora Paulo de Azevedo Ltda), 1960.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escra (vivência) de dupla face. In: *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. 2. ed. [recurso eletrônico]. In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nazilda Martins de Barros (org.). João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002, v. 5.
- HOOKS, bell. *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*. *Revista Brasileira de Ciência e Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, jan.- abr., 2015.
- GONZALES, Lélia. Mulher negra: um retrato. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves (Editora Paulo de Azevedo Ltda), 1960.
- JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Águila Ltda, 1963.
- LEVINE, Robert M. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. 2. ed. Sacramento, MG: Bertolucci, 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. rev. Ampl. Maringá: Eduem, 2005.

CAPÍTULO 6

RACISMO, SEXISMO E GOZO: REFLEXÕES ATRAVÉS DA ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO EM MARIA

Francesca Katiúscia de Albuquerque Vasconcelos (UERN)

Neste ensaio tratarei de um conto de Conceição Evaristo, intitulado Maria, com o objetivo de trazer uma reflexão sobre o que é o Racismo e o Sexismo, como eles se operam nas práticas cotidianas. Esta análise se dará sobretudo em uma perspectiva interseccional, como também abordar as consequências sociais, emocionais e psíquicas dessas opressões na mulher negra. Ainda, esse trabalho procura refletir sobre a constituição de um grupo humano de formação temporária, para uma finalidade específica; e o gozo na violência. Faz uma interlocução entre a Sociologia, a Antropologia e a Psicanálise, através dos seguintes intelectuais: Sílvia Almeida, sobre o Racismo; bell hooks, sobre o sexismo; Lélia Gonzalez, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, Beatriz Nascimento e Audre Lorde, referente à intersecção entre Racismo e Sexismo; Marilena Chaui sobre a violência simbólica; Freud, em relação à constituição de um grupo humano de formação temporária; Lacan, Miller, Derek Hook e Fanon, no que concerne ao gozo na violência.

Sobre o conto Maria...

Maria é uma mulher negra, mãe de três filhos de pais diferentes, separada, empregada doméstica, periférica e arrimo de família. Toda a história acontece no percurso do trabalho de Maria para casa, entre a espera do coletivo e seu trajeto. A história é contada através dos pensamentos reflexivos de Maria; em pouquíssimos diálogos entre a personagem e o pai de seu filho mais velho; entre a personagem e os demais passageiros do coletivo; e dos passageiros do coletivo entre si. Permeiam a história cenas de racismo, sexismo, violências físicas e simbólicas; sentimentos de amor, saudade, angústia, solidão, ódio, insanidade, ausência de respeito; e o gozo em relação às violências perpetradas.

“Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”...

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. O preço da passagem estava aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iam gostar de melão? (EVARISTO, 2016, p. 39-40).

Maria, mulher negra, empregada doméstica, após horas de trabalho mal remunerado, anseia por chegar em casa para alimentar e cuidar de seus filhos. Situação esta muito comum às mulheres negras, às quais restaram como papéis a serem desempenhados, se não os únicos, os principais: o de trabalhadora e o de cuidadora; seja na casa de seus patrões, brancos e ricos, seja em seu barraco.

Lélia Gonzalez (2020) defende a posição de que no imaginário de nossa sociedade o corpo da mulher negra é um corpo para o trabalho, ou um corpo para o cuidado, ou um corpo do prazer. Assim, para ela, os trabalhos reservados à mulher negra são os domésticos, na casa de famílias da classe média e alta; ou em prestação de serviços de baixa remuneração, nos supermercados, escolas, hospitais, como “serventes”; ou ainda, como mulatas, ou seja, como objeto sexual para o homem branco, classe média alta, meia-idade e europeu.

Nas palavras de Lélia Gonzalez:

De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se perceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem de que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”. (GONZALEZ, 2020, p. 59).

O racismo, nas palavras de Sílvio Almeida, “é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam.”. (ALMEIDA, 2020, p. 32).

Em relação ao sexismo, bell hooks diz que podemos compreender como sexistas quaisquer atos de discriminação e objetificação sexual a uma pessoa ou grupo de pessoas, reduzindo-o ao gênero ou orientação sexual (HOOKS, 2018).

A respeito da questão de raça e gênero, Grada Kilomba diz: “[...] “raça” e gênero são inseparáveis. [...] A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo” (KILOMBA, 2019, p. 94). Complementa citando Essed: “Formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam. O racismo, por exemplo, não funciona como uma ideologia e estrutura distintas; ela interage com outras ideologias e estruturas de dominação como o sexismo (Essed, 1991; hooks, 1989)” (KILOMBA, 2019, p. 98-99).

Djamila Ribeiro (2019) diz que sendo mulher e negra essas opressões a colocam em um lugar de maior vulnerabilidade, no entanto, ela também defende que ao nomear as opressões não se deve hierarquizá-las. Ela, ao interpretar Luiza Bairros, diz:

A autora nos ensina que o debate é sobreposição ocupada por cada grupo, entendendo o quanto raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experienciar opressões. Justamente por isso não pode haver hierarquia de opressões, pois sendo estruturais, não existe “preferência de luta”. (RIBEIRO, 2019, p. 71).

Esses lugares impostos aos corpos femininos negros são estereótipos discriminadores e hierarquizadores baseados numa ideia de raça e gênero com papéis bem definidos, assim, são racistas e sexistas. Esses níveis de opressão acontecem de maneira imbricada, o que há entre eles é uma articulação, não uma hierarquia. Raça e gênero devem ser analisados de forma interseccional. Lélia Gonzalez diz: “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p. 58).

Um buraco saudade no peito...

Maria, ao encontrar com seu ex-companheiro, começa a se deparar com seus afetos, lembranças, desejos, sonhos:

O ônibus não estava cheio, havia lugares. [...] Ao entrar, um homem levantou lá de trás, do último banco, fazendo um sinal para o trocador. Passou em silêncio pagando a passagem dele e de Maria. Ela reconheceu o homem. Quanto tempo, que saudades! Como era difícil continuar a vida sem ele. Maria sentou-se na frente. O homem sentou-se a seu lado. Ela se lembrou do passado. Do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros encontros. Da barriga enorme que todos diziam de gêmeos, e da alegria dele. Que bom! Nasceu! era um menino! E haveria de se tornar um homem. Maria viu, sem olhar, que era o pai de seu filho. Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém. Sentiu uma mágoa imensa. Por que não podia ser de uma outra forma? Por que não podiam ser felizes? E o menino, Maria? Como vai o menino? cochichou o homem. Sabe que sinto falta de vocês? Tenho um buraco no peito, tamanha a saudade! Tou sozinho! Não arrumei, não quis mais ninguém. Você já teve outros... outros filhos? A mulher baixou os olhos como que pedindo perdão. É. Ela teve mais dois filhos, mas não tinha ninguém também. Ficava, apenas de vez em quando, com um ou outro homem. Era tão difícil ficar sozinha! E dessas deitadas repentinas, loucas, surgiram os dois filhos menores. E veja só, homens também! Homens também? Eles haveriam de ter outra vida. Com eles tudo haveria de ser diferente. Maria, não te esqueci! Tá tudo aqui no buraco do peito [...] O homem falava, mas continuava estático, preso, fixo no banco. Cochichava com Maria as palavras, sem, entretanto, virar para o lado dela. Ela sabia o que o homem dizia. Ele estava dizendo de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida. Do buraco saudade no peito dele... Desta vez ele cochichou um pouquinho mais alto. Ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um abraço, um beijo, um carinho no filho. (EVARISTO, 2016, p. 40-41).

Maria, mulher, negra, pobre, mãe separada e provedora do lar. Tem ela direito a uma vida diferente? Direito a pensar em seus anseios, desejos, afetividade, ser amada, ser respeitada. Talvez a pergunta esteja mal elaborada, porque utilizei a palavra “direito”, melhor seria fazer a seguinte pergunta: ela teria a oportunidade de uma vida diferente?

Cito Beatriz Nascimento, que, tratando o tema a mulher negra e o amor, diz:

A profunda desvantagem em que se encontra a maioria da população feminina repercute nas suas relações com o outro sexo. Não há a noção de paridade sexual entre ela e os elementos do sexo masculino. Essas relações são marcadas mais por um desejo de exploração por parte do homem do que pelo desejo amoroso de repartir o afeto, assim como o recurso material. Em geral, nas camadas mais baixas da população, cabe à mulher negra o verdadeiro eixo econômico em torno do qual gira a família negra. Essa família, grosso modo, não obedece aos padrões patriarcais, muito menos aos padrões modernos de constituição nuclear. São da família todos aqueles (filhos, maridos, parentes) que vivem as dificuldades de uma extrema pobreza. (NASCIMENTO, 2021, p. 233).

Mulher, periférica, responsável pela manutenção financeira, pelo cuidado e educação de seus filhos. Trabalhando como empregada doméstica, com uma carga horária e laboral estafantes, muitas vezes trabalhando em feriados e finais de semana, para receber um salário insuficiente para garantir o mínimo necessário a uma vida com dignidade. Gastando horas aguardando e se locomovendo do local do emprego, que no geral é bem distante, para o lugar de sua moradia. E ao chegar em casa ter uma outra jornada de trabalho, cuidando das tarefas de casa e do cuidado dos seus. É possível a essa mulher sonhar? Ter esperança? Uma pergunta mais razoável seria: como é possível a essa mulher sobreviver? Como é possível a essa mulher atravessar a vida?

Audre Lorde (2020), em um de seus ensaios reflete sobre o uso do erótico como poder, ela diz que toda opressão para se perpetuar precisa suprimir, seja corrompendo ou deturpando, as fontes de energia necessárias à mudança, na cultura do oprimido. Afirma, ainda, que “No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas” (LORDE, 2020, p. 67).

Lorde (2020) diz, mais, que quando somos capazes de sentir prazer em todos os aspectos de nossas vidas, ou seja, na maternidade, no trabalho, no lazer, no cuidar de si, no cuidar do outro, no amor, no desejo etc., começamos a exigir de nós algo mais do que aquilo que nos é imposto, como a resignação, o desespero, o autoapagamento, a depressão e a autonegação; e buscamos alinhar todos os aspectos da vida com o gozo que sabemos capazes de vivenciar.

Em suas palavras:

Reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo, em vez de apenas nos conformarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido. [...] Pois não apenas entramos em contato com as fontes da nossa mais intensa criatividade, como também com o que é feminino e autoafirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e antierótica. (LORDE, 2020, p. 74).

Para Audre Lorde (2020), o potencial erótico está ligado à energia criadora, a energia de satisfação em tudo, satisfação no trabalho, nos estudos, no lazer, no cuidar etc. Isso nos foi tirado sob o argumento de que o erótico é pornográfico, como forma de perpetuar as opressões. Mas ela diz que é justamente o contrário, pois o erótico é o prazer com o sentimento; já o pornográfico é o prazer apenas com suas sensações.

Então, uma vida, como a de várias Marias, apenas voltada para a subsistência, para a resolução de problemas cotidianos, é uma vida fadada à monotonia, à angústia, ao fracasso do ser. Uma vida deserotizada. Uma vida dominada pelas opressões.

A inexistência do outro...

E, logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. [...] O comparsa de seu ex-homem passou por ela e não pediu nada. [...] Foi quando a voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu uma voz: *Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois*. Outra voz ainda lá do fundo do ônibus acrescentou: *Calma, gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também*. Alguém argumentou que ela não tinha descido só para disfarçar. Estava mesmo com os ladrões. Foi a única a não ser assaltada. *Mentira, eu não fui e não sei por quê*. Maria olhou na direção de onde vinha a voz e viu um rapazinho negro e magro, com feições de menino e que relembravam vagamente o seu filho.

A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: *Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!* O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Linha! Linha! Lincha!*... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria. O motorista tinha parado o ônibus para defender a passageira: - Calma pessoal! Que loucura é esta? Eu conheço esta mulher de vista. Todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo do trabalho, da luta para sustentar os filhos... (EVARISTO, 2016, p. 41-42).

Quando os assaltantes desceram do ônibus, iniciou um processo, em parte dos passageiros, de acusações a Maria. Acusavam-na de estar participando do assalto junto aos ladrões. As acusações se deram através das palavras Puta, Safada e Negra. Termos que remetem ao racismo e ao sexismo.

Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, no início do capítulo intitulado “Racismo Genderizado”, cita um exemplo e faz algumas perguntas com o intuito de trazer o leitor a uma reflexão de quanto o racismo e o sexismo permeiam as relações entre negros e brancos.

Nessa linha de Grada Kilomba, tomando como “pano de fundo” este episódio no conto, diante do ocorrido (o assalto), e com o testemunho do motorista do ônibus: “de que todos os dias Maria pegava naquele horário a condução. Que ela trabalhava para sustentar seus filhos”. Pergunto: caso fosse uma mulher branca, ela teria o mesmo destino de Maria? E se fosse um homem branco? E se fosse um homem negro?

Com uma mulher branca, muito provável que a mulher sofresse a agressão verbal de puta e safada, e que fosse entregue à polícia para averiguação das suspeitas. Caso fosse um homem branco, há a possibilidade de ser entregue à polícia para averiguação. Caso fosse um homem negro, este sofreria a acusação com agressão verbal, e muito provavelmente também fosse linchado. Então podemos concluir que a raça é determinante.

Grada Kilomba aponta:

Embora exista uma intersecção complexa entre “raça” e gênero, trocar a “raça” das personagens, mais do que mudar o gênero, alteraria profundamente o conjunto das relações de poder. Todas as personagens brancas teriam permanecido protegidas, ao contrário de todas as personagens negras. Portanto, pode-se concluir que muitas, se não a maioria, das experiências pessoais com o racismo, são formas de “racismo de gênero” (ESSED, 1991, p.5). (KILOMBA, 2019, p.96).

Quando Maria, interpelada agressivamente pelo dono da voz que lhe chamava de puta e negra safada, revidou respondendo que não conhecia os assaltantes, ele (o agressor) indignado por Maria (a negra safada, em suas palavras) ter o atrevimento de falar, de responder, agrediu-a fisicamente.

Grada Kilomba, no prefácio do livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, reflete sobre o lugar ocupado pela mulher negra. Essa mulher, por não ser branca e por não ser homem, conduz Kilomba à seguinte afirmação:

Enquanto as mulheres brancas podem ter um status oscilante, isto é, podem ser elas próprias e as outras para os homens brancos: pois não são homens, mas são brancas. O homem negro, que é homem, mas não é branco, não tem acesso ao patriarcado, pois este é definido pela branquitude e torna-o outro. A mulher negra, não sendo nem branca nem homem, neste esquema colonial representa então uma dupla ausência que a torna absolutamente inexistente. Pois ela serve como a outra de outros, sem status suficiente para a Outridade. (KILOMBA in FANON, 2020, p. 16).

Grada Kilomba (2019) traz a questão fulcral que envolve a mulher negra, que por ser mulher e ser negra, simplesmente inexistente dentro dos padrões de nossa sociedade colonial. Ela é um objeto, e como objeto, não tem o “direito” de revidar, não tem o “direito” de sequer falar.

É o que Marilena Chauí define como violências simbólicas, quando se “[...] trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos, instrumentos para o uso de alguém” (CHAUI, 2021, p. 36). A indignação do agressor de Maria é que ela, uma mulher negra, ousasse falar, ousasse responder à sua agressão, perdesse o status de objeto.

O gozo do outro...

Uma outra questão importante a se compreender é como um grupo de pessoas, que *a priori* sequer se conhecem, em determinadas situações, são capazes de cometer atos bárbaros, massacres, chacinas, linchamentos. Freud, citando Le Bon, ao tratar sobre a constituição das massas, diz que “[...] não importa quem sejam os indivíduos que a compõem, se seu modo de vida, sua ocupação, seu caráter ou sua inteligência sejam semelhantes ou dessemelhantes, o simples fato de que eles sejam transformados em massa os dota de uma espécie de alma coletiva” (FREUD, 2020, p. 140).

Freud (2020) diz ainda que estar incluído numa massa humana que tem a característica de uma “massa psicológica”⁵ faz com que um sujeito sinta, pense e aja de forma diversa do que é esperado dele. Freud acrescenta: “Nós diríamos que a estrutura psíquica que se desenvolveu de maneira tão diversa nos indivíduos é removida, enfraquecida, e o fundamento inconsciente, semelhante em todos, é colocado a descoberto (torna-se operante)” (FREUD, 2020, p. 142).

O que faz sujeitos desconhecidos entre si, que se encontram em uma condução coletiva, após um dia de trabalho, de estudo, de cumprimento de tarefas diárias, projetarem no “outro” atos de insani-
dade e violência extrema? Quando sequer tem a certeza de que este “outro” participou do ato que lhes trouxe tamanha indignação. Quando inclusive foi-lhes dito que este “outro” era alguém como eles, que vinha do trabalho, que estava lutando para criar seus filhos.

Freud (2020) diz que a massa não está comprometida com a verdade, na realidade ela busca as ilusões, para a massa não existe o improvável, ela se alimenta do irreal, do fantasístico. Ele complementa dizendo que a massa “[...] chega muito rapidamente a extremos; uma vez anunciada uma suspeita, esta se transforma para ela, de imediato, em certeza irrefutável; um germen de antipatia torna-se ódio selvagem. (FREUD, 2020, p. 147)

Freud aponta que “[...] o indivíduo, na massa, encontra-se colocado sob condições que lhe permitem se livrar dos recalcamientos de suas moções pulsionais inconscientes” (FREUD, 2020, p. 142). Ele menciona ainda que estar incluso na massa possibilita que os instintos mais cruéis, brutais e destrutivos, os quais permaneciam inertes e encobertos, emergem para livre satisfação pulsional.

Fanon diz que “Na medida em que descubro em mim algo insólito, repreensível, só me resta uma solução: livrar-me disso, atribuir a paternidade disso a outro. Assim, ponho fim a um circuito tensional que ameaçava comprometer meu equilíbrio” (FANON, 2020, p. 201).

No caso em análise, este “outro” era uma mulher negra, como já apontado anteriormente, em nossa sociedade trata-se de um ser inexistente, um objeto, ou melhor, um corpo abjeto, a quem é-lhe imposto diversos estigmas.

Para Fanon, atos de violências, sejam reais ou simbólicas, ocorrem porque:

[...] todo indivíduo deve lançar suas instâncias inferiores, suas pulsões, na conta de um gênio mau que será o correspondente à cultura à qual pertence (vimos que era o negro). [...] Ora, o bode expiatório para a sociedade branca - baseada nos mitos: progresso, civilização, liberalismo, educação, luz, refinamento - será justamente a força que se opõe à expansão, à vitória desses mitos. Essa força brutal, opositiva, é o negro que fornece. (FANON, 2020, p. 205)

5 Freud explica que a “massa psicológica” é um agrupamento de sujeitos de forma provisória. Que tem a característica de ser heterogênea. Ligados entre si por um instante.

É o que Lacan (2003) chama de gozo. Miller diz: “No ódio do Outro há, certamente, algo mais do que a agressividade. Há uma constante dessa agressividade, que merece o nome de ódio, e que visa o real no Outro. [...] É o ódio da maneira particular segundo a qual o Outro goza” (MILLER, 2014, n.p.).

Derek Hook elucida a questão do gozo:

O gozo resulta do empuxo incessante da pulsão em direção à gratificação. Ele não é como um afeto, um desejo ou um modo de prazer. Ao contrário, ele se define por uma espécie de sofrimento, mantendo uma relação proximal com a dor, ao que é excessivo, traumático. [...] o gozo é um tipo de excitação dolorosa, modulada pela pulsão de morte, através do apelo erótico de se transgredir um limite (de saúde, de prazer, moral ou de normas sociais). (HOOK, 2021, p. 191-192).

Entre aquilo que se é; aquilo que se gostaria de ser; e aquilo que dizem que é para ser; há um abismo, um buraco, uma falta. Isso dá uma tensão tamanha, e que vez ou outra busca emergir, aparecer, ainda que não deva, não seja conveniente, que coloque a relação social em um mal-estar. Freud chamou de infamiliar “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2020, fls. 45). Assim, busca-se um “gênio mau” (nas palavras de Fanon na citação acima) para se descarregar a tensão. No presente caso é Maria, mulher e negra, quem vai assumir este papel, o de bode expiatório, e as razões são as que foram tratadas até este momento no presente ensaio.

Faca a laser, corta até a vida...

A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida! [...] Nas mãos nenhum anel ou aliança. Aliás nas mãos tinha sim! Tinha um profundo corte feito com faca a laser que parecia cortar até a vida. [...] Estavam todos armados com faca à laser que cortava até a vida. (EVARISTO, 2016, p. 40-42)

Essa faca a laser é o significante utilizado para a “Modernidade”, para o “Desenvolvimento”, trazidos pelos colonizadores. Enrique Dussel (1993) afirma que a modernidade é um mito, uma vez que para o “outro”, os colonizados, trouxe o seu encobrimento, sua subjugação, sua objetificação, a violência, a miserabilidade.

Dussel aponta:

[...] a “outra face” oculta e essencial à “Modernidade”: o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienada, etc. (As “vítimas” da “Modernidade”) como vítimas de um ato irracional (como contradição do ideal racional da mesma modernidade). [...] A modernidade se definiu como “emancipação” com relação a “nós” (nós os Europeus), mas não percebeu o seu caráter mítico-sacrificial com relação aos “outros” (outros os colonizados). (DUSSEL, 1993, p. 186 e 188).

Nossa sociedade, fruto da colonização europeia, está estruturada por um ideal a ser alcançado, o de ser homem, branco, cis-hetero-normativo, e de família patriarcal. Baseada nos mitos: progresso, civilização, liberalismo, educação, luz, refinamento. Reserva a todos os que não correspondem a isto a marginalização, exclusão, segregação. Maria é justamente a força que se opõe à expansão, à vitória desses mitos. Dessa forma, às Marias está reservada a dupla/tripla opressão, a desterritorialização da vida, a dupla ausência, a ser o símbolo do mal, o do bode expiatório. São tantas as Marias, com suas histórias de dores, abandono, violências, sacrifícios, objetificação, solidão, desespero, apagamento, subjugação, mortes...

Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. [...] Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. Será que os meninos iriam gostar de melão? [...] Maria tinha saudades de seu ex-homem. [...] Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho. (EVARISTO, 2016, p. 42)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro. Editora Jandaíra, 2020.
- CHAUI, Marilena. O mito da não violência brasileira. In: ITOKAZU, Ericka Marie. CHAUI-BER-LINK, Luciana (org.). *Sobre a violência*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 29-50.
- DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Tradução de Jaime A. Classen. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2020.
- FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu (1921). In: *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 137-232.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar* (1919). Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- GONZALES, Lélia. “A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem politico-econômica”. In: RIOS, Flávia. LIMA, Márcia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zohar, 2020, p. 49-64.
- HOOK, Derek. Racismo e gozo: uma avaliação da hipótese do “racismo como (roubo de) gozo”. In: GUERRA, Andréa Máris Campos. LIMA, Rodrigo Goes e. *A psicanálise em eclipse decolonial*. Tradução de Rodrigo Goes e Lima e Tomás Lima Pimenta. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2021, p. 183-219.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo*: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luiza Libânio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

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

LACAN, Jacques. Televisão (1970). In: *Outros escritos*. Versão final de Angelina Harari e Marcus André Vieira. Preparação de Texto de André Telles. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 508- 543. (Campo Freudiano no Brasil).

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MILLER, Jacques-Alain. Racismo e Extimidade. *Derivas analíticas*, n.p, 2014. Disponível em: http://revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/accordion-a-2/o-entredois-ou-o-espaco-do-sujeito#_edn2.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: RATTTS, Alex. *Uma história feita por mãos negras*: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 231-235.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Polen, 2019.

CAPÍTULO 7

SEXO, SAMBA E AMOR: UM TRIÂNGULO AMOROSO EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS

Vanessa Bastos Lima (UERN)

Maria Aparecida Da Costa (UERN)

1 INTRODUÇÃO

Desde que o samba é samba é um Romance Histórico do escritor Paulo Lins que traz como pano de fundo a história do samba, bem como da formação de sua primeira escola, a “Deixa Falar”, na obra estão relacionadas também com a história da umbanda. Situado na década 1920, iremos conhecer através desse romance, a trajetória de alguns personagens históricos, como a do sambista Ismael Silva, e a de Brancura, apelido dado a Silvio Fernandes, que teve participação na constituição do gênero musical e de sua primeira escola. Além desses personagens, que figuram como protagonistas, encontraremos Valdirene e Sodré, os quais, juntamente com Brancura, compõe o triângulo amoroso da narrativa.

A personagem Valdirene é mulher negra, dotada de grande beleza e alto poder de sedução, uma das prostitutas mais bonitas e cobiçadas da zona do baixo meretrício do morro do São Carlos, que fica situado na região do bairro do Estácio. Herda a profissão da mãe e tem Brancura como seu homem, cafetão e protetor. Brancura é homem negro, cafetão que herda a profissão do pai, malandro respeitado no morro, conquistador, mulherengo e sambista, embora não tenha vivido da música. Sempre estava metido em confusões, inclusive por contrariar as leis da época, vivendo, além da cafetinagem, de pequenos golpes com o jogo de chapinha. Como este personagem representa o perfil de “ganhão” não conseguia ficar sem sexo e sem ter várias parceiras. Já Sodré era homem branco, de origem portuguesa, que nasceu em Évora e veio para o Brasil quando criança, depois torna-se um respeitado funcionário público do Banco do Brasil. O malandro e o português tornam-se grandes amigos ao longo da narrativa e, posteriormente, rivais na disputa pelo amor de Valdirene, dessa forma compondo o triângulo amoroso.

2 DAS PERSONAGENS

Nas primeiras páginas de *Desde que o samba é samba*, nos deparamos com o conflito amoroso que envolve os personagens Sodré, Valdemar, Valdirene e Brancura, e passamos, posteriormente, a conhecer mais sobre a trajetória de vida de cada um, bem como quando e como o triângulo amoroso se

configurou, de forma a entrelaçar os destinos dos protagonistas dessa relação.

O romance tem início com uma disputa pelo amor de Valdirene, entre Valdemar, jovem ingênuo e apaixonado, e Sodré, antigo amor e cliente da moça. Ela, uma das prostitutas mais belas da zona do baixo meretrício do Morro do São Carlos, protegida pelo malandro e cafetão Brancura, “Era o cafetão dela, o perigoso, o malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças, faca de dois gumes” (LINS, 2012, p. 11). E dessa forma nos é apresentado esse personagem histórico, que, além de malandro, é um dos sambistas, embora tenha produzido pouquíssimas composições, que contribuíram para o nascimento do samba e de sua primeira escola, juntamente com Ismael Silva.

Brancura é um personagem que tem a vida desde garoto marcada por violência, conflitos familiares, cafetinagem, pequenos furtos e disputas por territórios; malandro nascido e criado no Estácio, figura que comandava as negociações e a prostituição na região, recebendo como uma espécie de herança de seu pai, Rafael, essa função.

Brancura fora abandonado pelo genitor durante boa parte de sua vida, pois este não desejava que o filho nascesse. Mas, quando retoma contato, recebe as instruções do pai, que incumbe o filho de ocupar seu lugar na zona meretrícia. E, neste momento, Brancura recebe Valdirene para ser o seu homem, cafetão e protetor. Vale ressaltar que Fátima, mãe de Valdirene, era uma das prostitutas protegidas pelo pai de Brancura, Rafael, o que representa uma espécie de ciclo que se repete na vida das duas famílias e dos dois personagens.

O pai de Brancura, que iniciou o rapaz em tal função e em sua vida sexual, antes mesmo do encontro com Valdirene, instrui o filho nas artimanhas sexuais que um bom malandro, cafetão e “ganhão” deveria saber, para inclusive, manter o seu domínio para com suas cafetinas através de seu desempenho e vigor sexual. Esses atributos representam uma parte dos que compõem o perfil traçado para Brancura no romance, do típico ganhão. Ao tratar sobre sexualidade, amor e erotismo em *A transformação da intimidade*, Anthony Giddens (1993) vai trazer a seguinte assertiva, que o poder proporcionado pelo sexo e a necessidade de aprovação sexual são utilizados para referendar a auto-identidade do indivíduo. Esta asserção pode ser relacionada com o comportamento do personagem Brancura ao longo de sua trajetória em *Desde que o samba é samba*, bem como ao perfil masculino em que este se encaixa.

Entra em cena o segundo elemento do triângulo amoroso, a personagem Valdirene: “Era bonita, faceira, desejada como deusa, gostosa até dizer chega. Que Deus seja louvado por ter posto uma puta desse quilate no Estácio” (LINS, 2012, p.28). Como ressalta o narrador, ela era uma das prostitutas mais bonitas, sedutoras e cobiçadas da zona e do bairro, por isso mesmo era a mulher mais “rendosa” que Brancura tinha. Foi instruída desde muito nova por Fátima, sua mãe, sexualmente, e posteriormente segue a mesma função que era passada de geração para geração. Valdirene sempre demonstrou o interesse de seguir a profissão de sua mãe, e recebeu como seu primeiro homem Brancura, seu cafetão, que além disso é seu primeiro amor.

Ao longo de toda a narrativa o desempenho sexual de Valdirene, seu jeito de ser, de andar, de se arrumar e os cuidados consigo mesma são ressaltados e exaltados. A imagem da personagem é associada, pelo seu poder sedutor, por sua beleza e sua atratividade, a entidade da umbanda, a Pombagira ou

Padilha, que é citada pelo romance e desce para se comunicar com os personagens nas giras e sessões religiosas, as quais são retratadas. De acordo com Patrícia Birman “A versão feminina da malandragem fica por conta de uma outra figura, a da pomba-gira, que compõe a imagem de uma mulher ligada a prostituição” (BIRMAN, 1983, p.42). As Pombagiras ciganas ou Padilhas são figuras femininas que representam, na tradição da umbanda, bem como de outras religiões de matriz africana, a beleza, a sensualidade, o poder da conquista, a alegria, por isso dão altas gargalhadas de forma a afastar os maus agouros e a negatividade; são mulheres donas de si, muito poderosas no tocante a abertura de caminhos para o amor e para as relações de um modo geral, além de ajudar a trazer prosperidade para a vida de seus protegidos. Estas são representadas por imagens de mulheres vestidas de vermelho, pois é a cor que simboliza o amor e a atração, gostam de beber champanhe e fumar cigarrilha. *Em Desde que o samba é samba*, Valdirene recebe a proteção de sua Pombagira, e em alguns trechos ela é associada à própria entidade ou com suas características: “(...) ela foi com vestido solto, sandália de salto, sem calcinha, e sem sutiã, iluminando tudo. Era a metáfora da sedução nas ruas do baixo meretrício” (LINS, 2012, p. 122). Neste trecho, relatando um dia comum, Valdirene sai de casa para ir à padaria, andando nas ruas e chamando a atenção por sua beleza e poder de sedução. Em outro fragmento, o narrador descreve a referida personagem, de forma a ressaltar seus atributos físicos, seu desempenho sexual e a forma como ela cuida de si mesma e de sua autoimagem:

Tudo se devia à sua beleza, ao seu jeito de corpo, à sua maneira de meter gostoso. Era dessas que deixava qualquer um de pica em pé mesmo depois de ter gozado várias vezes. Com ela, todo homem virava grande fodedor. Sempre queriam de novo. Gostava de ser assim, talvez por isso ela vivia comprando roupas, cremes, batons, maquiagem, embora não precisasse: mulher que nasce pra ser gostosa não tem jeito. (LINS, 2012, p.13).

Além da beleza física sempre exaltada pelo narrador, havia a forma como ela se portava nas relações sexuais com seus parceiros, seu poder de atração e também de fazer com que o ego masculino fosse exaltado, como observamos através do excerto supracitado. Seu estilo de vida também se liga a sua autoidentidade, logo sua identidade sexual também faz parte da sua narrativa do eu, como destaca Giddens (1993). Ela é um perfil mulher que, apesar de ser cafetinada, e ter um homem como seu protetor e explorador de suas atividades, ou seja, apesar de tutelada por uma figura masculina, era livre e dona de seus desejos e de suas vontades nas relações amorosas. Mostra que é independente e que consegue manter-se sozinha financeiramente e se proteger: “- É, mas também me viro sozinha. Descobri que sou mulher demais pra precisar de homem pra me dar proteção. Sou a primeira puta da zona que vive sem cafetão” (LINS, 2012, p.84). Nesse trecho do romance Valdirene, após ter sido abandonada por Brancura pela primeira vez, e, posteriormente, o malandro ter se arrependido e ido atrás dela, a moça demonstra que consegue sobreviver sozinha e a sua maneira. Ela é uma mulher decidida, e por isso rompe seu relacionamento com Sodré e com Brancura, apesar dos encontros sexuais fortuitos com ambos. Valdirene, portanto, é o centro do triângulo amoroso.

A terceira personagem que compõe o triângulo amoroso é o português Sodré, funcionário do Banco do Brasil, que nasceu em Évora e chegou ao Brasil com três anos de idade. Descrito, primei-

ramente, como um garoto de saúde frágil, antissocial e que tinha dificuldades de aprendizado. No entanto, Sodré muda sua vida quando conhece seu primeiro amor, Seu Lotório, um índio caçara, velho marinho. O garoto começa a se relacionar sexualmente com o Índio, em troca de fumar maconha. Tudo começa a mudar e a caminhar na vida de Sodré, que passa a ter mais ânimo para viver, estudar e fazer as atividades, as quais era solicitado a cumprir. Seu Lotório passa a ser o primeiro e grande amor de Sodré na adolescência, e o garoto apenas havia experimentado até boa parte da juventude relações homoafetivas. Seu Lotório morre, mas antes consegue um emprego para Sodré no Banco do Brasil, este muito tempo depois vai conhecer a zona de meretrício, quando encontra Valdirene pela primeira vez, “Seu coração entrou em tiroteio; seus olhos, fogos de artifícios, o seu cacete, pinho-de-riça” (LINS, 2012, p.107). É com Valdirene que ele vai ter sua primeira relação sexual hétero. Depois desse dia, Sodré decide experimentar sexualmente outras mulheres, passando a circular pelo bairro, e acaba por conhecer os principais malandros do morro, inclusive Brancura, que era “o rei da jurisdição”.

3 ENLACES E DESENLACES DE UM TRIÂNGULO AMOROSO

O primeiro elo formador do triângulo amoroso no romance *Desde que o samba é samba*, se dá a partir do enlace entre Valdirene e Brancura, que tiveram seus destinos ligados desde a juventude. E é com Brancura que Valdirene terá a sua primeira experiência sexual, como era de costume, os cafetões “tiravam a virgindade” de suas cafetinadas:

A primeira noite com Valdirene foi cercada de ritual: a mãe fez um belo vestido, comprou-lhe roupas íntimas e de cama e banho, a nova prostituta de um molho no cabelo. O casal foi passar a lua de mel na zona do baixo meretrício, na Rua Pereira Pinto, bem próximo à casa de trabalho de sua mãe.

Dessa vez, a relação sexual foi feita com carinhos brandos no início. Seguindo a recomendação de Rafael, foi quase uma hora de afagos antes da penetração. Cafetão tem que se esforçar ao máximo com sua puta, fazer de tudo para ser o melhor de todos. Os carinhos foram se tornando frenéticos, porque ele tinha que mostrar os três lados do sexo: manso, feroz e incansável. (LINS, 2012, p.60),

Através do excerto citado, observamos que a narrativa retrata o ritual de entrega de Valdirene a Brancura, que agora além de um laço afetivo/sexual terá com ele uma relação profissional, selada a partir da entrega de seu corpo ao cafetão. É uma relação que funciona para além de um laço matrimonial, pois Valdirene passa “oficialmente”, pelas normas instituídas pela zona de baixo meretrício a ser mulher de Brancura. Era dessa forma que funcionavam as relações entre uma prostituta e seu agenciador.

Já o enlace entre Sodré e Valdirene, teve início após a primeira vez que o português foi conhecer a zona: “Penetrou em Valdirene sem jeito, era um adolescente em desvario, beijava compulsivamente,

trabalhava também com as mãos, futucava em ritmo acelerado (...) Valdirene percebeu pelo trato que Sodré era novato no fazer sexual com mulheres.” (LINS, 2012, p.107). Era a primeira experiência sexual do rapaz com mulheres, e logo, ele acabou se encantando por ela. Sodré passa a frequentar a zona e, por isso, faz amizade com Brancura, pois o português salva o malandro de uma emboscada. É dessa forma que as portas do Estácio e da zona se abrem para Sodré. Porém, algo não sai como o previsto: “O que Sodré não esperava era o amor que foi tomando corpo Valdirene. Manteve relação sexual com mais de cem mulheres de todas as partes do mundo naquele universo tão pequeno, fora da zona também, nenhuma era como ela.” (LINS, 2012, p. 12). O português teve de manter o que sentia por Valdirene em segredo, pois sabia que ela era mulher de seu amigo Brancura. O malandro, por sua vez, fingia que não percebia, pois preferia ter Sodré por perto dele como amigo. Um dia, quando Sodré foi encontrar com Valdirene, o que passou a ser costumeiro ele procurar pelos serviços dela, pois estava apaixonado: “Um dia, na hora do orgasmo, Sodré falou sem querer: - Eu te amo” (LINS, 2012, p. 113). Valdirene corresponde ao rapaz dizendo que também o amava, e este acredita.

Diante disso, instaura-se uma tensão no local onde os sambistas se encontravam para beber e compor, no Café do Compadre, Sodré escuta o desabafo de Brancura dizendo estar cansado da vida de malandragem e de Valdirene, e que desejava casar-se com uma mulher decente de “família”: “- Eu amo ela. É a mulher mais linda, mais gostosa, mais tudo nesta vida. Uma vez, eu não aguentei e disse isso pra ela, mesmo sabendo que ela era tua mulher” (LINS, 2012. p. 114), dando início ao conflito entre Brancura e Sodré por conta do amor por Valdirene.

Quando Brancura tem ciência do amor de Sodré por Valdirene a obriga a enganar o rapaz de forma a se aproveitar do sentimento dele para conseguir mais dinheiro e presentes. Para poder “tirar o português de circulação”, que o havia traído, o malandro arma uma situação, uma espécie de duelo entre Sodré e Valdemar, um jovem bobo e apaixonado também por Valdirene, pois dessa forma não precisaria matar ninguém e resolveria a situação pondo os dois para se enfrentar. Ao saber da trama, o português entra em depressão e promete nunca mais voltar à zona.

Observamos que Valdirene se torna a moeda valiosa que vai guiar esses sujeitos problemáticos na narrativa, Brancura, após armar toda a trama e confusão, obrigando Valdirene a mentir, vai abandoná-la para casar-se com outra mulher. Contudo, é importante destacarmos que Valdirene é uma mulher atenta aos deslocamentos desses homens, e a partir do comportamento deles, ela mesma toma frente de sua vida, dessa vez, voltando a namorar Sodré. Assim, vai se configurando um triângulo amoroso, quando Brancura volta a procurar Valdirene, e Sodré se decepçiona mais uma vez: “Pois o que é o amor? É sofrer brutais traições e ainda ter lampejos de dar um jeito de ser feliz com ela para sempre?” (LINS, 2012, p.122). Desenganado, o português resolve corresponder ao amor de sua colega de trabalho Maria de Fátima e com o tempo acaba casando-se com ela, apesar de não esquecer Valdirene.

Brancura, por sua vez, retoma sua vida de malandro, no conforto de com ela ter amor, bebida, além de não ter o compromisso que o casamento obrigava. O malandro mesmo se relacionando com outras mulheres, sentia ciúmes e sentimento de posse do corpo e do amor de Valdirene. Para Brancura, mesmo ela sendo prostituta e tendo relação com outros homens, o que importava era ele ser sempre o preferido, o único amor, e que os mais intensos prazeres fossem com ele. Poderia deitar-se com qualquer homem, mas seus sentimentos e corpo sempre deveriam estar à disposição do seu cafetão,

mostrando o desejo de posse pelo corpo e pela alma da prostituta.

É importante destacarmos o poder de Valdirene, que mesmo em situação delicada, sendo uma mulher e prostituta, decide abandonar aqueles homens e seguir sua vida sem um comandante, inclusive, obriga a todos os homens, inclusive seus ex-amantes, a marcarem horário para serem atendidos. Dessa forma, a mulher mostra o seu poder e de alguma forma, indica o seu valor: “Era um jogo. Iria jogar até o fim conforme as regras dela e perder, pois, mulher no amor é assim, quer jogar, fazer as regras e ganhar” (LINS, 2021, p. 87). Enquanto Brancura esperava pelos caprichos de Valdirene, ele refletia: “Seria amor essa coisa de querer prender mulher no pênis? É amor largar a vida por cinco dias só se preparando para fazer a ex-mulher atingir orgasmos múltiplos e voltar a ser sua de novo?” (LINS, 2012, p. 87). No jogo do amor e da relação amorosa de Brancura com Valdirene, ele tinha consciência que não a dominava mais; ao contrário, o malandro estava nas mãos dela, e acreditava que o amor e a química sexual não estavam desvencilhados neste caso, o primeiro existia a partir da relação com o segundo. E assim funcionava para os três componentes do triângulo amoroso.

No dia do encontro que Brancura havia agendado:

Valdirene se deitou com ar saudável na cama, linda como sempre, cheirosa de essência de canela, olhos de calma. O malandro tremia, a ereção não dava mais sinais, e sem tirar a roupa para não mostrar o pênis mole, sentou na cama, botou a língua para fora e foi direto ao joelho dela, depois passaria a vagina, subiria até o peito. E foi o que fez, mas, com ela parada sem pronunciar gemido ou palavra, a ereção não vinha. (...) Valdirene se levantou, colocou o penhoar e foi até a janela ver Brancura andar vagorosamente com as mãos nos bolsos, a cabeça baixa pela Pereira Pinto. Olhava o seu amor com riso de vingança. Nunca esteve com mais de dez homens em um dia, nunca disse a outro as palavras de sexo que só eram pra ele. Falou alto e em bom tom para ele rasgar de dor de amor ali na sala esperando por ela. Queria ter gozado de verdade, e não podia dizer que não tentou, para a vingança ficar sacramentada. Ruindade de amor. (LINS, 2012, p.90-91).

Valdirene executa sua vingança de amor. Mesmo amando Brancura e querendo entregar-se ao gozo, mantém seu propósito e reafirma sua altivez diante da situação. Como Brancura representa o perfil do garanhão, ter muitas parceiras é sinônimo de virilidade e algo também referendado socialmente, diante disso, sendo preterido por Valdirene, o macho se sente fragilizado. A prostituta conseguiu fazê-lo “falhar” em sua virilidade, invertendo tudo, deixando de ser a isca no jogo do amor e da conquista, foi a caçadora. O sentimento de amor e o medo de perder Valdirene fizeram com que Brancura, apesar de mulherengo, garanhão, e experiente, se sentisse inseguro e não conseguisse ter ereção.

Valdirene e Brancura reatam após a referida vingança, mas o cafetão retorna a se envolver com outras mulheres e em uma das discussões com Valdirene, ambos refletem sobre as atitudes e seu modo de ser e agir nos relacionamentos de Brancura e sobre o enlace amoroso entre os dois:

Rolou um silêncio interminável. Até que Valdirene argumentou:- O amor que eu sinto por você é igualzinho ao que você sente por mim. Só que quem some é você. Mas isso não quer dizer que eu deixo de sentir vontade com outros homens. De vez em quando

eu gozo e fingindo que não. Brancura sentiu calafrios e cortou: - Eu não te pedi pra ser sincera. - Mas tá na hora de você lidar com a verdade. Eu também não sou flor que se cheire... - Eu não quero ouvir a verdade! Eu tenho ódio da verdade! Não convivo bem com a verdade. A verdade não é coisa pra mim, não. - Então vá embora. Vá, suma! Suma, comigo sabendo tudo de você. E você sem saber nada de mim, como sempre. Tu só pensa em ti. Acha que sou aquilo, mas eu sou isso aqui, completamente diferente, e você não quer saber. (LINS, 2012, p.200).

Observamos que a personagem masculina se sente incomodada ao ouvir as declarações da amada a respeito de suas relações com outros homens, por ela sentir prazer com outros. Quando sente que pode perder a amada, o sujeito amante, que antes se sentia poderoso, é fragilizado pelo sentimento de amor que causa ciúmes. Como ressalta Roland Barthes, o ciúme é um “Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo medo de que a pessoa amada prefira um outro” (BARTHES, 1981, p. 46). Assim pode ser compreendido o incômodo que Brancura sente ao ouvir Valdirene falar sobre outros homens, o ciúme do cafetão está contornado da insegurança que a prostituta preferira outros ao invés dele. É importante observarmos a postura de Valdirene em relação ao sexo, não apenas pelo fato de a personagem ser prostituta e ter, portanto, uma atividade profissional que envolve o contato sexual, mas pelo fato de ter um perfil de uma mulher empoderada, e ao invés de ser apenas controlada ou submissa às vontades e desejos masculinos, aparenta ter a noção de que o sexo lhe confere certo controle nas relações, ressaltamos, não apenas nas profissionais, as quais acabam mesclando-se com as relações pessoais nesse caso. De acordo com Giddens (1993), quando analisa alguns comportamentos femininos em relação à sexualidade, algumas mulheres têm uma atitude equiparada à noção tradicional dos homens, o que significa que elas têm uma dinâmica de sua conduta sexual bem-organizada, sem criarem para si problemas psíquicos, por conta de sua forma de agir e de se relacionar, podemos até acrescentar a esse pensamento, sem culpa ou autodepreciação. E, é esse tipo de comportamento feminino apontado pelo autor que Valdirene representa, uma mulher dona de si e de suas vontades. Após romper com os dois, ela sai da zona onde trabalhava e começa a trabalhar na confeitaria Colombo, decide que deseja engravidar, e no mesmo dia tem relação sexual com Brancura e com Sodré. Primeiro ela reencontra o português:

Naquele dia, uma tremedeira, o pau duro feito pedra, medo de olhar para trás e dar de cara com os olhos de Valdirene. Parecia que o estava seguindo. O pior é que ela ia com a boceta remolhando por vontade própria mesmo, fazendo força para isso não acontecer. (...) O que é o amor? Entrou pelo mato da beirada do morro de São Carlos, foi se embrenhando, já tirando a roupa.

(...) Gozaram quantas vezes quiseram, até que ela se vestiu, saiu correndo com os olhos rasos d'água. Só agora tinha retomado o controle de seus atos. (LINS, 2012, p. 179).

Sodré e Valdirene se reencontram e movidos pelo desejo e pelo amor que nutrem um pelo outro, entregam-se ao momento. Valdirene sente algo que não consegue controlar, ao mesmo tempo que também quer se entregar ao homem amado. A sintonia entre os dois personagens, a atração física, o cheiro que um deixa no corpo do outro que aguça os sentidos, a quentura dos corpos sentida como em

nenhuma outra relação, como Sodré sente em Valdirene, o choro dos dois, a emoção do reencontro, tudo é descrito de forma a elucidar o amor que sentem. Por outro lado, Brancura e Valdirene também no mesmo dia se reencontram: “Senti sua boceta aguar de novo de forma abundante, arrepio no cangote, calor subindo pelo pescoço, uma tremedeira quando Brancura se pôs no encalço dela e foi seguindo-a bem na hora em que saiu da confeitaria Colombo” (LINS, 2012, p.271). Com isso, Valdirene busca os amantes para realizar o seu desejo de ser mãe, independentemente das vontades daqueles homens. Promessa cumprida por seus guias espirituais que a avisaram que seria mãe. Ela decide afastar-se de Brancura e Sodré, pois mesmo amando os dois, decide seguir seu caminho sozinha, e ser mãe solo:

(...), pois tinha disposição para criar um filho sozinha. Filho não precisa de pai, é a mãe que amamentava, dá banho, dá comida, dá mais amor, é a mãe quem educa. Tinha força para trabalhar, pagar uma pessoa de confiança para cuidar do nenê de dia, e tudo daria certo. (LINS, 2012, p.216).

Brancura e Sodré ficam sabendo da gravidez de Valdirene e a procuram para que ela possa se explicar e saber quem seria o pai:

Eu, da última vez, transei com vocês dois no mesmo dia. Coisa que eu fiz quase a minha vida toda. Não me arrependo nem um pouco, porque eu gosto dos dois e nunca escondi isso. Portanto, o filho sendo de um ou de outro não importa. Eu sempre quis ter um filho, não preciso de ajuda de nenhum de vocês dois. Portanto, eu não preciso nem saber quem é o pai. Eu mesma vou cuidar dele (...) Mas se algum de vocês se interessar, eu não posso negar a qualidade de pai. Nunca afastaria filho de pai. Isso é fácil: se nascer preto é seu, se nascer branco é seu. (LINS, 2012, p.284).

Sodré e Brancura respondem afirmativamente a Valdirene, e aguardam até o nascimento da criança. O que não era esperado é que Valdirene estava grávida de gêmeos. E, no dia do desfile da primeira escola de samba, em que todos estavam presentes neste acontecimento, ela aparece com as crianças:

Valdirene chegou ao Largo da Estácio pela primeira vez com seus gêmeos bivitelinos. Estava linda com Marquinhos e Marcelo. Vestida de rosa, chapéu, a sombrinha de Marie protegendo as crianças do sol. Marcelo, o filho branco, vestido de vermelho. Marquinhos, o filho preto, vestido de branco. (...) – Eu sei que amei vocês dois. Que em toda a minha vida eu só gozei com vocês dois. Sei que amo meus filhos e estamos conversados. – Então, eu assumo o pretinho - disse Brancura. – O branquinho é meu - disse Sodré. – Mas quem manda sou - rebateu Valdirene. - Por mim tudo bem. – Por mim tudo bem. (LINS, 2012, p. 289)

Observamos, a partir de então, o curioso do desfecho da relação que a todo tempo foi de rivalidades entre os homens, ser harmonizada pela maternidade de Valdirene.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante destacar que no romance *Desde que o samba é samba*, embora os homens joguem com a personagem feminina, ao final da narrativa, é ela quem os direciona. O triângulo amoroso mantido por Valdirene com Brancura e Sodré, entrelaça as trajetórias dessas personagens; Valdirene abdica do amor dos dois homens e se realiza com o amor despertado pelos filhos, seu destino, portanto, não sucumbe a ideia de final feliz veiculada pela lógica do amor idealizado, em que deveria escolher algum dos dois amores para constituir família. E, embora a personagem em muitos momentos ao longo da narrativa pensasse a respeito disso, como forma de deixar a vida da zona de baixo meretrício e ter mais segurança, reconhece que amou os dois: Brancura e Sodré, mas tem a ciência de que não h a possibilidade de manter um relacionamento duradouro com nenhum deles. De acordo com Maria Aparecida Costa: “Não cabe mais no atual cenário social expressar atributos de um amor heroico, os amantes agora experimentam o desamparo a dois, enfrentando a hostilidade do mundo e seus dem nios, sozinhos” (COSTA, 2015, p. 53). E   a partir dessa reflexão que vislumbramos o desenrolar do triângulo amoroso: Sodré casa com Maria de Fátima, sua colega de trabalho, e vive harmoniosamente com ela, visto que por duas vezes foi desiludido por Valdirene. Ela, por sua vez, quando rompeu com Brancura, entendeu que: “A questão é que tudo nesta vida cansa. E, quando cansa aturar um modo de ser do parceiro, qualquer que seja é muito ruim” (LINS, 2012, p. 176-177). Brancura, reconhecendo-se como garanhão e mulherengo, escolhe permanecer na vida malandra, e acredita que Valdirene   uma mulher de evolução, “(...) de crescimento de mudança” (LINS, 2012, p. 201) e ele não havia nascido para mudar ou evoluir. Para o malandro: “A questão é que a primeira coisa que eu penso quando vejo uma mulher é em meter” (LINS, 2012, p.199). Além disso, para Brancura amor e sexo não eram coisas que são se movimentavam juntas.

Vale ressaltar, portanto, que em relação aos três personagens que compõem o triângulo acontece dessa forma, sexo e amor estão relacionados, mas também podem ser desvencilhados, pois em dados momentos cada um, mesmo nutrindo amor um pelo outro, procura outras companhias e formas de ter prazer sexual. Valdirene, Brancura e Sodré, o triângulo se desfaz, cada um segue enfrentando os próprios “dem nios” sozinhos e as animosidades impostas pela vida, mas os filhos representam ainda um elo existente entre eles, apesar do desenlace amoroso.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1981.

BIRMAN, Patrícia. *O que   umbanda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Maria Aparecida da. *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. Natal, RN: EDUFRN, 2015.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da identidade*: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

PARTE II:
LITERATURAS HISPANO-AMERICANAS E INDÍGENAS

CAPÍTULO 1

BREVE NOTA SOBRE A LITERATURA NATIVA NO ESTADO DO PIAUÍ

Ângela Viana de Sousa Silva (UERN)

Cacique Henrique Manoel do Nascimento (Aldeia Tabajara – Piauí)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

A cultura indígena do Piauí é pouco conhecida no estado e menos ainda fora dele. É importante destacar que no Piauí há cerca de 6.000⁶ indígenas. É um número relevante, porém, bem menor que a totalidade que se encontrava no estado entre os séculos XVII ao XIX. Onde foram parar esses índios? O que aconteceu com eles?

Tentaremos responder a essas perguntas a partir de investigações com base nas pesquisas existentes no estado do Piauí e com o apoio do Cacique Tabajara Henrique Manoel.

Sabemos que o estado do Piauí contava com quase 17 tribos indígenas de origem Tupi. Se não temos conhecimento dessa parte da história dos povos indígenas em terras piauienses, isso se deve, segundo Cacique Henrique, à dizimação da cultura e dos povos nativos durante a colonização no Brasil.

No município de Lagoa do São Francisco, na comunidade Nazaré, situada ao Norte do Piauí, vive uma aldeia remanescente da tribo Tabajara que se organizam por meio de associações indígenas para que possam manter vivas a sua cultura, a sua história.

Durante o período da pandemia de Covid-19, cerca de 1.302 indígenas em território piauiense foram excluídos do Plano Nacional de Vacinação do Governo Federal. Uma triste realidade para os nove povos indígenas que habitam o estado. Como alegação para a não vacinação dos povos indígenas, o Governo Federal disse que esses povos não possuíam terras marcadas e DSEI (Distritos Sanitários Especiais Indígenas). De acordo com a Secretaria Estadual de Saúde (Sesapi), os 1.302 indígenas foram incluídos no plano de vacinação, mas que essa solicitação não havia sido, na época, validada pelo Ministério da Saúde.

Em busca do direito à vacinação de seu povo, Cacique Henrique precisou, por meio de uma carta, recorrer à 49ª Promotoria de Justiça de Teresina – PI/ Promotoria da Cidadania e Direitos Humanos para que fosse convocada uma reunião com lideranças para discutirem o assunto. Na carta ele especificou os nove povos indígenas sobreviventes no Estado que não os reconhece e os excluiu em um

6 Uma análise feita por Dias e Santos em 2016 e de Baptista em 1994, foram registrados a existência de 316.000 indígenas em solo piauiense.

momento tão importante para todos no país: a vacinação contra a Covid-19.

Acredita-se que a não autorização da vacinação dos povos indígenas da tribo Tabajara tenha acontecido pelo não conhecimento de tais povos nessa região. Segundo uma pesquisa realizada pelo historiador Marcus Pierre de Carvalho Baptista, no ano de 2017, os povos Tabajaras apareceram no começo dos anos 2000 no Piauí. Ele questiona o que levou esses povos a ficarem tanto tempo em silêncio e “invisíveis” do convívio social e o que possibilitou o fim disso, bem como uma eventual luta por seus direitos políticos e sociais.

Podemos responder a esses questionamentos com outro trabalho desenvolvido por Brisana Índio do Brasil de Macêdo Silva e João Paulo Macedo, ambos da Universidade Federal do Ceará. Em *Povos indígenas no Piauí: se escondeu para resistir e apareceu para existir*, os pesquisadores se utilizam de uma fala do Cacique Henrique proferida na 17ª Semana dos Povos indígenas do Piauí, para dar título a seu artigo e também para embasar possíveis explicações para entendermos o que de fato aconteceu a esse povo.

O trabalho de tais pesquisadores nos apresenta informações mais específicas para que possamos compreender um pouco mais da história dos povos nativos no estado do Piauí. Segundo Silva e Macedo (2022), os colonizadores expulsaram os povos indígenas do estado de formas diferentes. A primeira delas foi pela guerra de extermínio; a segunda, pela guerra de expulsão, retirados forçosamente de suas terras; terceira, pela guerra de preamento e a quarta, pela guerra de redução.

A partir desse histórico de extermínio e de invisibilidade forçada, podemos entender alguns dos motivos para o “desaparecimento” dos povos nativos no Piauí por um determinado período de tempo e a falta de registros oficiais.

REFERÊNCIAS

Carta do Cacique Henrique Manoel do nascimento. Disponívem em:

https://cidadeverde.com/assets/uploads/files/carta_1613063029.pdf

Acesso em: 19 abr. 2023.

BAPTISTA, Marcus Pierre de Carvalho. Disponível em: 79_ARQUIVO_SOU CABOQUIM DA MATA, QUEM MANDA NA MATA É EU-UM POVO RESSURGIDO, OS INDIOS TABAJARA DE PIPIPIRI-PI E A LUTA POR SUA IDENTIDADE.pdf

<http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/15240888>

Acesso em: 19 abr. 2023.

SILVA, Brisana Índio do Brasil de; MACEDO, João Paulo. Povos indígenas no Piauí: se escondeu para

resistir e apareceu para existir! 1: trajetória dos grupos indígenas da etnia Tabajara no Piauí. INTERA-
ÇÕES, Campo Grande, MS, v. 23, n. 1, p. 51-65, jan./mar. 2022. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/inter/a/rVw6zn6m3XvvrghvktvNVP/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 19
abr. 2023.

CAPÍTULO 2

LA VILLA E LA VIRGEN CABEZA: ILHAS URBANAS, NOVOS MODOS DE LER AS AFECÇÕES SUJEITO-TERRITÓRIO NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Josivânia da Cruz Vilela (UEPB)

Wanderlan Alves (UEPB)

INTRODUÇÃO

Ao escrever o livro *Aqui América Latina: una especulación* (2010), onde estuda algumas escrituras que exploram a pobreza e a periferia, trabalhando entre os conceitos de realidade e ficção, a crítica argentina Josefina Ludmer afirma que parte da literatura contemporânea na América Latina, por vezes, entraria na imaginação pública para criar vidas cotidianas em ilhas urbanas latino-americanas. Por ilha urbana, Ludmer entende um tipo de regime específico de significação, um regime territorial, que coloca corpos e territórios em relação e em tensão, ao mesmo tempo. Para a crítica argentina, “en la fábrica de realidad, el territorio es un articulador, es una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-y-de sexo todo al mismo tiempo” (LUDMER, 2010, p. 122). Caudatária da concepção de território, a ilha urbana, para Ludmer, seria, pois, uma zona interior-exterior, território dentro da cidade e ao mesmo tempo fora de toda divisão.

Tomada como um operador de leitura, como fábrica de imagens e de enunciados, por vezes ambivalentes, a ilha urbana expressa uma (nova) maneira de viver a relação sujeito/território, assim como abre caminho para modos de narrar o “menor” o “pequeno”, algo que não tem a pretensão de uma ficção de fundação de nações ou de cidades. Aliás, os textos literários nos quais essas ilhas poderiam ser lidas sequer têm plenamente garantido seu estatuto de ficção, visto que eles estariam em constante fusão e sincronia com a realidade dos meios. Nesse sentido, a favela, seu território reduzido, onde vivem personagens reunidas pela condição à margem, faz pensar nas ilhas urbanas de que fala Ludmer, que podem ser concebidas como “zonas sociais”, ilhas que se definem territorialmente como espaços dentrofora em relação a alguma esfera ou ideia, como cidade, nação, sociedade.

Nessas ilhas, “los sujetos están al mismo tiempo afuera y adentro de esas divisiones: afuera y atrapados simbólicamente en el interior” (LUDMER, 2010, p. 01-02). São esses sujeitos que fazem com que, mesmo estando à margem, a favela, enquanto ilha urbana, crie elos com o restante do mundo, sugerindo que os limiares contaminantes das fronteiras e seus rearranjos são fluidos, passageiros, descartáveis, líquidos, mutantes. Dessa forma, desterritorializando-se e reterritorializando-se novamente, como em movimento nômade, esses sujeitos periféricos não somente estariam dentro e fora dos espaços urbanos, mas seriam eles mesmos como ilhas humanas à deriva.

Por essa perspectiva, o espaço não se constitui como elemento independente do sujeito, assim como também não se constitui de antemão, mas em relação paralela, o que evoca o papel da vivência/experiência como elemento indispensável à sua constituição. Nesse processo de constituição mútua, a partir do qual se configuram algumas das narrativas produzidas nessas primeiras décadas do século XXI, cumprem papel importante as relações de afeto que os sujeitos estabelecem com o território, o que age ativando sentidos plurais, por vezes ambivalentes, os quais se (re)desenham e articulam-se no movimento ininterrupto do cotidiano do sujeito. Cabe ressaltar que esses sentidos não estão no território, tampouco estão no sujeito, por mais que advenham dele, mas se apresentam na relação desses dois elementos, que nunca se completam totalmente, antes se instauram como potência. Se a vida cotidiana se configura entre o real e o virtual, como imagina Ludmer (2010), em giro potencial, então, os territórios nos quais os sujeitos situam-se e/ou movimentam-se se inscrevem como fragmentos de realidades que se mesclam à maneira de cartografias afetivas.

Nesse caso, agenciamentos subjetivos e agenciamentos territoriais possibilitam uma espécie de duplo reconhecimento que está na base desses processos de afecção. Pensar transversalmente essas interações nos permite, pois, vislumbrar territórios possíveis, com os quais (e/ou a partir dos quais) os sujeitos “não se dão como um em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para-si precário, singular, singularizado, capaz de bifurcar em reiterações ou em abertura processual a partir de práxis que permitam torná-lo ‘habitável’ por um projeto humano” (GUATTARI, 1990, p. 37). São essas práticas efetivas/afetivas de experimentação no (e para com o) território que levam às mudanças existenciais que constituem a vida cotidiana dos sujeitos em romances como *La Villa* (2001), do escritor argentino César Aira, e *La Virgen Cabeza* (2009), da escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara. Partimos, pois, do pressuposto de que o trânsito através dos espaços, o cruzamento das fronteiras, funciona na atualidade como uma consigna de interpretação, em que a experiência da vivência em trânsito possibilita a construção de figuras complexas.

LA VILLA E LA VIRGEN CABEZA: MÚLTIPLAS AFECÇÕES

No romance *La Villa*, César Aira cria na escrita uma favela localizada em Buenos Aires, chamada de Bajo Flores, assim como também focaliza as relações que se estabelecem entre os personagens nesse espaço e no seu entorno, incorporando à história narrada elementos do cotidiano dos catadores de papel, vidro e lata. Nesse processo de escrita, o autor implode as visões estereotipadas difundidas pela grande mídia, segundo as quais o morador da favela é delinquente e a periferia é local de crimes, mostrando a *villa miseria* como um espaço meio fantasmático⁷, como um tipo de ilha urbana

⁷ Segundo Daniel Link, o fantasma pode ser compreendido como “figuras, fantasmas, unidades de lo imaginario como fuerzas, potencias o movimientos que están más allá de lo artístico” (LINK, 2009, p. 70-71). Nessa acepção, há que entender a fantasmagoria não necessariamente como imagem falsa, tal como se convencionou na esteira do marxismo. Como sabemos, uma fantasmagoria é, sempre, produto de uma imagem, signo no lugar de outra coisa, concepção reconhecida tanto no campo da história e da sociologia quanto da psicanálise. O importante, contudo, é compreender a lógica por meio da qual uma determinada fantasmagoria opera (por inversão, por alteração, a partir de uma pretensão realista, por recalque, etc.), conforme Alves (2021). “No es que lo imaginario funcione como máscara (eso ya se sabe, y es tan sabido que no tiene sentido detenerse en ello), sino que en lo imaginario se nota la potencia, la fuerza de lo real” (LINK, 2009,

vertiginosa. Nesse caso, a representação dos sujeitos e da própria favela adquire ares positivos, porque “no se construye un mundo marginal en el que los habitantes villeros aparecen como sujetos carentes, que en consecuencia tomarían su situación como pretexto para participar en actividades ilegales” (CARDON, 2010, p. 28-29); os catadores se destacam na narrativa pela sua autonomia e capacidade de agir dia após dia. O fato de morar na periferia, de passar necessidade, não afeta o caráter desses sujeitos experimentais. O país, a região, a cidade ou a periferia não definem por si só o que são⁸, nem suas necessidades os levam a cometer delitos. Nesse romance, Aira cria uma pluralidade de *outros* que fogem aos estereótipos, potencializando uma reflexão sobre quais sujeitos ganham voz e visibilidade. O resultado desse jogo de inversão com a representação negativa da favela, que se faz presente no imaginário coletivo e nos *mass media*, é que o romance cria outra visão da população da favela, outro universo.

Em muito essa nova visão desse espaço e dos sujeitos que ali residem se deve ao modo como Maxi, jovem de classe média que poderia ser pensado como protagonista pela recorrência de sua aparição na narrativa do romance, percebe o território do Bajo Flores, assim como os catadores, com os quais ele passa a conviver. Não é que o personagem não saiba das condições precárias dessa região, pelo contrário, Maxi tem consciência das dificuldades pelas quais passam tais sujeitos, mas, por isso mesmo, pela capacidade de sobrevivência dos moradores do Bajo Flores, tudo lhe parece extraordinário. Mesmo as casas precárias que são construídas pelos próprios catadores, com restos de madeira, papelão e alumínio, dispõem de uma beleza singular e funcional aos olhos de Maxi. Vale ressaltar que isso diz muito sobre a perspectiva adotada por Aira ao escrever *La Villa*. Ainda que Aira dê visibilidade a uma problemática social, como é o alto índice de pobreza e o aumento acelerado no número de favelas na Argentina, seu objetivo não parece ser advogar por causa alguma, mas criar cartografias e sujeitos camaleônicos, em permanente devir.

À medida que Maxi se aproxima da vila e dos catadores, vai ficando mais nítido esse tipo de entre-lugar ocupado pelo personagem, que não consegue se reconhecer plenamente na ordem burguesa de que faz parte. Discorrendo acerca de sujeitos/subjetividades que parecem dentrofora em relação ao território e à classe social, Ludmer (2010, p. 134-135) afirma que:

p. 61).

8 Vale ressaltar que embora o território não defina quem somos, os sujeitos que vivem na periferia geralmente são excluídos socialmente; essa exclusão vai desde um olhar de recriminação direcionado a eles até a negação de sua participação em espaços e tomadas de decisões na sociedade. Refletindo sobre política, arte e estética, Jacques Rancière (2009) escreve o livro *A partilha do sensível: estética e política*, no qual, utilizando o termo que faz jus ao título (“partilha do sensível”), enfatiza a relação existente entre sujeitos, espaços, tempos, contextos, e discursos. Nesse livro, o filósofo francês afirma que há uma divisão na sociedade entre o que é comum a todos os indivíduos e o que é exclusivo de apenas alguns: “denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum (RANCIÈRE, 2009, p. 15-16). Essa diferenciação entre comum e particular se dará em virtude dos espaços, tempos e formas de atividades exercidas por cada sujeito em determinado lugar. Nesse sentido, não é a todos que é permitido ocupar determinadas posições no tecido social, nem exercer certas atividades, já que estas estão inter-relacionadas a formas de pensar o tempo e o espaço. Assim, será “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16) em dada sociedade.

Esa subjetividad, en el límite urbano, es el Maxi de *La villa* de Aira, que vive en un departamento de este lado de la calle Bonorino (la frontera) pero entra a la isla que es la villa y permanece allí, durmiendo y soñando, para formar la figura de la imaginación pública que nos interesa hoy. De hecho, Maxi (un gigantón de gimnasio) es el que ve la calesita, las luces y el mensaje que es la villa, cuando entra y puede descifrar el enigma de su forma.

Desde o título do romance, Aira aponta para a importância da dimensão espacial na narrativa. Construindo uma história cujos principais personagens vagam pela cidade de Buenos Aires, e especialmente pelo Bajo Flores, o escritor consegue (des)montar a partir da escrita uma cartografia (alternativa) do espaço da periferia, construindo, assim, uma espécie de ilha urbana, no sentido utilizado por Ludmer (2010). Além das particularidades geográficas desse território, ou talvez por isso mesmo, a cena vista por Maxi adquire um matiz estético. A alternância da luz que emana da vila com a sombra ao seu redor, e no mais profundo do seu interior, cria um tipo de quadro barroco, no qual cada figura desempenha um papel no jogo de contrastes, e todas apontam para a (im)possibilidade de ler a favela, ou mesmo de compreender o seu funcionamento, a partir de uma posição dentrofora. Nessa dificuldade de deixar-se entender, reside o encanto do Bajo Flores, no relato de Aira. Disso resulta que a vila passa a aportar noções de território que não se encaixam em coordenadas geográficas até então vigentes. Como podemos observar no romance:

Había otra cosa que también se apartaba de la geometría racional, y era el ángulo que tenían las calles. Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser ‘radios’; y desembocar todas al centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vista desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida. ¿adónde terminaban? Eso Maxi nunca lo supo. (AIRA, 2001, p. 35).

Nessa realidade, a favela, enquanto arquitetura, apresenta uma linguagem singular, espécie de “ídiolo/dialeto arquitetônico” que funciona como uma linguagem não compartilhada por quem não vivência as dinâmicas constitutivas de seu território. Como propõe Fernandez (2005, p. 45-46), dando lugar a variadas interpretações: “lo que surge como efecto de semejante significación es el proceso de transformación de límites, bordes y fronteras en espacios entre, diríamos en intersticios o grietas en los cuales los significados [pre-fijados] van perdiendo peso y consistencia, y se desestabilizan”. Por meio desse processo escritural, também podemos observar como personagens fragmentados vão se constituindo em relação ao território, como elementos complexos em permanente processo de afecção.

Vale ressaltar que, ainda que a vinculação das imagens das massas e a experimentação com a figura da ilha urbana não levem propriamente ao vínculo entre esses sujeitos marginalizados e o restante da sociedade, ao menos problematizam certas vertentes escriturais que distinguem brancos e negros, pobres e ricos, centro e periferia, na literatura latino-americana, a partir de códigos representacionais rígidos e caricaturescos. Mas poderíamos questionar, então: como os procedimentos escriturais colocados em prática por Aira no romance *La Villa* podem problematizar práticas (sociais, culturais, econômicas, políticas) e realidades, identidades e/ou pertencimentos a partir da criação de um regime territorial-linguístico-econômico-afetivo, como seria a ilha urbana conforme Ludmer? Talvez a respos-

ta esteja no fato de que se a escrita coloca-se como uma questão de identidade (não necessariamente de identitarismo), na medida em que o acesso à cultura pode se fazer a partir dela, então, por meio da escrita também se pode repensar/reformular a cultura, pois há formas indiretas de driblar, pela linguagem, o próprio identitarismo e/ou localismo, que se queiram impregnados nas escrituras e na própria cultura demarcando lugares enunciativos. Nessas circunstâncias, a escrita envolve-se, pois, num processo de revisão da socialização, assim como também das representações e suas relações com a ordem cultural.

É, pois, no âmbito da língua que Aira (indiretamente) possibilita questionamentos sobre o mundo que nos rodeia; mas cabe ressaltar que não se trata de uma voz militante que vemos no romance do escritor argentino. Em *La Villa*, o que problematiza as visões do real mimetizado, ou de certo identitarismo, é a própria composição da narrativa. Ou seja, Aira não necessariamente procura contestar qualquer paradigma hegemônico, mas o faz a contrapelo, como consequência de sua escrita. Nesse sentido, poderíamos conjecturar que no processo escritural de Aira a contestação das representações hegemônicas se apresenta como consequência, e não como fim (objetivo) de sua escrita. Disso resulta a criação de mundos, tempos e personagens que não se deixam ler como representações, porque não se encaixam tranquilamente em nenhum modelo ou paradigma prévio ou, quando retoma tais paradigmas, opera por meio do desvio; antes, se instauram como devir.

Quanto a *La Virgen Cabeza*, narrado ora por Cleopatra, personagem que vê e se comunica com a Virgem Maria, ora por Qüity, sua namorada jornalista, o texto conta a história de uma vila localizada em Buenos Aires, chamada de El Poso. A própria configuração da vila no romance (con)funde espaços e tempos borrando supostos limites, como dentro e fora, vida e morte, éden e inferno. É isso que podemos perceber quando, após a destruição da favela para a construção de um empreendimento imobiliário, começam as escavações no local, momento em que são desenterrados corpos e objetos que estavam soterrados há muito tempo no local.

Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas partes, hasta un diente de Espatarco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, muertos indios sin orejas de esos teníamos un montón. (CÁMARA, 2009, p. 43).

Há muito anos, a vila sofre com um processo de massacres em muito devido à ganância por poder e progresso. Em nome de um desenvolvimento capitalista e de uma economia de mercado, que tem na posse de terras um de seus avatares, os sujeitos que residem na vila são violentamente assassinados e soterrados, e ali esquecidos. Paradoxalmente, se o (sub)solo da vila está composto por cadáveres, não podemos esquecer que a decomposição da matéria orgânica durante o ato da putrefação dos corpos pode atuar como fertilizante natural, tornando a terra mais suscetível à novas vidas.

Em outros termos, à revelia dos projetos de aniquilamento colocados em prática, na vila a morte se converte em vida, e os massacrados insurgem (ainda que simbolicamente) contra a opressão. Assim, “de la negatividad pasamos al poder de afirmación de los huesos y los restos como fuerza vital potencialmente disruptiva, inseparable de prácticas de afirmación de la vida en su vulnerabilidad, pero también con su potencia de ruptura” (RODRÍGUEZ, 2020, p. 57)”. Mas, a questão não se resume a

isso; os mortos não somente se imiscuem à terra, tornando-se húmus também, eles acabam por fazer parte da própria comunidade que ali se erige. Se pensarmos a relação dessa comunidade que se erige em El Poso (e que inclui vivos e mortos) com o restante da cidade, podemos conjecturar que estamos frente a uma noção expandida de sociedade que inclui não somente os vivos, mas também os mortos. Assim, poderíamos afirmar que na vila El Poso:

Hacia abajo y desde abajo, la noción de comunidad se amplía para darle cabida a los muertos, cuya capacidad de afectar a los vivos va más allá de la presencia física de los huesos. En tanto ser social sedimentado, los restos irradian a su alrededor una espacialidad colectiva que conecta transversalmente huesos e insurrecciones. (RODRÍGUEZ, 2020, p. 57).

O que temos é, então, um tipo de espaço que interconecta os sujeitos a partir de formas inesperadas de comunidade. Trata-se, pois, de um espaço construído coletivamente, onde toda forma de vida (e morte) é possível, onde nada se fixa, o que favorece as múltiplas conexões em equilíbrios provisórios e instáveis. Nesse sentido, a vila se constitui como um tipo de ilha urbana, no sentido em que Josefina Ludmer (2010) utilizou o termo para falar de um tipo de regime específico de significação, um regime territorial, que coloca corpos e territórios em relação e tensão, ao mesmo tempo. Se nas ilhas urbanas propostas por Ludmer (2010), “los sujetos están al mismo tiempo afuera y adentro de esas divisiones: afuera y atrapados simbólicamente en el interior” (LUDMER, 2010, p. 01-02), em El Poso não é diferente, tudo se “encuentra siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra” (CÁMARA, 2009, p. 66). O que temos, então, é a criação de redes de afecção que atravessam o território da vila transversalmente, fazendo com que os sujeitos vivos e mortos estejam “presentes simultáneamente. Pero, por otro lado, la propia red es, propiamente, un no-lugar real”. [En esa circunstancia la vida] deberá desarrollarse en este terreno ambiguo y cambiante” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 275).

Outro aspecto que vale a pena ressaltar em *La Virgen Cabeza* é que, ao passo que Cleopatra e Qüity se alternam no processo narrativo, também atuam como vozes que atualizam o leitor acerca dos acontecimentos que se desencadeiam na história, que envolve o trajeto vila-massacre-Miami, percorrido por ambas as personagens. O interessante é que no ato de contar essa história, as personagens acabam por (re)construir narrativamente, a partir da linguagem, a própria vila El Poso, assim como os habitantes do local e do seu entorno. Ou seja, nessas circunstâncias, a vila enquanto ilha urbana também passa a configurar-se como (ou ser configurada a partir de) um construto de vozes que se entrelaçam, produzindo variados ecos. Corroborando essa perspectiva, Cristián Molina (2019), ao analisar o ventriloquismo sadiano na comunidade de *La Virgen Cabeza*, afirma que:

En la novela ventrílocua de Cabezón Cámara son las voces las que fabrican la villa en tanto isla. Así, la villa desentierra un humus sin igual, en el que se entra y sale de las temporalidades y espacialidades nacionales de la Argentina a partir de una materia en descomposición que trae en sí la historia desde comienzos del S XIX hasta el S XXI. La isla urbana que es la villa El Poso, así, revela una pluralidad que la sitúa en un umbral donde ficción y realidad se desdibujan. Es decir, la isla urbana, ventríloquizada, propone un presente emancipatorio que transforma la vida de sus habitantes, inventa y produce otra posible realidad que es también una ficción. (MOLINA, 2019, p. 129-130).

Em outros termos, Cleopatra e Qüity, cada uma à sua maneira, deslizando sutilmente entre as posições de narradora, testemunha e observadora, ao passo que (re)constróem a vila como discurso e linguagem, (des)velam um território sem fronteiras delimitadas, com subsolos, e onde a comunidade se une a través do culto à Virgem Maria⁹. É importante ressaltar que é a personagem Cleopatra quem transmite as mensagens da virgem para o restante da população, funcionando, na narrativa, como um tipo de câmara de ecos, ou, se se quiser, uma extensão do plano celestial ao plano terreno.

Ainda para entender os processos de afecção que vão do sujeito para o território no romance de Cámara, merece ser destacada a relação que se estabelece entre pobreza, capital simbólico e capital material. Isso porque, diferentemente do que costuma aparecer nas mídias, compondo a imaginação pública, os sujeitos que moram na vila El Poso não são desprovidos de habilidades cognitivas. Nesse sentido, a pobreza que vemos em *La Virgen Cabeza* pode ser correlacionada à ausência de capital material, mas não de capital simbólico e/ou cultural. As habilidades desses sujeitos, nos mais variados campos, se transformam em riqueza imaterial, indispensável à vida na vila. Em outros termos, são essas habilidades, esses saberes, como adaptar-se às mais diversas situações, que os moradores da periferia portam, que os faz sobreviver em meio a uma sociedade que, pela sua organização, constituição e funcionamento, relega-os às margens sociais.

Os *outros* são, em El Poso, os eletricitistas, carpinteiros, recicladores. Assim, por meio de um processo de aproximação e distanciamento em relação aos indivíduos e ao espaço da periferia, vão se criando, na narrativa, linguagens indiretas e formas de subjetividade que emergem como modos de resistência e potência de singularização da vila e de seus habitantes. Como exemplo do capital simbólico portado pelos moradores de El Poso, vemos Cleopatra intercalar versos do soneto intitulado “Mientras por competir por tu cabello” do poeta espanhol Luis de Góngora, com a *cumbia villera*. No romance de Cámara, em um primeiro momento, o verso de Góngora aparece tal como composto pelo poeta, sem nenhuma mudança: “transformándonos en tierra, humo, polvo, sombra”; mas ao longo da narrativa, após repetidas menções, vai sendo transformado até tornar-se uma *cumbia* de grande sucesso, com a seguinte passagem: “y como decís, el cuerpo de los muertos haciéndose gusanos y tierra y fotosíntesis y mierda y nada” (CÁMARA, 2009, p. 77).

Por meio dessa estratégia escritural, Cámara mescla na narrativa o que é considerado socialmente como alto e baixo em termos de literatura/cultura, de modo a resignificar a visão estereotipada que se tem dos habitantes de vilas/periferias. Assim, a vida que surge concomitante ao desvelar do território, assim como o potencial do trabalho colaborativo e da riqueza imaterial que surge na vila entre as ruínas do progresso, aponta para a criação de comunidades que experimentam novos modos de resistência, a partir da cooperação mútua e da solidariedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos romances *La Villa* e *La Virgen Cabeza*, de autoria de César Aira e Gabriela Cabezón Cámara, respectivamente, o território enquanto ilha plasma, então, um conjunto de relações que apro-

⁹ Nesse aspecto, el Poso também pode ser pensado como uma ilha urbana, conforme Ludmer. Isso porque, apara crítica argentina “la isla puede tener no solo un nivel bajo, biológico o animal que sirve para conectar y unir, sino también un nivel alto, espiritual, que es su complemento exacto y simétrico (LUDMER, 2010, p. 136).

ximam espaços e sujeitos plurais, os quais se situam dentro e fora desses lugares ao mesmo tempo, como se esses sujeitos experimentassem uma posição transversal e ambivalente em relação a noções como nação e sociedade. Em outros termos, “las identidades de estos personajes están pluralizadas y multiplicadas para formar, en la isla, comunidades de otros tipos. Las comunidades de las islas, siguen siendo territoriales pero ahora son provisorias y diaspóricas”, conforme afirma Ludmer (2010, n.p).

Nessas ilhas urbanas, as múltiplas aproximações se dariam por meio de um processo ambíguo de (re)conhecimento, que, se por um lado revela afecções sentidas pelos sujeitos quanto às coisas, objetos, e o próprio território, por outro, manifesta a forma plural pela qual o sujeito é afetado. Concepções como transversalidade e atravessamento permitem pensar tais sujeitos, levando-se em conta como transitam por essas linhas de forças que se fazem presentes nas periferias latino-americanas, nos relatos, ao mesmo tempo em que as constituem. Nesse sentido, a noção de periferia tomada como ilha urbana nesse trabalho vai se configurando como uma noção de território que não é apenas físico/material, mas também simbólico. Por essa perspectiva, os sujeitos que ocupam tais territórios não são somente *da* favela, mas são *a* favela. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que não se trata de uma relação totalizante de representação via sinédoque da favela ou dos sujeitos que a habitam, mas de uma relação multidirecional, na qual sujeito e espaço se constituem e se afetam reciprocamente.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. *La Villa*. Buenos Aires: Emecé. 2001.

CADRON, Ilse. *La representación de la villa de emergencia en La Villa de César Aira, Vivir Afuera de Rodolfo Fowill e Impureza de Marcelo Cohen*. Tese (Doutorado em Letras) Universiteit Gent. Wijsbegeerte. 2010.

CÁMARA, Gabriela Cabezón. *La Virgen Cabeza*. Argentina: Ebookelo. 2009.

FERNÁNDEZ, Nancy P. *Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera*. Tese. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2005.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus, 1990.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Imperio*. Tradução de Eduardo Sadier. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2009

MOLINA, Cristian Julio. Ventriloquia sadeana en la villa de La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara. *REVELL*, v. 2, n. 22, p. 124-142, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

RODRÍGUEZ, Fermín. La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, território. *El taco en la brea*: Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias, n. 11, p. 47-66, 2020.

CAPÍTULO 3

LITERATURAS NATIVAS: IDENTIDADES HÍBRIDAS NA ESCRITA DE OLÍVIO JEKUPÉ COMO PROPOSTA DE ENSINO

Ângela Viana de Sousa Silva (UERN)

Olívio Jekupé (Escritor indígena – povo Guarani)

CONTEXTUALIZANDO OLÍVIO JEKUPÉ¹⁰ E A LITERATURA NATIVA

O escritor nativo Olívio Jekupé é natural do estado do Paraná. Atualmente mora na Aldeia Kakane Porã, em Curitiba. Estudou Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de Curitiba e na Universidade de São Paulo. Começou a escrever em 1984 e sempre buscou, em seus livros, contar a verdadeira história dos povos nativos a partir de seu lugar de fala. Em suas escritas, ele representa os povos originários do/no país com seus costumes, experiências, crenças. A esse conjunto de escritos que representam os povos originários, Olívio Jekupé nomeia de literatura nativa.

De acordo com o escritor nativo, muitos escritores não indígenas, também conhecidos por indigenistas, escreveram sobre os povos e a cultura indígena levando em consideração apenas os aspectos histórico e ufanista com o objetivo de enaltecer a imagem de um país que não reconhece seus povos primitivo/originário/nativo. Na concepção de Jekupé, na ficção escrita por não indígenas, os povos nativos são representados na figura de *O Guarani*, de José de Alencar. Isso pode criar preconceito com a imagem dos povos nativos, pois o povo guarani não conhece o Guarani descrito por Alencar (JEKUPÉ, 2022). Seguindo o pensamento de Jekupé, percebemos que em *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, também escrita por José de Alencar e publicada pela primeira vez em 1865, ele “recapitula, baseado nas informações dos cronistas, as contraditórias relações, ao mesmo tempo de amor e crueldade, ‘vínculo e violência’ entre colonizador e colônia” (REIS, 1994, p. 3), assim como a descrição de Iracema como uma nativa sempre “dócil e servil” em relação a Martim, português por quem ela se apaixona e com ele tem um filho, Moacir.

Jekupé, em uma entrevista concedida a PODES¹¹, explica o motivo de ele não falar literatura

10 Jekupé, no universo Guarani, significa mestiço.

11 Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no ensino, na cultura e nas literaturas Sul-Sul.

indígena. De acordo com o indígena elas representam o que os não indígenas escreveram no passado e continuam escrevendo e, em muitas das vezes, é uma literatura criada a partir de realidades que eles não conhecem e mesmo assim traduzem para a ficção. Por outro lado, Jekupé afirma que os indígenas escrevem uma literatura nativa, um pensamento próprio com experiências próprias. Acredita ser muito importante que essa literatura chegue ao mundo acadêmico. É nesse meio que mestrando e/ou doutorando podem estudar e refletir um pouco mais sobre as “nossas ideias” a partir de “nossos textos” (JEKUPÉ, 2022).

A produção literária de Olívio Jekupé é oposta à literatura produzida por escritores não indígena. Com 24 livros já publicados, ele dedica atenção a uma literatura nativa com foco voltado para a educação infanto-juvenil. Agindo dessa forma, ele defende a propagação das obras escritas por indígenas como forma de alicerçar o estudo da história e da cultura desses povos nas escolas. Jekupé acredita que os professores têm a importante missão de ensinar a literatura nativa nas escolas. Por essa razão, para contribuir e embasar os professores do ensino fundamental e médio, suas obras possuem uma linguagem simples que favorecem a compreensão e a interpretação das mesmas.

Didaticamente, Olívio parte de temáticas já conhecidas pelos leitores como a história do Saci-Pererê e outras que ele julga serem necessárias para iniciar, em sala de aula, o ensino da Literatura produzida não só por ele como também por outros escritores nativos, assim como cumprir com a Lei N. 11.645 de 2008¹², que torna obrigatório o estudo da história e da cultura indígena e afro-brasileira na Educação Básica.

Infelizmente essa lei não assegura a história dos povos originários se esses povos não tiverem a oportunidade de contá-la e nem tiverem como apresentar seu espaço. Por pertencerem a uma comunidade permanentemente ameaçada de extinção, faz-se necessário que, por meio da literatura nativa, a identidade dos povos originários seja não só preservada como reconhecida e apresentada às escolas do nosso país como forma de assegurar a esses povos o direito à demarcação de suas terras, ao respeito, à proteção e à educação preservando sua língua e sua cultura.

IDENTIDADES HÍBRIDAS NAS OBRAS DE OLÍVIO JEKUPÉ

O dicionário contemporâneo de Língua Portuguesa conceitua o hibridismo como sendo “uma formação de palavras com radicais ou elementos tomados de línguas diferentes; qualidade do que provém de naturezas diferentes” (2011, p. 742). Esse conceito foi ampliado e alcançou diversas outras formas de composição das palavras e de textos. Peter Burke (2003) discorre sobre três tipos de hibridismo cultural. O primeiro deles são os artefatos híbridos¹³, práticas híbridas¹⁴, povos híbridos¹⁵.

12 A Lei nº 11.645/08 altera a Lei nº 9.394/96, modificada pela Lei nº 10.639/03, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”.

13 A arquitetura, as imagens, as traduções. (BURK, 2003, p. 23).

14 A religião, a música, a linguagem, o esporte, as festividades e alhures. (BURK, 2003, p. 28).

15 Os povos híbridos são cruciais em todos estes processos. Não devemos nos esquecer dos

Olívio Jekupé nasceu em um mundo marcado pelo hibridismo cultural, em que um modelo de sociedade dominante insiste em dizimar as diferenças culturais. No entanto, isso não impede que a escrita do autor seja envolvida com sentimentos de pertencimento e de valorização da tradição de seu povo.

Nas obras *Tekoa* (2011), *O Saci Verdadeiro* (2021) e *Kunumi MC* (2022), do escritor Olívio Jekupé, abordaremos aspectos relacionados às identidades híbridas presentes nas mesmas com o intuito de apresentar ao educador/professor novas formas de inserir a literatura nativa no ambiente escolar. Tais obras são construídas com uma linguagem simples ainda que escrita também em língua nativa que nos faz entender que essa literatura “não é produzida em suspensão, ela provém de um lugar incontornável de emissão da obra literária” (GLISSANT, 2005, p.42), ela provém de uma aldeia indígena, de um lugar fixo onde os povos pertencentes a ela se reconhecem como indígenas, falam a sua língua nativa e também a língua portuguesa “por imposição” da cultura predominante.

Em *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena* (2011), Olívio Jekupé nos conta a história de um menino chamado Carlos que deseja passar as férias na aldeia Guarani e aprender tudo sobre os povos nativos. A partir do contato que Carlos tem com o povo Guarani, seus preconceitos e estereótipos foram substituídos pela admiração à cultura guarani. É uma narrativa linear em que os dias de aprendizado de Carlos nos ensinam como é a vida em uma aldeia indígena. Seus costumes, tradições, culturas, língua, crenças, florestas, rios, ancestralidades e também o que aprenderam com os brancos são representados por ilustrações que acompanham as páginas do livro. De forma lúdica e com uma didática dedicada à literatura infantojuvenil, o escritor nativo consegue, do seu lugar de fala, representar toda a comunidade em que mora àqueles que nada ou pouco sabem sobre ela.

O Saci verdadeiro (2021) é a verdadeira história do Saci contada por quem, de fato, conhece a floresta. Em forma de quadrinhos, nesse livro temos uma aldeia em que as histórias eram contadas oralmente e repassadas de geração em geração. A personagem principal é o menino Karaí que sonha entrar na escola para aprender a ler e a escrever sobre o Jaxy Jaterê (Saci-Pererê), a história que ele mais gostava. No entanto, ao conhecer a história do Saci-Pererê ele se assustou, pois não havia nenhuma relação com a história que sua mãe lhe contara. Na escola ele aprendeu que o Saci era um negrinho pequeno e que anda com um cachimbo fumando e assustando as pessoas. Usa um gorro vermelho e gosta de aparecer à noite para fazer suas artes. Karaí não conseguia entender porque sua mãe lhe contara que, para o povo indígena, o Saci protege as pessoas e as florestas, não faz mal aos outros e ganhou o nome de Saci-Pererê, porque quando o povo não índio chegou aqui, não conseguia falar a língua nativa e o Jaxy Jaterê virou Saci-Pererê.

Nesse livro, encontramos ainda palavras tanto na língua nativa quanto na língua portuguesa e nos traz uma página com o título *Por dentro da aldeia*. Nela temos a significação para algumas palavras escritas em guarani, sobre a mata atlântica e sobre o escritor Monteiro Lobato, quem representa a imagem do Saci que os professores repassam a seus alunos nas escolas.

indivíduos híbridos, quer os que já nasceram nesta situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido, por exemplo, convertidos ou capturados (BURK, 2003, p. 36).

Dos livros aqui analisados, talvez, o que mais possua marcas de identidades híbridas é o *Kunumi MC: o guerreiro da copa* (2022). Escrito em parceria com seu filho Werá Jeguaká Mirim, esse livro narra acontecimentos que antecederam o início da Copa do Mundo realizada no Brasil no ano de 2014 e também que pós-cederam. Tudo começa quando Werá Jeguaká Mirim fora escolhido para representar os povos indígenas na abertura da Copa. O que os organizadores do evento no Brasil e no mundo não esperavam, era que um garoto indígena de 12 anos de idade levasse escondido em sua cueca uma faixa com a frase DEMARCAÇÃO JÁ. A partir desse episódio Werá deu ênfase a uma temática já de conhecimento não só do Brasil como do mundo. A demarcação das terras indígenas era urgente, mas o país se recusou a discutir sobre isso na época e até hoje os povos nativos continuam sem suas terras demarcadas.

O protesto de Werá Jeguaká Mirim não parou. O mundo se voltara, na época, para ele, para seu pai e para a aldeia onde moravam. Nos relatos que compõem o livro supramencionado, tomamos conhecimento de que Werá, ainda criança, já tinha escrito um livro, mas, o que mais chamava a atenção dele era/é o *rap*. No mesmo livro há uma entrevista feita para a revista *Pindorama*, que foi traduzida pelo próprio Werá para o guarani em homenagem à Língua dos seus antepassados e que está viva até hoje no país.

Em 2015 Werá Jeguaká Mirim resolve cantar *rap* falando sobre a demarcação das terras indígenas. Todas as canções presentes representam as identidades híbridas que ligam a literatura ao *rap* e denunciam as desigualdades em relação aos povos originários do país.

Tanto os textos quanto às canções produzidas por Olívio e seu filho são marcadas tanto pelo hibridismo cultural como pela união não só de palavras como também de gêneros textuais e/ou musicais. Podemos compreender o pensamento de Burk (2003, p. 21) quando ele afirma que “um livro sobre culturas híbridas pode facilmente se transformar em um prato semelhante a uma sopa, no qual os ingredientes, por mais variados que sejam, são liquidificados e homogeneizados”.

As narrativas de Olívio Kejupé são bem definidas, clamam pela busca por uma identidade, pela constituição de uma indianidade, pelo direito a uma identidade étnica e pela vivência desta diferença. O escritor nativo ressalta que há, nos povos originários do país, o desejo de “re”constituir e/ou “re”-construir a sua própria história, assim como terem o poder de mostrar suas ancestralidades por meio da literatura de autoria nativa. Donos de uma identidade que resiste ao tempo e às tentativas de apagamento histórico, os povos nativos do/no Brasil mantêm fidelidade à sua ancestralidade, ao sentimento de pertencimento para preservação de seu lugar de fala e também de existência. Embora esses povos tenham se tornado

Sem-terras, sem-teto, sem-história, sem-humanidade e tiveram que aceitar a dura realidade dos sem-memória, gente das cidades que precisa guardar nos livros seu medo do esquecimento. [...] Esses povos – uns e outros – estão vivos. É preciso interpretar. É preciso conhecer. É preciso se tornar conhecido. É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada. (MUNDURUKU, 2018, p.82).

A imagem de “apagamento e/ou esquecimento” que temos em relação aos povos nativos deve ser desconstruída e devemos enxergá-los como nativos que são e respeitar suas diversas particularidades. Devemos reconhecer (GRUZINSKI, 2003, p. 335) que a sua “heterogeneidade étnica é indissociável da diversificação dos níveis de crença e as transformações sofridas por ambas” ocasionadas através do contato de culturas diferentes, assim como respeitar (WAPICHANA, 2022, p. 7) “suas manifestações culturais, língua, religiosidade, medicina, alimentação, pinturas e histórias, pois são pelas histórias que cada povo apresenta seus deuses, heróis, milagres, suas conquistas e tudo que lhe traz orgulho”.

IDENTIDADE INDÍGENA NAS OBRAS DE OLÍVIO JEKUPÉ

No Brasil, a imagem do indígena está associada aos primeiros registros feitos

por Pero Vaz de Caminha e suas impressões desse primeiro contato com os povos nativos do Novo Mundo recém-descoberto pelos portugueses. Em um trecho de suas cartas, Caminha assim descreve o indígena “A feição deles é serem pardos, maneira d’avermelhados, de bons rostos e bons narizes bem feitos. Andam nus, sem cobertura, nem estimam nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas e estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostra o rosto” (BOSI, 2006, p. 14). Esse trecho evidencia o encontro de representantes de duas culturas e de dois mundos diferentes: o mundo civilizado dos europeus e o mundo primitivo dos povos indígenas que habitavam o país no século XV.

A descrição feita por Caminha, no período de 1500 faz parte dos documentos historiográficos da época. De lá para cá muitas outras descrições e/ou representações foram e são feitas aos povos indígenas que nem sempre condiz com a realidade desses povos nativos do/no Brasil nem no passado nem no presente. Escritores como Gonçalves Dias, José de Alencar, Frei de Santa Rita Durão fazem representações literárias que, às vezes, foge parcial ou totalmente da caracterização dos povos originários que habitavam/habitam algumas regiões no extenso território brasileiro. Porém, as representações literárias feitas por estes escritores caracterizam o indígena de forma idealizada, pura e sempre a serviço do europeu como as personagens do triângulo amoroso presente em *Caramuru* (1781) entre Paraguaçu x Diogo Álvares x Moema, de Santa Rita Durão; o drama de *I-Juca Pirama* (1851), último descendente dos tupis, de Gonçalves Dias; de Peri, o índio corajoso e valente que se converte ao cristianismo para proteger Ceci em *O Guarani* (1857); e da bela Iracema que trai a sua tribo e entrega o segredo da jurema para Martim, na prosa lírica *Iracema* (1865), de José de Alencar. Nessas obras, transparece a visão romântica do indígena, símbolo de honra, coragem, lealdade e heroísmo aos colonizadores portugueses, assim como uma preocupação voltada à construção de uma identidade nacional.

Toda essa escrita literária sobre os povos indígenas na visão dos escritos não indígenas impres-

sionou Olívio Jekupé e ele assim pensava no ano de 1982:

Eu tentava ver se achava algum livro escrito por índios e não conseguia. Como nossos parentes são grandes contadores de histórias, imaginava que teríamos grandes escritores. Isso seria muito importante, porque a sociedade ia conhecer uma cultura, mas escrita pelo próprio povo como exemplo, temos nossos guarani, tem os xavante, terena, tukano, tikuna e tantos outros; mas sempre que eu lia algo sobre alguma nação, esse algo era escrito pelos não indígenas e isso me deixava muito angustiado. Isso me fazia pensar muito se um dia teríamos nossos próprios escritores e que eles faziam muita falta. (JEKUPÉ, 2018, p. 45).

Atualmente, a história indígena evoluiu bastante e adotou diferentes formas de representação, que pode ser compreendido, de acordo com o contexto aqui apresentado

Como um mundo de conceitualização por uma pessoa que tem em certo momento e se modificam de indivíduo para indivíduo sempre que novas ideias surgem. Elas são um produto de nossas experiências pessoais e culturais, de nosso relacionamento com as experiências presentes, o que sabemos, como nos sentimos e o que buscamos. (LANGER, 2005, p. 22).

Durante a leitura de textos publicados por escritores não indígenas e por escritores indígenas podemos perceber que as representações são modificadas à medida que se mudam os narradores e as visões dos mesmos ao darem uma nova interpretação a histórias já narradas. Isso acontece com a literatura nativa do escritor nativo Olívio Jekupé a partir do momento em que ele expõe em seus livros as experiências vivenciadas pelos povos nativos em suas aldeias e também fora dela.

Em suas obras a identidade indígena nos faz compreender a realidade de outros povos nativos do país e de suas diferentes culturas. Para essa compreensão, consideramos a identidade descrita por Stuart Hall (2006), com base na concepção sociológica em que se preenche o espaço entre o interior e o exterior e relaciona-se ao

fato de que projetamos a nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os partes de nós, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então, costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quantos os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p. 11-12).

Entendemos que essa projeção de uma edificação da identidade de qualquer povo por meio de uma obra literária exige do autor conhecimentos específicos a respeito do povo sobre o qual se vai falar quando esses autores fazem parte do contexto cultural e cotidiano desse povo. Sendo assim, percebemos que Olívio Jekupé trata da questão indígena com seus significados, valores e sentimentos em uma literatura já híbrida que parte de dentro da aldeia para fora dela já com alguns aspectos da identidade

indígena modificada pelos “brancos”. No diálogo entre Carlos – garoto da cidade que vai passar suas férias em Tekoa – e Mirim – garoto indígena Guarani, morador de Tekoa – identificamos a fusão de identidades culturais diferentes:

Entrei e sentei ao lado de Mirim. Perto da fogueira, na panela com óleo quente, Mirim fritava banana verde descascada e picada em finos pedacinhos. Nunca tinha visto alguém fritar banana verde. Quando voltasse para a minha casa, imaginei, faria o mesmo. Por isso, observei com atenção para aprender.

Mirim – Nós gostamos muito de comer banana verde, frita ou cozida no feijão – disse.

Depois de pronta, botou os pedacinhos no prato e acrescentou uma pitada de sal antes de me oferecer. Lembrei da professora, que ensinou que índio não gostava de sal.

Carlos – Ué? Vocês gostam de sal?

Mirim – Agora, sim. Antigamente nossos parentes Guarani não usavam. Depois aprendemos com os brancos. Mas tem povo indígena que não usa sal para temperar a comida.

Carlos – É, pode ser – respondi sem saber, ao certo, se aquilo era bom ou ruim. (JEKUPÉ, 2011, p. 19).

O garoto Carlos é quem narra as suas férias na Aldeia Guarani Tekoa. Através de sua voz tomamos conhecimento de que algumas das informações que lhe fora ensinadas na escola pela professora acerca dos hábitos dos povos indígenas não são “totalmente” verdadeiras. É essa verdade contada nas escolas que a literatura nativa busca ressignificar e/ou até mesmo modificar. Não só em *Tekoa* (2011) como em outras obras de Jekupé há uma forte relação do indígena com a natureza que, para Graça Graúna:

A relação entre literatura e meio ambiente requer um olhar interdisciplinar e se possível colhida em loco: com os narradores, os pajés, os poetas, os historiadores, os estudiosos da terra, os sábios filhos da terra e as sábias filhas da terra (adultos e crianças, homes e mulheres); as sugestões, os ensinamentos e os procedimentos das sociedades tradicionais são relevantes para garantirmos a sustentabilidade e a preservação da Mãe Natureza para as gerações futuras; o que significa também uma forma de garantir as nossas seculares tradições indígenas. (GRAÚNA, 2012, p. 272).

Dessas tradições, Jekupé nos fala em *O Saci Verdadeiro* (2021). No fazer literário deste livro, o escritor compartilha o conhecimento que os povos nativos têm acerca do Saci-Pererê que foi representada pelo escritor não indígena de uma forma não reconhecida pelos povos nativos. *O Saci Verdadeiro* (2021) tem como personagem principal o índio Karaí que aprendeu com sua mãe muitas histórias sobre o seu povo. Dentre todas as histórias, a que ele mais gostava era a de Jaxy Jaterê, o protetor das florestas e das pessoas. Todavia, quando o curumim Karaí começou a frequentar a escola, ele descobriu que havia um livro sobre o Saci-Pererê – nome dado pelos não indígenas ao mesmo personagem. Karaí ficou muito confuso e passou a se questionar qual era o Saci verdadeiro? Sua professora, em sala de aula, assim contou a história do Saci-Pererê:

Ele é um menino negro, miúdo, de uma perna só e arteiro demais. Ele vive fazendo traquinagens. A lenda diz que ele nasce do broto do bambu e tem vários irmãos. É conhecido no Brasil todo e há diversos livros e desenhos sobre ele. Até na televisão o Saci ficou famoso. (JEKUPÉ, 2021, p. 16-19).

Nessa história em quadrinhos, Olívio Jekupé aponta a importância do registro das histórias orais e da preservação da memória para os povos indígenas. Infelizmente, a história que Karaí aprendeu sobre o Saci-Pererê com a sua mãe é completamente diferente da história do mesmo Saci contada pela professora da escola. Na história de sua mãe o Saci é bom; na da professora, não. Karaí ficou pensativo em relação a outras diferenças e quis saber se, de fato, o Saci era um índio ou um negro de uma perna só?

São essas e outras perguntas apresentadas por Jekupé, através de suas obras, que nos faz refletir sobre o choque de cultural de identidade sofrido por Karaí, que viveu e conviveu com a sua história contada de uma maneira diferente. Sendo a literatura o espaço da representação dessas histórias, torna-se necessário que ela seja legitimada nas escolas a partir da leitura da literatura nativa para que todos nós, alunos e professores, tenham conhecimentos da história e da cultura dos povos nativos contadas por eles mesmos e possa repassá-los de forma menos estereotipada como fez a professora de Karaí. Agindo dessa forma, estaremos contribuindo com “assuntos tão caros para o nosso coração, para a nossa memória, e caros também no sentido das relações de amizade, de cooperação e de respeito uns com os outros” (KRENAK, 2018, p. 27) a partir de uma representação literária nativa que dialogue com a literatura não nativa, de forma que uma não seja excludente da outra; que as duas compartilhem das histórias já contadas e possam recontá-las permitindo a interação tanto o aluno nativo como o aluno não nativo e as respectivas literaturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve como objetivo apresentar uma análise sobre a literatura nativa e suas as identidades híbridas nas obras do escritor Olívio Jekupé como uma proposta de ensino em sala de aula. O conjunto de suas obras contribui para o processo de ressignificação, valorização e legitimação da literatura nativa no ambiente escolar.

Entendemos que por muito tempo a presença indígena foi invisibilizada, silenciada e teve sua representação feita por escritores não indígenas e repassados pelos professores a partir da visão desses escritores. Nesse sentido, ao analisar as obras *Tekoa* (2011), *O Saci Verdadeiro* (2021), *Kunumi MC* (2022), percebemos um didatismo útil aos professores que queiram utilizá-las em sala de aula para a compreensão e interpretação da literatura nativa.

Observar e compreender os povos nativos do Brasil, conhecer a trajetória particular de cada povo, contribui para despertar a criticidade dos alunos acerca das várias identidades indígenas existen-

tes no país, para assim perceber a importância da oralidade para a propagação da cultura desses povos indígenas e conferindo novos elementos e sentidos às narrativas sobre o passado, ao mesmo tempo recontar suas histórias.

Ressaltamos a importância da inserção da literatura nativa como processo de ensino para uma preservação da história de vida e das identidades dos povos originários do país. Sabemos que a melhor forma para que isso aconteça é utilizar o espaço reservado para a área de Linguagens, Códigos e suas tecnologias e buscar, através das aulas de língua portuguesa, romper obstáculos e estabelecer a interdisciplinaridade entre o ensino da literatura nativa e da literatura não nativa.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Série Bom Livro. São Paulo Ática, 1994.

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. In: GEIGER, Paulo (org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. Lei Nº 11.645 de 10 de março de 2008. Disponível em:

<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11645&ano=2008&ato=dc6QT-S61UNRpWTcd2> Acesso em: 22 jun. 2022.

BURK, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

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

GRAÚNA, G. Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. *Educação & Linguagem*, v. 15. n. 25., p. 266-276, jan.-jun., 2012. ISSN Impresso: 1415-9902. ISSN Eletrônico: 2176-1043. Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/3357/3078>

Acesso em: 24 set. 2022.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

JEKUPÉ, Olívio. *O Saci verdadeiro*. Quadrinhos Stefano Lolli. 1. ed. São Paulo: Panda Books, 2021.

_____. *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*. Ilustrado por Maurício Negro. 1. ed. São Paulo: Global, 2011.

_____. *Kunumi MC: o guerreiro da copa e suas músicas*. São Paulo: Cintra, 2022.

_____. Literatura Nativa. In: *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. JDORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (org.). Porto Alegre, RS: Fi, 2018.

KRENAK, Ailton. Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta. In: *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (org.). Porto Alegre, RS: Fi, 2018.

LANGER, Judith A. *Pensamento e experiência literários: compreendendo o ensino de literatura*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Fi, 2018.

REIS, Zenir Campos. Um novo mundo. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1994.

WAPICHANA, Cristino. Literatura indígena: conhecer, valorizar, respeitar. In: *Pelos caminhos das Literaturas Indígenas na Educação Básica: propostas de letramento para o (re)conhecimento e o respeito à diversidade étnica* Walquiria Lima da Costa. 1. ed. Maranhão: Ed. da autora, 2022.

CAPÍTULO 4

O AMOR COMO FALTA EM *MEMÓRIAS DE MINHAS PUTAS TRISTES*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, E *SOLIDÃO CONTINENTAL*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

José Dantas da Silva Júnior (UEPB)

Maria Aparecida da Costa (UERN)

Neste artigo trataremos sobre a representação da solidão amorosa nas obras *Memórias de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez e *Solidão continental*, de João Gilberto Noll, e como nessas duas obras a temática apresenta pontos de distanciamento, mas também reforça tópicos que dialogam quando tratamos dos temas solidão e amor Eros.

Independentemente da localização geográfica das obras, isto é, se foram escritas na Colômbia ou no Brasil, percebemos que os temas tomam tonicidades a cada mudança de seus personagens e do meio social em que estão inseridos. Com isso, apesar das diferenças estéticas, as duas obras evidenciam um campo comum: o quanto a solidão amorosa é conflituosa, pois carrega as incompletudes e singularidades individuais do sujeito e de seus “eus” incompletos.

Neste ensejo, algo importante a ser destacado é a representação da solidão que se presentifica em dois protagonistas masculinos que têm vivências amorosas distintas e, sobretudo, que trazem marcas subjetivas de suas construções identitárias. É válido pontuar que pretendemos discutir como a solidão nestas duas narrativas aparece envolta de solidões amorosas que correspondem ao processo subjetivo da construção de cada personagem a partir de pontos de tensão em todo processo identitário. Assim, a representação da identidade nas personagens protagonistas demonstrará como a solidão surge e em que situações amorosas ela atua como força e tensão dialogicamente, mas que também se contrapõe. Em suma, a proposta é pontuar que a solidão surge com o erotismo, isto é, com a sua construção amorosa colocada em prova nas escolhas de amantes.

É relevante dizer que o mais adequado seja tomar cada romance a sua vez, mas articulando pontos de convergência entre os dois textos ao longo dos aspectos a serem levantados.

A REPRESENTAÇÃO DA SOLIDÃO AMOROSA

Em Gabriel García Márquez, na obra *Memórias de minhas putas tristes*, alguns assuntos podem ser retomados na tentativa de focar a construção de identidade e a ideia de solidão. Assim, adotaremos determinados tópicos que apresentam a personagem garciamarquiana nesta vereda solitária. No romance, alguns personagens e cenas são articulações que causam efeito na identidade do protago-

nista e em suas memórias: o gato – uma personagem que promove uma importante tensão; a velhice e a memória – como pontos fulcrais na narrativa de Gabriel García Márquez; a fuga – casamento com Ximena e o casamento com as várias prostitutas; Delgadina – o único caso de amor do protagonista e de intensificação de sua impotência sexual.

Em um primeiro campo de intensificadores da solidão amorosa em Gabriel García Márquez observamos o gato: personagem secundário que atua como intensificador da solidão do protagonista, que pode passar despercebido e sem nenhuma influência aparente na configuração da personagem principal:

Quantos anos tem?, perguntou. Não sei, respondi, acabo de ganhar de presente. Estou perguntando porque dá para ver que é muito velho, uns dez anos, talvez. Quis perguntar como é que sabia, e muitas outras coisas, mas a despeito de suas boas maneiras e de sua fala floreada não me sentia com estômago para falar com ele. Acho que é um gato abandonado que passou por poucas e boas, falou. Observe-o, não o acostume ao senhor, mas, ao contrário, o senhor que se acostume a ele, e deixei-o em paz, até ganhar sua confiança. Fechou a tampa da cesta e me perguntou: O senhor trabalha em quê? Sou jornalista. Desde quando? Faz um século, respondi. Não duvido, disse ele. Apertou a minha mão e se despediu com uma frase que podia ser um bom conselho ou uma ameaça. – Vá com muito cuidado. (MÁRQUEZ, 2010, p. 60-61).

O tema da velhice é um dos temas norteadores do texto de García Márquez, inclusive nesta possível associação entre o gato e o protagonista, pois a velhice é associada aos dois personagens como algo negativo, uma vez que para o protagonista a velhice o torna impotente sexualmente e para o gato, além da impotência, o abandono de animais velhos condenados à morte. Em outro ponto analítico, surge a própria narrativa, pois internamente – na construção do enredo – é sugerida uma ideia de semelhança entre o gato e o protagonista, já que o gato tinha, em média, dez anos de idade e o protagonista era um jornalista experiente. Assim, ambos representados como velhos e abandonados.

A velhice se configura na estética de Gabriel García Márquez como um eixo norteador de múltiplas relações e de tensões entre um sujeito que não se reconhece como é biologicamente, em relação ao sexo e a idade. O gato, em outro norte analítico, surge como uma sombra de abandono e de sinais de velhice interagindo com a vivência do protagonista que mora sozinho na casa dos seus pais, tendo como companhia a figura de Damiana, sua empregada.

Em um outro momento do enredo, a descrição do dia a dia da relação entre o gato e o protagonista nos parece sugestiva para a construção do tema solidão:

Assim que abri a porta de casa, saiu ao meu encontro a sensação física de que eu não estava sozinho. Cheguei a sentir o presságio do gato saltando do sofá e escapulindo pela varanda. Em seu prato restavam as sobras de uma comida que eu não havia servido. A pestilência de suas urinas rançosas e de sua caca quente havia contaminado tudo. Eu tinha me dedicado a estudá-lo como estudei latim. O manual dizia que os gatos cavam a terra para esconder seu esterco, e que nas casas sem quintas, como esta, fariam isso nos vasos de plantas ou em qualquer outro esconderijo. O apropriado seria preparar para ele desde o primeiro dia uma caixa com areia para orientar seu hábito, e foi o que fiz. Também dizia que a primeira coisa que fazem numa nova casa é marcar seu território urinando por todos os lados, e aquele talvez fosse o caso, mas o manual não dizia como remediar. Eu seguia suas artimanhas para me familiarizar com seus hábitos originais, mas não dei com seus esconderijos secretos, seus lugares de repouso, as causas de seus humores volúveis. Quis ensiná-lo a comer na hora

certa, a usar a caixinha de areia no terraço, a não subir na minha cama enquanto eu dormia nem a fuçar os alimentos na mesa, e não consegui fazer com que entendesse que a casa era dele por direito adquirido e não como um butim de guerra. Acabei deixando que fizesse o que bem entendesse. (MÁRQUEZ, 2010, p. 65-66).

Nesse trecho, observamos as descrições de como seria conviver com o gato e com os hábitos para a alimentação, as necessidades fisiológicas e as particularidades de tê-lo em casa. A convivência entre estas duas personagens intensifica o lado solitário do protagonista, pois o processo de compreender a rotina do gato e conviver com “alguém” sugere, coerentemente, mudanças dos hábitos pessoais, bem como, intensifica as constantes tentativas de entender o outro, vigorando, de algum modo, o “ser” solitário que o protagonista representou ao longo de toda a narrativa. Vale ressaltar que essas mudanças acontecem quando ele está com 90 anos, é aí que o sábio triste, como é identificado no texto, passa a ter noção do que é uma rotina de relacionamento, obviamente que esta compreensão pode ser dialogicamente estendida às relações amorosas.

Em outro momento da narrativa, Damiana leva o gato ao veterinário e logo telefona para o protagonista relatando que não havia outro remédio a não ser o sacrifício do animal. O protagonista reflete sobre essa sugestão e com raiva pensa: “[...] também podiam muito bem me assar vivo num forno de gatos” (MÁRQUEZ, 2010, p. 87-88). O protagonista pensa que por ser velho ele também poderia ser sacrificado, ou seja, ambos não teriam nenhuma utilidade a não ser a morte, sobretudo por sentir uma dor crônica sem qualquer explicação médica, como apontamos em nossa análise. Esta dor pode ser representada como a dor da velhice a mesma “dor/doença” do gato.

Em outro norte conclusivo, retomamos a breve relação do protagonista com Ximena Ortiz. Prestes a casar-se com ela, o protagonista de *Memórias de minhas putas tristes* casa-se com 22 prostitutas, desejando pertencer aos dois universos: ao universo do casamento religioso e ao universo do casamento liberto e sem condições impostas socialmente, ou seja, quer a liberdade de não escolher um só mundo. Sabemos, pois, que o protagonista quer a sua liberdade e as vivências com as suas paixões, mas por outro lado conhece a si e enfrenta, de algum modo, os seus problemas biológicos, aprendendo a ser um sujeito em solidão existencial. Podemos dizer que o protagonista cria a sua própria essência e vive a sua angústia não como algo que representa negatividade, mas como um impulso que o leva a continuar nos prostíbulos, mesmo que seja apenas para contemplar o corpo feminino – como acontece em sua relação com Delgadina – e de se compreender sozinho.

O protagonista de Gabriel García Márquez aprende com as suas escolhas, embora sofrendo por deixar Ximena no altar e por trazer sempre em suas memórias o abandono daquela jovem. Ele passa pelo obstáculo de um casamento que iria deixá-lo preso às normas sociais para se reconhecer em seu universo angustiante de ser só. Aos noventa anos e conhecendo a personagem Delgadina, a quem declara sentir um amor louco, a personagem de *Memórias de minhas putas tristes* demonstra que aprende em sua solidão, pois é possível tão somente contemplar o belo e a companhia da jovem nos encontros amorosos.

Em Gabriel García Márquez, a solidão amorosa surge nos intensificadores que estão junto ao personagem – as suas diversas relações sexuais, o gato, o caso com Delgadina – e que montam a sua história. De todo modo, notamos que há outro fator que impulsiona a sua solidão existencial que é a impotência, pois até mesmo este fantasma, na relação entre o protagonista e Delgadina, é posto como

um intensificador de uma solidão que foi construída ao passo que ele mesmo se reconhece como é: desde sempre um homem que vivia em puteiros, longe de casamentos e preso ao trabalho constante, e aos 90 anos resta a apreciação do que configura a beleza, mas sem nenhuma concretude física sexual.

Assim sendo, o protagonista escolhe entre ser um sujeito que vive em uma relação de casamento ou várias relações. Isso é também uma questão filosófica que traz em si a responsabilidade não só dele, mas de todos os homens que se engajam nesta dimensão, ou seja, é muito mais do que uma escolha individual, ela é a todo instante ampla, o que causa a angústia e reforça seus estados de solidão como uma pulsão própria do ser humano.

Tomando neste momento a obra de João Gilberto Noll, *Solidão continental*, nos amparamos, neste tópico conclusivo, no que compreendemos por erotismo a fim de dialogar e buscar as fontes da solidão do protagonista João Bastos. É válido dizer que na análise adotamos vários nortes analíticos na busca incessante de encontrar marcas deste sujeito preso em sua consciência e, ao mesmo tempo, em sua inconsciência de sujeito que ama cronicamente. Ao buscarmos um pouco mais as razões que atuam como intensificadoras de uma possível solidão em João Bastos, pudemos observar que as suas várias relações amorosas têm como base a atividade erótica. Isto posto, o erotismo é um desequilíbrio consciente próprio do homem e que o faz se distanciar do mundo animal, conforme aponta Bataille (2017), na obra *O erotismo*.

Com isso, João Bastos, percorrendo o seu caminho errante, se torna um sujeito multifacetado, ou seja, com diferentes visões sobre quem ele é e, ao mesmo tempo, que possui diferentes formas de construir o seu Eu em constante desequilíbrio.

Assim, acreditamos que em João Gilberto Noll o erotismo representa o protagonista João Bastos, diferentemente do protagonista de Gabriel García Márquez, que encontra em Delagadina um amor Platônico – de amar o Bem; em Noll, cada relação erótica o define como um sujeito errante e paradoxalmente inconsciente. É o sujeito errante que o caracteriza como um solitário.

Essas relações eróticas de João Bastos vão além da mera definição de atividade sexual, ou seja, elas são atividades eróticas, pois partem de sua consciência em exteriorizar o desejo em novos objetos amorosos. Dito isto, adotaremos alguns tópicos chamados por nós de intensificadores que definem a personagem central nolliana e o caracterizam como um sujeito tipicamente solitário. Nessa perspectiva, os intensificadores são os seguintes: o limiar entre consciente e inconsciente que atua como uma tensão; as relações fluidas que formam um universo multiverso e a liberdade de se permitir em relações heterossexuais e homossexuais; bem como, a marca de ser um sujeito errante.

A relação amorosa/erótica com mais destaque na narrativa acontece com a personagem Bill Stevens, marcando a linha tênue entre consciente e inconsciente. As ações nesta relação afetuosas, presente no texto de Noll, são narradas em primeira pessoa e configuram João Bastos como um sujeito errante e em plena fuga de uma realidade bastante subjetiva – até mesmo de sua realidade existencial – de seus vazios íntimos que marcam o seu Eu identitário. Em vários trechos da obra *Solidão continental* poderemos refletir sobre essa realidade subjetiva, mas um ambiente específico, que compõe o romance, nos faz pensar sobre esse espaço tênue entre real e imagético: o banheiro. Esse espaço ainda tem seus sentidos ampliados pela fuga de um possível garoto de programa no hotel Alegro:

No quarto escuro do hotel em Chicago eu esperava do homem a quem eu tinha dado cem dólares que tomasse alguma iniciativa para demonstrar o acerto daquele paga-

mento aparentemente estapafúrdio. Ele acendeu a luz de cabeceira e olhou-me com os olhos que no meu entendimento pareciam lúbricos, de alguma forma venais. [...] O homem com sotaque castelhano, cabelos negros voltados fio por fio para trás, brilhosos, aproximou-se da porta do banheiro, inclinou a cabeça como que para ouvir o que ocorria lá dentro e bateu na porta duas vezes. (NOLL, 2012, p. 16).

Nessa cena, João Bastos fascinado de paixão por Bill Stevens, um caso de amor que ele teve 28 anos atrás neste mesmo hotel, cria um novo objeto amoroso que ele mesmo não consegue definir quem seja. Observamos que Bill é descrito como um homem espanhol em uma tentativa de definir a identidade de um sujeito em um campo de sua imaginação. Esta figura ilusória desaparece no próprio banheiro e faz com que João Bastos acredite que foi através do vaso sanitário que este intermediário (como identificamos em nossa análise) conseguiu escapar e, assim, João Bastos também decide fugir:

Enfie a cabeça no vaso e apertei o botão da descarga. Meus cabelos e testa encharcados. Agora, sem as cataratas a rolar no sanitário eu vi a imagem no lago calmo do fundo. E saltei. Eu me despedia da renitente realidade na qual nos aferramos para sobreviver. (NOLL, 2012, p. 23).

O intensificador entre consciente e inconsciente presente no romance *Solidão continental*, de João Gilberto Noll, nos sugere uma busca incessante por seu objeto de desejo, no caso Bill Stevens, mas que se perde em outras relações eróticas, pois corresponde a sua interioridade da representação do desejo, ou seja, das incoerências racionais típicas de João Bastos que o caracterizam como errante. Dito isto, pensamos mais uma vez que João Bastos representa os sujeitos que se identificam com o objeto amoroso e se perdem em seu interior, em seu Eu. De acordo com os postulados de Bataille (2017), o Eu se perde em função de sua identificação com o objeto, marca própria do interior do homem e reforça a complexidade que é definido o sujeito erótico.

Outro intensificador são as relações fluidas de João Bastos, na narrativa há um trecho em que destaca do protagonista ser um homem casado com uma mulher, Elvira, a sua companheira. Elvira surge em uma cena que configuramos em nossa análise como inconsciente, pois é logo após a sua saída da descarga do vaso do hotel: “[...] e uma mulher de biquíni rosa sentada a uma mesa com guarda-sol, tomando por um canudinho um coquetel avermelhado, me sorriu e eu senti com convicção: era a minha companheira” (NOLL, 2012, p. 23). Além de Elvira, João Bastos se relaciona com outros personagens masculinos e femininos, a saber: Bill Stevens; o recepcionista do Hotel Alegro ou a tentativa de se relacionar com este personagem; a tentativa de se relacionar com seu aluno Tom; Mira, personagem mexicana que podemos configurá-la do sexo feminino, mas com traços masculinos pois João Bastos crer ser um menino; o casal Amanda e o carpinteiro; e Frederico Drago seu caso de relação erótica preso em uma inconsciência.

Em cada relação, como destacada ao longo da análise, observamos os experimentos de um sujeito errante que traz sentimentos de angústia e marcas de uma subjetividade que o configura como um Eu em constante busca para se resolver. As suas relações eróticas fazem com que a inconsciência e a consciência sejam marcas de um sujeito em plena busca por si. Sendo assim, a construção da identidade é observada na obra como a figuração de um sujeito errante em busca de si e de sentimentos que o façam pertencer a amplos universos. Dito isto, conforme Bataille: “[...] a experiência interior do homem é dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo,

não a resistência oposta de fora. A superação da consciência objetiva [...] (BATAILLE, 2017, p. 62)”.

Assim sendo, tentando perceber como estes intensificadores são notados em João Gilberto Noll, percebemos o erótico e o existencial como eixos temáticos que se unem na construção desse sujeito solitário. O protagonista João Bastos por mais que traga diversas vivências eróticas, com personagens distintos, apresenta vazios que o levam a sua autoafirmação de sujeito errante e que de algum modo o encaminham para o mundo exterior através das recordações amorosas, mas que são, sobretudo, existenciais de pulsão de vida. Assim, as recordações e a configuração de um sujeito solitário não o fazem um personagem infeliz, mas sim um “alguém” que consegue se articular em vários universos do prazer.

Em razão disso, o final da narrativa nolliana sugere um novo início, uma nova história pulsante e desejante desse homem que percebe em sua essência que é livre: “Os corpos se puseram a transpirar, arfar: se expandiam... Ergui-me um pouco, me apoiei no braço. E vi que ia beijar seus lábios entreabertos. E tirar sua roupa. E depois a minha. E ia, sim, lentamente... entrar... (NOLL, 2012, p. 125)”. Em nossa pesquisa, destacamos que esse novo recomeço sugere ser a atividade erótica que o impulsiona a viver. E, como nas outras relações, se o seu desejo de aventura, de sacrifício pelo objeto amoroso não for aquilo que a sua subjetividade enquanto homem experiente espera, ele partirá para outra relação sem ser preso aos valores e sentimentalismos.

BREVES CONCLUSÕES

Com o intuito de fecharmos essa discussão sobre a solidão amorosa em Gabriel García Márquez e João Gilberto Noll, há de se levar em conta que estamos falando de dois romances produzidos em épocas distintas, com contextos estéticos e intenções narrativas particulares. Dito isto, podemos refletir que a relação existente entre os dois personagens protagonistas, em Gabriel García Márquez e em João Gilberto Noll, é a busca por uma identidade interna, ou seja, que a solidão amorosa surge do processo natural de construção de cada personagem.

Essa busca atua como intensificador, isto é, em cada personagem razões distintas promovem a solidão e a identidade solitária destes sujeitos. Surge a partir de cada vivência que tais personagens protagonistas têm em seus contextos. O platônico, no caso de *Memórias de Minhas putas tristes*; o erótico, no caso de *Solidão continental*. Perspectivas que de algum modo se distanciam na construção dos personagens, mas que incognitadamente se unem quando pensamos na construção de uma identidade dentro solidão amorosa, ou seja, sujeitos solitários que se percebem como são e por ser, dentro de cada perspectiva, um caminho natural da própria representação do homem e o seu universo existencial.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memórias de minhas putas tristes*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, apresentação e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

CAPÍTULO 5

SACRIFÍCIOS E LUTAS DA MULHER E DA MÃE TERRA INDÍGENAS, EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA*, DE ELIANE POTIGUARA

Janete da Silva Rocha (UESPI)

Eliana Pereira de Carvalho (UESPI)

PRIMEIRAS PALAVRAS TRAÇADAS NESTA PELE DE PAPEL

Na história da literatura brasileira, na assim denominada grande literatura, a construção de infinitos estereótipos aos povos indígenas tem alimentado o imaginário e o interesse de gerações e gerações de brasileiros, o que, por sua vez, constituiu-se em fonte geradora de discursos equivocados sobre os povos indígenas (GRAÚNA, 2013).

Se hoje em dia falamos em uma literatura indígena que, por intermédio de um lugar de falar, revela e desconstrói estes estereótipos, utilizando-se para tanto do recurso tecnológico da escrita, isso se deve a uma tradição que só adquire o âmbito da escrita a partir do século XX como uma forma de mostrar à população não-indígena, firmado na escrita, que os povos indígenas possuem história, literatura, religiosidade, enfim uma cultura e uma cosmovisão próprias.

É por meio da literatura indígena que o escritor-coletivo indígena se inscreve em um ‘lugar de fala’ particular. Graça Graúna, em *Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*, revela que “uma abordagem da história social da tradição literária dos povos nativos (filhos e filhas da terra) e da atual situação do escritor indígena no Brasil” só é possível a partir de uma “revisão, ainda que sucinta, da influência e da representação do índio na literatura ocidental” (GRAÚNA, 2013, p. 43).

A representação de indígenas na história e na literatura a partir de um lugar de fala; ou seja, a partir de um sujeito que reconhece sua identidade indígena e que adquire o direito de voz e a legitimidade para falar de si e dos seus, é recente; é coisa de fins do século passado. Antes de uma literatura indígena, tínhamos uma vasta escrita com representações de indígenas feitas por não-indígenas, da qual destacamos duas categorias: a literatura indianista e a literatura indigenista. Romero (2010 apud Dorrico, 2018, p. 232) explica:

La literatura indianista es creada por escritores no indígenas que pretenden ser portavoces de esa cultura.

La literatura indigenista: los escritores tampoco son indígenas, pero buscan adentrarse en esse pensamiento desde su perspectiva, tratan de penetrar en su cosmología para dar a conocer esa cultura.

Literatura indígena es aquella producción escrita por los propios indígenas en su lengua original o en versión bilingüe. Puede abarcar todos los géneros: poesía, narrativa, teatro y ensayo.

É evidente que os indígenas já possuíam uma literatura anterior a esta que se inicia no século XX e que se utiliza do recurso da escrita. Davi Kopenawa, em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), chama as palavras escritas dos brancos de peles de papel, uma vez que a tecnologia da escrita extrai seus recursos das plantas, cujo revestimento os indígenas entendem como sendo a pele das plantas.

Diz Kopenawa (2015, p. 389): “Antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas na floresta. Ninguém além de nós podia escutá-las”. Ele então viajou para que as palavras dos indígenas repercutissem para além das florestas. Para os indígenas, como é o caso de Kopenawa, da nação yanomami, o conhecimento vem dos espíritos da mata que se dão a conhecer através da dança provinda da ação invocatória dos antigos indígenas, seus ancestrais, fazendo com que o conhecimento sobre a floresta venha à tona através da contemplação de imagens por parte dos xamãs. A tradição dos xamãs é repassada de geração a geração, assim como a prática de conhecer através dos espíritos da mata. O conhecimento fica registrado, portanto, na memória e é repassado através desses rituais xamânicos. Dessa forma, de acordo com Kopenawa e Albert (2015, p. 454):

[...] os xamãs não desenham nenhum dizer sobre ela [a floresta], nem rabiscam traçados da terra. Com sabedoria, não as tratam mal quanto os brancos. Bebem *yãkoana*¹⁶ para poder contemplar suas imagens, em vez de reduzi-las a alinhamentos de traços tortuosos. Seu pensamento guarda as palavras do que viram sem ter de escrevê-las. Os brancos, ao contrário, não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em peles de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos. Mas suas peles de papel não falam nem pensam. Só ficam ali, inertes, com seus desenhos negros e suas mentiras.

16 *Yãkoana* é um pó extraído de uma árvore denominada de *Yãkoana hi* pelos Yanomami. Com esse pó, é preparada a bebida dos *xamãs* quando estes entram em contato com os *xapari*, que são os espíritos xamânicos, fontes de sabedoria dos ancestrais yanomami. Esta bebida é o alimento dos *xapari* e são eles que levam a imagem dos *xamãs* para o tempo do sonho, possibilitando-lhes a capacidade de ouvir os cantos dos *xapari* e contemplar suas danças de apresentação. Tudo isso acontece enquanto os *xamãs* dormem sob o efeito da *yãkoana*. É dessa maneira que os *xãmas* conseguem apreender os ensinamentos dos *xapari*. Eles são a escola dos *xamãs*. Os *xapari* foram uma criação de *Omama*, o criador de tudo na cosmovisão dos Yanomami. Eles foram criados no intuito de que os Yanomami tivessem como se vingarem das doenças e se protegerem da morte; ambas trazidas por *Yoasi*, irmão de *Omama*. “*Omama* era o único a conhecer os *xapari*, mas os deu ao filho porque, se morresse sem ter ensinado suas palavras, jamais teria havido xamãs na floresta” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 85). O filho de *Omama* foi o primeiro xamã.

As palavras de Davi Kopenawa, trazidas por Bruce Albert, direcionam nosso olhar para uma tradição oral e coletiva da literatura indígena, tomando aqui o termo literatura fora da sua relação com a palavra escrita que advém de sua própria concepção terminológica. Outrossim, é preciso lembrarmos que a literatura indígena comunga uma infinidade de gêneros que entrelaçam diversas formas de falar sobre a cosmovisão desses povos. Há, portanto, uma proximidade muito ampla entre o sujeito que narra e o narrado, considerando também que esse sujeito é coletivo embora se trate de um autor individual.

Para Dorrico (2018, p. 228):

A emergência dessas vozes indígenas na literatura brasileira, realizadas desde si mesmas, desde o seu lugar de fala, leva-nos à investigação da autoria indígena, nas diferentes formas que têm se manifestado desde a década de 1990. Com efeito, a autoria indígena revela uma potência narrativa que protagoniza o sujeito indígena na literatura e em outros segmentos, como nas artes plásticas, na música, na crítica literária, na política etc. Utilizando códigos culturais que lhes são próprios, os autores indígenas podem ressignificar a representação realizada por outrem, desde o século XIX, responsável por ossificar no imaginário da nação brasileira um estereótipo alheio e negativo sobre ele.

Uma propriedade intelectual indígena contemporânea, cujo início é o final do século XX, traz consigo inúmeras vozes tais como Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Olívio Jekupé, Kaka Werá, Jolie Dorrico, Jaguaré Yamã, Cristino Wapichana, Márcia Kambeba e Eliane Potiguara, nomeada uma das “Dez Mulheres do Ano de 1988”, pelo Conselho das Mulheres do Brasil, por ter criado a primeira organização de mulheres indígenas no Brasil: GRUMIN (Grupo Mulher-Educação Indígena), e por ter trabalhado pela Educação e integração da mulher indígena no processo social, político e econômico no país, bem como na elaboração da Constituição Brasileira. Faz parte do Comitê Consultivo do Projeto Mulher: 500 anos atrás dos panos, que culminou no Dicionário Mulheres do Brasil.

É autora de livros que abordam a questão indígena no Brasil, entre eles *A terra é a mãe do índio* (1989), *Akajutibiró: terra do índio Potiguara* (1994), *O pássaro encantado* (2014), *A cura da terra* (2015) e *Metade cara, metade máscara*, foco de nosso trabalho, lançado em 2014, pela Global Editora e já na sua terceira edição pela GRUMIN Edições (2018).

Metade cara, metade máscara, 3ª edição revisada de 2019, traz, além dos sete capítulos que compõem a obra, uma apresentação feita por Ailton Krenak que destaca a presença de Eliane Potiguara “no nascente movimento de ideias que veio configurar o Movimento Indígena” como “essa voz mulher extemporânea, marcando a diferença de gênero, que nós seus irmãos de luta, todos formados no mundo masculino, tínhamos dificuldade de entender” (KRENAK, 2019, p. 11). Segue após isso, a fala de Liana Schneider, docente do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba-UFPB, convidada por Eliane Potiguara para prefaciá-la a reedição do livro. Em sua fala, a estudiosa que vem lendo literatura indígena de forma comparativa, destaca “a poesia que cria” de Eliane Potiguara. A poesia que “busca res-significar as histórias do seu povo, confirmando que o

desconhecido sempre carrega surpresas” (SCHNEIDER, 2019, p. 15). Na sequência, em ‘Outros Escritos’, temos o texto de Julie Dorrico, denominado *Vida e voz indígena: a literatura de Eliane Potiguara*. Aqui, Dorrico enfatiza substancialmente a autoria individual de Eliane Potiguara, em *Metade cara, metade máscara*, como provinda “de uma ação/história/pertença coletiva [que] valoriza a comunidade, ao mesmo tempo em que reconhece o sujeito de autoria feminina enquanto protagonista nesse projeto literário”. Outrossim, destaca “a identidade literária de Eliane” como denotadora e conotadora de “ancestralidade e resistência política” (DORRICO, 2019, p. 17).

Após esta introdução que, além de legitimar a obra e a escritora indígena Eliane Potiguara, visa também constituir a escrita dessa mulher indígena como objeto de estudo no campo acadêmico e, por sua vez, como elemento essencial para a formação de professores cujos conhecimentos irão nortear a prática docente e, notadamente, a formação de discentes no sentido de uma Educação decolonial. Para tanto, o livro de Eliane Potiguara aponta para alguns tópicos importantíssimos. Nesse sentido, o objetivo de nosso trabalho é verificar, na obra, a relação entre a mulher indígena, a terra e o sagrado, procurando entender outras subjetividades e modos de existir que se contraponham ao *modus operandi* da modernidade, considerando-se que é na mulher indígena que recai a ancestralidade e a tradição dos povos indígenas.

Para Potiguara (2019, p. 48): “O papel da mulher na luta pela identidade é natural, espontâneo e indispensável. A mulher tem a função política de gerar o filho e educá-lo conforme as tradições, assim como na sociedade envolvente”. Cabe a ela tal responsabilidade. É ela o símbolo da terra e do sagrado, já que é na terra, no território indígena e em tudo que o conecta e o completa, que está a força dos antepassados indígenas.

METADE CARA, METADE MÁSCARA E A RESSIGNIFICAÇÃO DA PELE DE PAPEL DA MODERNIDADE: CUNHATAÍ/ELIANE POTIGUARA COMO REPRESENTAÇÃO DA MULHER INDÍGENA

Metade cara, metade máscara (2019) faz uma alusão ao título de uma das obras do martinicano Frantz Fanon, *Pele negras, máscaras brancas*. As duas obras se unem pela e na reflexão ao processo traumático da colonização europeia, bem como às questões raciais implicadas nesse processo que colocava o europeu como ser superior e, portanto, dominante, em relação ao não-europeu, desprovido, segundo o sistema de pensamento eurocêntrico, de civilização, de racionalidade, de história, de cultura; em suma, de tudo.

As palavras de Fanon (2008) dão conta das consequências da colonização no comportamento do negro em nossa sociedade; consequências estas que dizem respeito ao indígena no Brasil: “O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvidas de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial...”. (FANON 2008, p. 33).

A colonização europeia trouxe consigo o genocídio americano e a escravização africana, pau-

tando a construção da nação brasileira em termos de violência e opressão, tanto em relação aos povos indígenas que aqui viviam quanto aos africanos que para cá vieram como escravos por meio do traumático processo diaspórico. Eliane Potiguara, assim como Frantz Fanon, procuram mostrar como a denominada civilização europeia construiu o outro (o indígena americano e africano) como negação de si (do eu europeu), provocando neste outro o apagamento histórico, cultural e humano. Diante do apagamento restava o mascaramento como existência possível até o momento oportuno de restituição do ser original, de restituição da alteridade negada.

A pele de papel em que Eliane Potiguara desenha suas palavras é o lugar de fala dos Potiguara, é o lugar de fala dos povos indígenas, é o lugar da ressignificação da modernidade. Na obra, através da voz coletiva de Eliane Potiguara, o leitor desvela a máscara da modernidade, revelada como mito. Nesse desmascaramento, destaca-se a solidão das mulheres indígenas. Uma solidão que constrói uma trajetória de sacrifícios e lutas na existência dessas mulheres indígenas, cuja relação com a terra e o sagrado é uma constante. Graça Graúna, ao falar da literatura contemporânea indígena, assim destaca:

A nossa literatura contemporânea é um dos instrumentos que dispomos também para refletir acerca das tragédias cometidas pelos colonizadores contra os povos indígenas; a literatura é também um instrumento de paz a fim de cantarmos a esperança de que dias melhores virão para os povos indígenas no Brasil e em outras partes do mundo. Fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes e com os não indígenas a nossa história de resistência, a nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias. (GRAÚNA, 2012, p. 275).

É necessário falarmos aqui do primeiro capítulo do livro de Eliane Potiguara, invasão às terras indígenas e a migração, para entendermos o direcionamento da escrita da autora. Inicialmente, ela fala do aniquilamento dos indígenas advindo das invasões estrangeiras ocorridas no passado, no presente e nas que virão. São guerras que não cessam, pois os povos indígenas continuam sendo dizimados pelos invasores de suas terras na atualidade. O conceito de guerra justa¹⁷ para escravizar e dizimar os povos indígenas, podemos afirmar, perdura até hoje. No primeiro episódio da série Guerras do Brasil¹⁸, constituído de cinco vídeos trazidos pelo canal *Nossa História* do Youtube, Ailton Krenak relata que a guerra contra os indígenas no Brasil possui um caráter permanente. Desde a época da colonização portuguesa, não houve trégua até hoje.

Durante o processo de colonização no Brasil, houve um genocídio dos povos indígenas, fosse pela resistência indígena ao invasor, fosse pelas doenças trazidas por ele, fosse pelo suicídio dos indígenas diante da destruição de sua cultura, de sua história e de suas formas de ser e perceber o mundo. A

17 No primeiro episódio da série Guerras do Brasil, o historiador Pedro Puntoni explica que o fundamento da ‘guerra justa’ para invadir e escravizar os indígenas no Brasil, existente na legislação portuguesa no século XV, grosso modo, funcionava da seguinte forma: “se os indígenas se recusam à fé, são contrários à fé, portanto é justo guerreá-los; se é justo guerreá-los, então significa que é justo matá-los, é justo roubar seus territórios e é justo escravizá-los. Eu [o português] escravizo o indígena para ‘salvar a alma’ dele”. Tal justificativa permanece até hoje em função do capitalismo que se sustenta na colonialidade.

18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VeMISgnVDZ4&t=36s>

invasão aos territórios indígenas provocou a migração de muitas populações. Neste primeiro capítulo do livro, Eliane Potiguara relaciona o extermínio indígena e a migração provocada pelo invasor a uma consequência fatal para estes povos: a solidão das mulheres indígenas. O início da solidão dessas mulheres, segundo a autora, ocorre em 07 de fevereiro de 1756, quando o assassinato de Sepé Tiaraju e mais 10 mil Guarani deixam muitas mulheres sozinhas com seus filhos e filhas. Uma dessas mulheres, símbolo primeiro dessa solidão das mulheres, é a esposa do Sepé Tiaraju, Marina, que em alguns textos de Eliane Potiguara recebe o nome de Juçara. Adiante, já na segunda metade do século XX, a solidão se tornaria uma marca na vida de outras mulheres indígenas; entre elas, as da família da escritora, inclusive a dela mesma:

Conta-se que o índio X, pai das meninas Maria de Lourdes, Maria Isabel, Maria das Neves e Maria Soledad, por combater a invasão às terras tradicionais do Nordeste, foi assassinado cruelmente, segundo palavras de uns velhos que encontrei um dia [...].

As filhas do Índio X e toda a sua família, amedrontadas, assim como outras famílias, migraram para Pernambuco, nordeste do Brasil. Em 31 de dezembro de 1928, nascia a pequena Elza, filha de Maria de Lourdes, fraquinha e enferma - tanto pelas condições de vida de sua família como por sua própria mãe ter somente 12 anos, uma menina ainda em formação, violentada pelo colonizador. Pouco tempo depois, toda a família migrava de novo para o Rio de Janeiro, em navio subumano que trazia os nordestinos para o sul do Brasil. (POTIGUARA, 2019, p. 24).

Isolada de seu povo e à deriva na cidade grande, a família da avó de Eliane Potiguara, Maria de Lourdes, conheceu a vivência como moradores de rua. Ela, uma indígena analfabeta e nordestina dentro do Rio de Janeiro, já separada do homem que lhe deixou dois filhos, foi empurrada para a periferia desse grande centro urbano, estabelecendo-se em uma zona de prostituição e se vendo obrigada a ter que deixar os filhos pequenos com a filha Elza, fruto de um estupro e cuja saúde física era pouca. Para estudar, Elza precisava levar os irmãos para escola junto com ela.

Mais tarde, Elza já casada, mas também já viúva e com um casal de filhos, analfabeta e tendo que trabalhar, recorre à mãe Maria de Lourdes para ficar com seus filhos. A filha de Elza, “então, foi criada a sete chaves, dentro de um quarto mal iluminado, e quase nunca saía” (POTIGUARA, 2019, p. 25). A ideia da avó era preservar a identidade moral, física e psicológica da neta, tendo em vista a área de prostituição em que viviam e a necessidade de resguardar a identidade indígena da neta. Esta cresce no meio de muita carência econômica, mas embalada pelas “histórias indígenas de suas tias, tias-avós (aquelas quatro adolescentes filhas do índio X) e mãe, todas as mulheres indígenas, migrantes de suas terras originais” (POTIGUARA, 2019, p. 26). A história das irmãs de Maria de Lourdes e de outras mulheres da família, com rara exceção, seguem a mesma trajetória de solidão, cuja narrativa é a da criação dos filhos a cargo único e exclusivo dessas mulheres, numa luta que implica inúmeros sacrifícios, mas que também objetiva a preservação das tradições e cultura indígenas.

A história da filha de Elza, criada pela avó Maria de Lourdes, é a história de Eliane Potiguara e de muitas outras mulheres indígenas, marcadas pelo racismo e a intolerância da sociedade em que viviam. Seus corpos, suas falas, seus costumes; tudo era motivo de preconceito e discriminação. A

história de Eliane Potiguara, no entanto, rompe a trajetória dessas mulheres, apresentando uma mulher que destrói a barreira do analfabetismo e consegue se tornar professora primária, apropriando-se, por sua vez, do poder da escrita, até então, exclusividade dos homens e brancos. O contato com teóricos como Paulo Freire amplia o horizonte de conhecimento e de expectativas de Potiguara que redescobre a si, ao descobrir suas origens indígenas.

A partir daqui, Eliane Potiguara dará início a um longo processo de reconhecimento e luta pelos povos indígenas que terá início com sua entrada no movimento indígena. A vida da escritora é marcada pelo esfacelamento das famílias de sua etnia e pela solidão das mulheres dessas famílias, tendo como causas a invasão aos territórios indígenas, o quase extermínio às populações desses territórios e a consequente e inevitável migração. Esta, por sua vez, foi responsável por submeter muitas mulheres indígenas a uma vida de violações, mendicâncias e mortes, conforme relatos da própria escritora.

Eliane Potiguara finaliza este primeiro capítulo apresentando dois personagens indígenas que guiarão os leitores pelas linhas tortuosas de sua escrita e das vidas dos povos indígenas no Brasil, em particular o povo Potiguara. São eles Jurupiranga e Cunhataí, sujeitos atemporais, sem localidade fixa e potencializadores de uma coletividade indígena. Estes personagens, segundo a autora, “sobreviveram à colonização e, poeticamente, vão nos contar as suas dores, lutas e conquistas” (POTIGUARA, 2019, p. 31). Em *Metade cara, metade máscara*, ao lado dessas narrativas que imbricam a história dos povos indígenas, com seus mitos e costumes, seja no plano da realidade, seja no plano do ficcional, além de ações como o GRUMIN¹⁹ e projetos em prol do movimento de luta e resistência indígenas, encontraremos a força poética de Eliane Potiguara.

Esta força poética vibra através de Cunhataí que, possivelmente, é um alterego²⁰ ou pseudônimo de Eliane Potiguara, enquanto poeta. Sempre que os poemas de Eliane Potiguara aparecem na obra, o aparecimento de Cunhataí se antecede a isso. Por exemplo, no capítulo 2, após a escritora discorrer sobre as consequências da migração e do racismo para as populações indígenas, como também narrar as histórias de sacrifício e de luta de mulheres indígenas, relacionadas com a sua própria história e conquistas, a escritora retorna à personagem de seu enredo, Cunhataí, que, “após o sofrimento da perda de suas terras, de sua família e de sua consciência de mulher indígena, revolta-se e desafoga suas dores”. Segue-se, então, um conjunto de poemas relacionados a este eu-lírico de mulher indígena que se posiciona poeticamente, revelando tais sentimentos.

No capítulo 3, Cunhataí retorna novamente, mas agora sendo representada em terceira pessoa através de um relato, em que o narrador conta a história de uma Cunhataí criança que, como semente da essência indígena, nasce marcada com um sinal, numa clara menção ao nascimento de um ser cuja

19 O objetivo do GRUMIN (Grupo Mulher — Educação Indígena) é organizar pequenos grupos de trabalho motivados pela conscientização de “quem somos na História do Brasil”. Por outro lado, o GRUMIN objetiva também a organização de grupos de mulheres indígenas interessadas em definir e fortalecer seus papéis, não só na História do Brasil, mas o seu papel na comunidade indígena e no seio de sua família que tanto sofreu e sofre com as invasões de terras e seus desdobramentos. (POTIGUARA, 1993, p. 5).

20 “Alter ego ou alterego (do latim alter = outro; ego = eu) pode ser entendido literalmente como ‘outro eu’, ‘outra personalidade de uma mesma pessoa’. Esse termo é comumente utilizado em literatura para designar uma identidade secreta de um personagem ou para identificar um personagem como sendo a expressão da personalidade do próprio autor de forma geralmente não declarada” (SOUSA, 2009, p. 15, grifos da autora).

existência carrega em si uma missão que foi sussurrada por um velho espírito: “Vai ave-menina e mulher! Cria asas e enxergue; um dia, quem sabe, seremos livres!” (POTIGUARA, 2019, p. 73). O olho direito roxo de Cunhataí é identificado como “sinais dos deuses e ancestrais” (*idem*). É o relato da revolta de Cunhataí que “em toda a sua vida, seguiu o boto e as ordenações de seus sagrados ancestrais”. (*idem*).

Cunhataí reaparece no capítulo 4, no trecho ‘Folha de jenipapo’. Cunhataí ou Eliane Potiguara relata sobre o reencontro e o reconhecimento dos Kaiapós que viram na mancha roxa do olho direito dela a grande folha de jenipapo. O reencontro de Eliane Potiguara com suas origens, os indígenas Kaiapós, e a identificação deles em relação ao sinal que ela trazia no olho direito, foi o reencontro com uma vida perdida, com suas origens, consigo mesma. É aqui que Cunhataí reaparece para proferir seu discurso de provocação ao povo indígena:

Meu nome é Cunhataí, o nome do meu amor é Jurupiranga, nós somos indígenas do lugar do sol, da terra da mandioca, da lagoa intocável, sagrada, terra do caju amigo e das frutas doces. O Criador é testemunha de nossa dor. Vamos, meu povo, que todos se elevem para que Nosso Pai nos dê a força necessária e nós, fortalecidos e conscientes de quem somos, poderemos reconstruir nossa pátria indígena, nossa terra: nosso território, terra de nossos avós e futuros cidadãos. Eu sou a força, eu sou Tupã em ação; não eu, mas todos os povos indígenas do Brasil hão de resgatar suas histórias a partir da consciência de quem somos, do que queremos e para onde iremos. Somos uma Nação. A nação indígena brasileira. (POTIGUARA, 2019, p. 111).

A mulher indígena, representada por Cunhataí, criação e força de Eliane Potiguara, é a voz que ecoa de e em todas as mulheres indígenas. É na mulher indígena que reside essa voz e essa força necessárias para reconstituir a história, a cultura e a nação indígena brasileira. Ela aprendeu, na trajetória da solidão em que viveu, a manter a ancestralidade e o respeito ao sagrado. Cunhataí ainda está distante fisicamente de Jurupiranga, mas vê surgir das águas sagradas da lagoa “as parteiras que dariam vida ao povo dessa mulher guerreira” (*idem*).

No capítulo 5, é o momento de apaziguamento da mulher indígena. Cunhataí olha para trás e relembra o passado de sofrimento e destruição do povo indígena, ocasionado pelos colonizadores e pela colonialidade que persiste na atualidade. No entanto, paralelo a isso, ela está na terra de seus ancestrais, junto com os seus, e percebe que a cultura e espiritualidade de seu povo é capaz de construir uma nova história. “Seu amado dá sinais de vida, apesar de ainda não poder deitar-se em seu colo. É um prenúncio da chegada de Jurupiranga, que também viajara séculos” (POTIGUARA, 2019, p. 137). A chegada de Jurupiranga se dá no capítulo seguinte, quando este surge para narrar sua história de solidão; o que fez nestes anos em que a mulher indígena esteve submetida também a sua própria solidão, num resiliente trabalho de preservação da cultura e história indígenas.

Neste momento, Jurupiranga narra a história de usurpação dos povos indígenas. A quase completa dizimação destes, tendo como consequência a migração e a solidão das mulheres, colocou os homens indígenas numa longa peregrinação em busca delas. Uma busca que é em si, também, a busca da terra e do sagrado. Reaver as mulheres indígenas, era reaver a ancestralidade, era reatar o contato

com o sagrado que elas (mulheres/terra) encerram, era reconstruir a história dos povos indígenas, tendo em vista ser a mulher indígena o repositório de tudo isso.

Nessa jornada, Jurupiranga travou muitas guerras com o homem branco, mas manteve a convicção de unir o seu povo, construindo seu porvir. Presenciou as lutas do movimento indígena e os resultados delas com a garantia de direitos para os povos indígenas, com o respeito a estes povos. Teve sonhos que o conectaram com o seu mundo e finalmente acordou. “Forte, renascido, encontrou forças, por meio das lembranças de suas histórias, de seus ancestrais e de sua cultura e pôde encontrar o caminho de volta de onde saíra há cinco séculos” (POTIGUARA, 2019, p. 148).

Em ‘Vitória dos povos’, correspondente ao capítulo 7, há o reencontro de Cunhataí com Jurupiranga. Este reencontro é também o reencontro com a identidade, o divino, o espírito e o amor. A chegada de Jurupiranga é esperada por Cunhataí e seu povo. A terra, a natureza se enfeitam para sua volta e tudo é festa, mas, no preparo da caldeirada do doce de caju, a calda escura começou a ferver estranhamente a ponto de transbordar e inundar todo o espaço de comemoração. Cunhataí se desespera perante a ameaça da calda de caju e cai em profundo sono, enquanto sua mãe, Alzael, e sua filha, Monai reconstituíram o espaço à sua ordem inicial. Jurupiranga chega e a comemoração tem início, enquanto Cunhataí dorme. Quando acorda, tudo está em seu devido lugar e Jurupiranga estava novamente na liderança de seu povo e na construção de um futuro. “A alma foi lavada e as crianças e jovens cantam os cânticos sagrados. As crianças já podem comer a caldeirada de caju, tranquilas” (POTIGUARA, 2019, p. 156).

CONSIDERAÇÕES FINAIS EM NOSSA PELE DE PAPEL

Os povos indígenas em relação aos povos não-indígenas, pelo menos no que diz respeito aos que detém o poder e à maioria do povo brasileiro não-indígena, possuem uma compreensão diferenciada em relação à terra. Para os não-indígenas, a terra é um recurso inesgotável, uma plataforma extrativista que podemos usar à vontade e que está a serviço do ser humano. Pensamos a terra como que desconectada de nós, como se houvesse nós e a terra e como se nossa existência não dependesse da existência dela.

Para a cosmovisão indígena, isso é diferente, um território indígena vai além de um espaço geográfico em que determinadas pessoas habitam e dele dispõem como recurso. Nas palavras de Potiguara (2019, p. 119): “Um território não é apenas um pedaço ou uma vastidão de terras. Um território traz marcas de séculos de culturas, de tradições. É um espaço ético”. Para os indígenas, as mulheres, assim como a terra, são consideradas sagradas.

Essas duas visões de mundo explicam, mas, é claro, não justificam, o genocídio perpetrado contra os povos originários pela colonização europeia. A ganância orquestrou a matança, a usurpação, a violência e a dominação de povos indígenas por vários séculos. Ganância esta que continua dentro de uma política neoliberal que cada vez mais retira dos povos originários seus direitos fundamentais. Cunhataí e Jurupiranga, elementos metonímicos do enredo de Eliane Potiguara, são a metáfora da

união de mulheres e homens indígenas que, no fortalecimento e na construção de uma nova história para os povos indígenas, colocam-se igualmente como força motora dessa união. Eles são as representações dessas mulheres e desses homens que foram separados pela dominação e ganância de um pensamento euro-norte-americano ao longo do tempo.

É na força da mulher indígena que Eliane Potiguara concentra a potência de *Metade cara, metade máscara*. Para ela, a mulher indígena é a responsável por esta reconstituição dos povos indígenas. Na solidão da trajetória dessas mulheres, elas souberam costurar as histórias dos ancestrais indígenas nas memórias de seus descendentes, estabelecendo com eles um contrato de reconstituição de uma nação indígena brasileira. Ao estar diante de um mundo reconstituído Cunhataí descansa da longa jornada. Suas lágrimas após perceber que perdera a festa de reencontro “foram derramadas pela consciência de que seu povo realmente estava forte, consciente e tranquilo em suas convicções, era um povo ético e construtor da paz”. (POTIGUARA, 2011, p. 156). Um povo que foi suficientemente forte para lidar com os vícios do neocolonizador, simbolizados na obra pela calda escura que ameaçou o reencontro desse povo.

REFERÊNCIAS

- DORRICO, Julie. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, Julie; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (org.). *Literatura indígena contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Fi, 2018. Disponível em: <http://atempa.org.br/wp-content/uploads/2020/09/Literatura-ind%C3%ADgena-contempor%C3%A2nea-Livro-.pdf> Acesso em: 15 ago. 2022.
- DORRICO, Julie. Outros Escritos. In: POTIGUARA, Eliane. *Vida e voz indígena: a literatura de Eliane Potiguara Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Revisada. Rio de Janeiro: GRUMIN, 2019.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GRAÚNA, Graça. Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. *Educação & Linguagem*, v. 15, n. 25, p. 266-276. Jan.-jun. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/26167962/Literatura_Ind%C3%ADgena_no_Brasil_contempor%C3%A2neo_e_outras_quest%C3%B5es_em_aberto. Acesso em: 15 ago. 2022.
- _____. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. Uma terra que grita – a escrita de Eliane Potiguara. Apresentação. In: POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Revisada. Rio de Janeiro: GRUMIN, 2019.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Revisada. Rio de Janeiro: GRUMIN, 2019.

POTIGUARA, Eliane. Editorial do Informativo GRUMIN: Memória de nossos avós. In: Grupo Mulher – Educação Indígena (GRUMIN). *Informativo GRUMIN* 2. Ano 1, outubro de 1993. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/POP00001.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SCHNEIDER, Liane. Prefácio. In: POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Revisada. Rio de Janeiro: GRUMIN, 2019.

SOUSA, Margarida Maria Alacoque Chaves de. *Emília*: potencialidade transgressora na formação de um novo conceito de infância. 2009. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7RCJPQ/1/disserta__o_de_mestrado.pdf. Acesso em: 15 ago. 2022.

PARTE III:
LITERATURAS AFRICANAS E OUTRAS EXPRESSÕES

CAPÍTULO 1

A PALAVRA SEM MEDO NA POESIA DE ODETE SEMEDO: IDENTIDADE, SUBJETIVIDADE E DESDOBRAMENTOS

Daryjane Pereira Costa (UERN)

Jacinta Ferreira dos Santos Rodrigues (IFPB)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

INTRODUÇÃO

A literatura de Guiné-Bissau é marcada por produções literárias pautadas pela denúncia, resistência e por uma escrita militante, perpassando pelo viés político, pelas angústias, medos e incertezas de uma nação. Assim, a escrita literária atua como mecanismo de voz e esperança para a construção da Identidade Nacional do Guineense.

É sob esse viés que a escritora Odete Semedo, expoente da poesia contemporânea guineense, demonstra por meio da sua escrita as preocupações políticas e insatisfações enquanto mulher, negra e africana, e com isso, desempenha um papel crucial na escrita de uma literatura engajada, marcada pela subjetividade e os desdobramentos da palavra em sua poesia. Nesse sentido, a tessitura do texto poético vai sendo construída a partir das existências e resistências para a formação e transformação das identidades coletivas.

Nesse ínterim, encara-se a poesia enquanto gênero literário que desatina em versos a história do africano, da construção africana em nível territorial em Guiné-Bissau e em nível de ser africano, de estar na posição de inquietude e busca por seu espaço na sociedade e no mundo. A poesia se desdobra porque antes dela, vidas se desdobram para construir seu lugar, viver sua cultura e falar a sua língua, a poesia de Semedo se desdobra e se justifica sem medos, com quebras de silenciamento e esperança de se construir valores antes renegados.

Nessa perspectiva, o presente artigo, sob a luz de teóricos como: Amílcar Cabral (1970); Spivak (2010); Bhabha (1998); Hall (2006); Augel (2005); entre outros, analisa a influência da subjetividade para a construção identitária do africano a partir dos desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo, tendo como *corpus* de análise os poemas “E fez um poema sem palavras” e “O cantor da alma sentiu o monstro... e disse”.

O estudo trata-se de uma pesquisa qualitativa de base interpretativista, o que aproxima texto, contexto e leitor para se construir um espaço que apresenta, explora e identifica a presença do outro, da sua origem marcada de dor e do presente marcado de esperança, da possibilidade do grito por meio das

vozes presentes na poesia que denuncia. Sendo assim, visando apresentar uma poesia que se desdobra de modo denunciador com suas sutilezas de verdades que marcam a vida do africano, do negro, da mulher negra e suas trajetórias em busca de suas construções sociais que carregam sequelas coloniais. Na seção a seguir, se expõe o itinerário metodológico deste trabalho.

ITINERÁRIO METODOLÓGICO

O estudo em destaque se caracteriza como uma pesquisa qualitativa, o que de acordo com Gil (1999) não é uma pesquisa que enumera, mas que se volta ao subjetivo. Ainda, na concepção de Strauss; Corbin (2008, p. 23) “[...] pode se referir à pesquisa sobre a vida das pessoas, experiências vividas, comportamentos, emoções e sentimentos, movimentos sociais, fenômenos culturais e interação entre nações”.

Desse modo, tendo como base que este estudo é de cunho interpretativista, foi selecionado o *corpus* de análise, dois poemas da escritora guineense Odete Semedo, da coleção *No Fundo do Canto*, publicado em 2007 pela editora Nandyala. Os poemas selecionados foram “E fez um poema sem palavras” e “O cantor da alma sentiu o monstro... e disse”, foram observadas construções de identidade, subjetividade e silenciamento na poesia, o que despertou para esta análise do desdobramento da palavra.

Sendo assim, a pesquisa oportuniza uma discussão a partir das interpretações acerca dos poemas analisados sob a luz da subjetividade e dos desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo, perpassando por temas como identidade, silenciamento, alteridade e diferença. Caracterizando-se, portanto, como pesquisa bibliográfica que, de acordo com Marconi e Lakatos (2006, p. 47) “É a reunião sistemática do material contido em livros, revistas, publicações avulsas ou trabalhos mimeografados”.

No que tange ao tratamento dos dados, utilizamos a Técnica de roteirização proposta por Freitas (2003, p. 6) que aponta “tópicos que sinalizam os trechos a serem posteriormente transcritos, compondo o corpus de análise posteriormente dito”, ademais, também foi utilizada as técnicas de leitura, análise e interpretação, propostos por Gomes e exposto no Quadro 01.

Quadro 1: caminhos para a interpretação

Leitura compreensiva do material selecionado (p. 100)	Buscamos, por um lado, ter uma visão de conjunto e, de outro, apreender as particularidades do material. Após essa leitura devemos ser capazes tanto de montar uma estrutura que sirva de base para nossa interpretação, como descrever o material a partir da perspectiva dos atores, das informações e das ações coletadas. A montagem da estrutura de análise envolve sucessivas categorizações e distribuição das unidades que compõem o material. As categorias (ou “gavetas”) podem ser elaboradas a partir de diferentes critérios.
Exploração do Material (p.101)	Ir além das falas e dos fatos, ou em outras palavras, caminhar na direção do que está explícito para o que é implícito, do revelado para o velado, do texto para o subtexto. Para isso, seguimos a seguinte trajetória: a) identificação e problematização das ideias explícitas e implícitas no texto (a problematização pode ocorrer através de questionamentos que fazemos ao material que dispomos); b) busca de sentidos mais amplos (socioculturais) atribuídos às ideias; c) diálogo entre as ideias problematizadas, informações provenientes de outros estudos acerca do assunto e o referencial teórico do estudo.
Elaboração de síntese interpretativa (p.101)	Esta etapa é o ponto de chegada da interpretação propriamente dita. (...) Para que tenhamos êxito nessa síntese interpretativa devemos principalmente fazer uma articulação entre os objetivos do estudo, a base teórica adotada e os dados.

Fonte: Gomes (2015).

Portanto, a partir dos caminhos elencados por Gomes: leitura compreensiva do material selecionado; exploração do material e elaboração de síntese interpretativa, os dados foram selecionados e roteirizados fazendo uso de tabelas e categorias que possibilitaram as análises do que estava explícito para o que estava implícito nos poemas, por meio da subjetividade presente nos desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo, subjetividades essas, que nos direcionaram para os objetivos e pergunta de partida dessa pesquisa.

Desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo

Odete Semedo é uma das principais escritoras guineenses, sua obra tem papel extremamente relevante não apenas para a literatura, como também para a história e a identidade da nação guineense.

Nessa perspectiva, analisar o texto poético da referida autora é também mergulhar num universo de sensibilidade e subjetividades para se debruçar no que existe por trás dessas narrativas.

Nessa retórica, na coleção *No Fundo do Canto*, Semedo faz “ecoar um canto *sui generis* que recupera, a seu modo, vivências individuais e coletivas que vão muito além do momento traumático da guerra” (AUGEL, 2007, p. 48). Ainda, se ver que a poesia de Odete perpassa para além do texto, é um canto que ecoa por valorização da sua cultura nacional/local, visto que não se pode apagar a cultura guineense, de acordo com Amílcar Cabral (1970), a cultura é o elemento essencial da história de um povo, desse modo, a poesia de Odete grita pelos valores do seu povo.

Assim, na apresentação do poema O cantor da alma sentiu o monstro... e disse:, a autora aponta uma sequência de condicionamentos que atravessam o sujeito poético, moldado pela subjetividade do ser e não ser, do poder e não poder, do existir e não existir:

Se eu pudesse...
caminhar entre as nuvens
gritar o meu canto
banhar-me
em teu pranto

Se eu pudesse
ser carpideira
djamur as minhas mágoas
engodar o desassossego
perder-me no horizonte
libertar o grito

Se eu pudesse...
vencer esta guerra
entre mim e o nada
abrir as asas
da minha desventura
remover a terra vermelha
descobrir o mistério do ser...

Ah, se eu pudesse...! (SEMEDO, 2007, p. 30).

As estrofes selecionadas estão permeadas pela inquietude do sujeito poético que, inebriado pelo desassossego e os prantos do seu povo, sente a necessidade de demonstrar, gritar e “perder-se no horizonte”, essa subjetividade coloca o eu lírico em um entre-lugar. De acordo com Bhabha (1998):

É na emergência dos interstícios a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença- que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De modo que se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes das somas das “partes” da diferença. (BHABHA, 1998, p. 20).

Assim sendo, a identidade do eu lírico vai sendo construída, (re)construída e (des)construída com base nos interstícios que condicionam o sujeito africano e o tornam híbrido, a partir da alteridade advinda desse “entre-lugar” entre o “o mim e o nada”, entre a realidade e a subjetividade. Subjetividade essa, que a partir dos desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo, é possível perceber a vontade de falar, a vontade de “liberar o grito”, a vontade de “descobrir o mistério do ser”. Isso se reafirma nos versos do poema: E fez um poema sem palavras:

Para não adiar a palavra
com ecos do pranto
transformando em canto
e gargalhadas alegres
de manutenhas para crianças
teimosamente crianças
... que desilusão:
nem uma palavra aponte
Era apenas mais um sonho (SEMEDO, 2007, p. 31 e 32).

Um sonho de romper o grito, de romper o silenciamento que assola a voz de uma nação/povo que subordinado a catarse do sofrimento, vive na simbiose do ontem e do hoje, “submetido permanentemente a frustrações e privações, espectador e ouvinte de um discurso hegemônico sempre igual na base de promessas, cujo cumprimento é continuamente postergado” (AUGEL, 2005, p. 44), Além disso, esse querer de liberar o pranto mostra a denúncia de tais questões físicas e psicológicas de um povo subalternizado, sem direito ao grito, a camada mais baixa da sociedade.

Esse *continuum* situacional tenta colocar o africano em silenciamento, pelo fato de que o “sujeito subalterno não tem história e não pode falar” (SPIVAK, 2010, p.15), estereótipos estes, que convergem para o surgimento de novas identidades híbridas, cambiantes e até conflitantes, fragmentando, assim, o sujeito pós-moderno (HALL, 2006).

Na tecedura do texto poético, em especial, na estrofe selecionada abaixo, fica evidente esse conflito, esse sofrimento, onde existe a necessidade, o desejo de “denunciar o desequilíbrio”, fazendo um elo entre o real e o subjetivo, o mundo físico e a ancestralidade, por meio do diálogo com a natureza:

Numa manhã cinza
com nuvens imitando gente
chuva chorando...
quis fazer um poema,
um poema raiz
dos que marcam época
inovar com nharas
e as sinharas
chorar o prenúncio
que marcou o meu povo
denunciar o desequilíbrio (SEMEDO, 2007, p. 31 e 32).

O trecho denuncia o desequilíbrio que retrata os medos, as incertezas, as tristezas, os abalos que condicionam o sujeito poético a uma situação de diáspora. Para Thomas Bonnici “o termo diáspora refere-se ao trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente foi banido da sua terra e, vivendo num lugar estranho, sente-se desenraizado de sua cultura e de seu lar” (BONNICI, 2005, p. 193).

Dado isso, ver-se o desejo e vontade de dar valor ao seu país por meio da subjetividade exposta na poesia, uma vez que a poesia de Odete Semedo é justificada pela própria forma de fazer poesia atrelada a sua identidade nacional, ao seu grito político e aos sentimentos de fazer parte de um povo que tem esperança e luta pela liberdade do ser. A liberdade de produzir e falar a sua língua, sem negações ou trincado por preconceitos, pois para Amílcar Cabral (1970), a cultura é um elemento de realidade material e histórica, ou seja, constituinte de uma nação e seus valores.

Nessa perspectiva, também é possível identificar os medos e incertezas que ficam visíveis nos versos “figura de gente”, “vivendo sem encanto”, “dos ímpios” e “o sangue derramando” presentes em E fez um poema sem palavras, fatores esses que se reafirmam em “banhar-me”; “em teu pranto” do

poema O cantor da alma sentiu o monstro... e disse:, dessa maneira, os dois poemas dialogam na plurissignificação de suas subjetividades, não sendo possível exaurir os vários desdobramentos da palavra na poesia de Odete Semedo, colocando, dessa maneira, o sujeito poético para além do seu posicionamento pessoal. Sobre essa acepção, Augel (2005, p. 218) evidencia:

A questão da identidade transcende o plano meramente pessoal, como já vimos. Passa também para o plano do coletivo, ampliando-se e expandindo-se para o plano da identidade nacional, questionamento visceral para as nações egressas do colonialismo, por exemplo, mas não só. Ambas, a identidade subjetiva e a identidade nacional, são cunhadas e impregnadas por sistemas de representação cultural.

Isso corrobora o pensamento de Bhabha (1998, p. 244): “[...] a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade”. Desse modo, a identidade coletiva surge a partir da construção de significados da representação da nacionalidade. O próprio título do poema “E fez um poema sem palavras” demonstra a tentativa da resistência e ressignificação de uma nação, onde a própria palavra atua como “arma”. Manuel Ruy diz que uma outra arma tão poderosa quanto o canhão seria a escrita e que “também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que me pertence”.

Portanto, apesar das vicissitudes às quais o sujeito guineense foi submetido ao longo do tempo, é perceptível o sentimento de pertencimento e resistência a partir do uso da palavra, este coloca o sujeito poético em um terceiro espaço, onde a palavra e o texto, a escrita e o viver, a realidade e a subjetividade, a literatura e a identidade atuam como molas propulsoras na afirmação de uma identidade nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência de um discurso político poético na poesia de Odete Semedo é contundente no que se refere à política e resistência do ser, do fazer, do existir e resistir por meio dos desdobramentos da palavra na poesia, poesia que evoca um grito de esperança, que denuncia utilizando a palavra como “arma”. Observa-se nas análises apresentadas o desdobramento da palavra na poesia, o que proporciona uma política de resistência por meio do eu lírico, e com isso, a poesia de Odete ressignifica o valor da sua cultura, da identidade nacional, tendo em vista a sua língua oficial, o valor do outro, o ser popular/africano, demonstrando por meio da sua palavra reveladora e sem medo, o resgate do seu país por meio de superação e esperança.

Por conseguinte, a poesia de Odete Semedo transmuta os sentidos da palavra, fortalecendo, dessa maneira, a construção das identidades individuais e coletivas. Identidades essas, que estão a todo tempo perpassadas pela alteridade, diferença e silenciamentos condicionados por um terceiro espaço, o entre-lugar, processos esses imbricados no poema “O cantor da alma sentiu o monstro... e disse”, mate-

realizando-se e desdobrando-se na escrita do poema “E fez um poema sem palavras”, pois observou-se que assim como a poesia de Odete revela, também se justifica por meio da palavra, na poesia.

Portanto, os dois poemas dialogam na ressignificação da escrita poética, tornando-se uma literatura engajada que por meio dos seus versos, estrofes e rimas representa a dor, os costumes, os medos, a língua e a cultura do povo guineense. Uma escrita que permeada por suas subjetividades faz um convite cheio de embrulhos e surpresas na tessitura da identidade nacional do africano.

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: a literatura guineense e a narração da nação*. 387 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa, na especialidade das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras - UFRJ, 2005.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. Avanços e Ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21. In *Léngua & meia: revista de literatura e diversidade cultural*, v. 4, n. 03, Universidade Estadual de Maringá, p. 186-202, 2005.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMES, R. *Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa*. In: MINAYO, M. C de S.; DESLANDES, S. F. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 79-108.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de T. T. da Silva, G. L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARCONI & LAKATOS. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo; Atlas, 2003.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. *Pesquisa Qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

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

SEMEDO, Odete Costa. *No fundo do Canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007. (Coleção para ler África, Volume 1).

RUY, Manuel. *Eu e o outro* – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. São Paulo, Encontro Perfil da Literatura Negra, 23/5/1985. [Apud: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Ed. Epopéia; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p.308-310].

CAPÍTULO 2

A TRADIÇÃO ORAL E A LITERATURA DESCOLONIZADORA: UMA ANÁLISE DO CONTO *NAS ÁGUAS DO TEMPO*, DE MIA COUTO

Janaina Silva Alves (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

O presente artigo pretende identificar como a palavra escrita, através da arte literária, revestida de aspectos da oralidade pode, também, consistir numa proposta de literatura descolonizadora a partir da análise do conto intitulado “Nas águas do tempo”, inserido no livro de contos *Estórias abensonhadas* (2012), do moçambicano Mia Couto. Este caminho visa problematizar não somente a figuração estética, como também a relação da literatura que está intrinsecamente imbricada com a política.

Nesse contexto, a narrativa posta em evidência é uma indicação da valorização da tradição oral e explicita a força das diferenças culturais e de representação, através da construção dos personagens que revisitam culturas e vozes condenadas ao esquecimento. Além disso, há a configuração de um enredo tecido em um contexto pós-guerra e pós-colonização. Dessa forma, a figuração estética, no re- vigorar de uma linguagem esquecida pelos homens ditos cultos, sugere um descentramento da cultura eurocêntrica para dar vazão à revisitação do linguajar do povo presente nos ditos populares, provérbios e mitos do povo da terra, recriando, assim, uma linguagem própria.

Nesse interim, analisamos e argumentamos na análise do conto *Nas águas do tempo* que a tradição oral, reverberada através da palavra escrita, é um aspecto preponderantemente revolucionário e descolonizador na narrativa já apresentada, haja vista que além de explicitar vozes não ouvidas numa paisagem humana anteriormente opressora, também nos faz repensar acerca de questões de ordem linguística – como as fronteiras entre a escrita e a oralidade são diluídas.

POR UMA LITERATURA DESCOLONIZADORA: A TRADIÇÃO ORAL *NAS ÁGUAS DO TEMPO*, DE MIA COUTO

Pensar em uma literatura descolonizadora é pensar acerca de que forma o autor usa a linguagem e a temática. A colonização inicia-se com a linguagem, uma vez que há um controle sobre a língua do outro e uma imposição do uso da língua do colonizador como o padrão e o certo a ser usado. Assim, conseqüentemente, há uma imposição do modo de pensar e conceber as coisas, pois o dizer em língua torna-se a pensar, também, em outra língua. Logo, vem a imposição, consciente e/ou inconsciente, dos

costumes, da cultura e de uma tradição que está intrínseca em qualquer língua.

Nesse sentido, a incorporação de uma língua sobre outra é um mecanismo de poder usado pelos colonizadores para afastar os colonizados de sua tradição, de sua cultura e de seus costumes. Isso significa, de certa forma, a tentativa de os colonizados esquecerem a herança cultural e o sentimento de pertencimento de sua tradição. Por outro lado, a língua é, também, libertadora, principalmente na arte literária, quando o autor a utiliza como forma de reivindicação e de protesto, seja na forma como no conteúdo.

Outrossim, torna-se também necessário que se reflita como a língua do colonizador pode ser usada como ferramenta de libertação. Tal prática mostra que as diferentes culturas e línguas se convergem, uma vez que não há um total apagamento de uma língua para que outra se imponha. Ao contrário, a língua imposta vai sendo incorporada, mesmo por pressão, por indivíduos falantes de uma ou várias línguas nativas.

No caso de Moçambique,

A língua oficial e de unidade é o português, escolhida em razão da multiplicidade de línguas ali faladas, com oito línguas bantas principais, que se distribuem por zonas linguísticas, atingindo mais de quarenta variantes. (CANIATO, 2005, p. 18).

Uma variedade de línguas foi encontrada quando o colonizador chegou. Nesse caso, não houve apenas uma imposição linguística; ele, também, se apropriou, mesmo que inconscientemente, da língua do colonizado. Assim,

Na colonização da África, o colonizador encontrou – e ignorou – uma infinidade de línguas. Se essas línguas foram invadidas, a língua do colonizador também não seria mais a mesma, porque o que ela diz nas colônias não coincide com o que diz na metrópole. (MÂNQUEA, 2010, p. 48).

Do mesmo modo, a língua do colonizador sofreu alterações, haja vista que ele foi se apropriando de um contexto diferente e, portanto, muitas vezes, produzido outros significados. Logo, por mais que o português tenha se tornado a língua padrão, oficial, mas não foi incorporado tal qual, uma vez que sendo um processo de imposição, houve resistência; e, por isso, também, há natural alteração, que pode ocorrer tanto na forma de falar quanto no encontro com outras variedades linguísticas, provocando outras maneiras de dizer e até novos léxicos.

Ademais, discutir sobre o fazer uma literatura descolonizadora vai além deste ponto acerca da convergência entre línguas, pois como aborda Fanon em sua obra *Os condenados da terra* (1968), a descolonização necessita acontecer em cada nível, para que ocorra a criação de um novo pensamento. Aqui, nessa discussão, reflete-se que a literatura é uma das formas de reverter a concepção colonial de língua, cultura e tradição.

O filósofo Fanon destaca que o escritor nativo tem um papel relevante para reverter a concepção colonial, pois ele escreve para a sua nação e compõe uma paisagem do coração desta nação e, assim, constitui uma ferramenta importante para uma nova realidade – a reconstrução de uma nação. Nesse viés, a literatura de Mia Couto manifesta um novo futuro através de um convite à esperança.

Assim,

Mia Couto discute, ainda, a pervivência de traços da memória ancestral telúrica e seu resgate através da ficção, bem como aborda diferentes fenômenos e aspectos linguísticos, trazendo à baila as tensões entre a língua portuguesa – língua do colonizador-, em produzir sua obra, e as muitas línguas locais, e entre a oralidade própria das tribos da terra, representadas no falar das personagens ou na inserção de ditos supostamente populares, e a transposição desse falar para a língua literária, notadamente na sua escrita. (GARCÍA, 2010, p. 90).

A narrativa coutiana usa a língua portuguesa, advinda e imposta pelo colonizador, mas ele recria a linguagem dita culta e legitimada como única forma de escrever e de dizer. Sendo assim, há uma constante presença de provérbios, mitos e ditos populares – aspectos da tradição oral africana – diluídos na escrita. As fronteiras entre o oral e o escrito se apresentam numa linha muito tênue, pois os personagens construídos são erguidos com vozes outrora silenciadas pelo subjugo do colonizador.

O erguer de vozes outrora esquecidas e silenciadas através da escrita é uma proposta ousada e criativa do autor para nos mostrar que a escrita também fala. O conto posto em análise, *Nas águas do tempo* (2012), é um dos exemplos de narrativa que ora denominamos aqui de descolonizadora. Portanto, é mister a apresentação e a problematização de alguns aspectos relevantes na construção do enredo deste conto.

Assim é dirigido ao leitor,

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagoroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onde cá, onde lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.

- Mas vocês vão aonde?

- Voltamos antes de um agorinha, respondia.

Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era. Porque a rede ficava amolecendo o assento. Garantindo era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem. A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado. No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim. Eu me admirava de sua magreza direita, todo ele musculíneo. O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade do viver. (COUTO, 2012, p. 09).

A narrativa inicia com o narrador nos guiando. Este narrador é um menino, o que se pode dizer

que é um narrador-menino, na figura do neto. A primeira problematização que o leitor deve pensar é acerca do narrador: “Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho” (COUTO, 2012, p. 09). A figura do narrador se apresenta com a voz de um neto. Esta voz é colocada no centro da narrativa e é ela quem nos guia.

Há, nesse sentido, a valorização da voz do menino. Normalmente, a voz de uma criança não é dada tanta autoridade por ser alguém sem conhecimento sistematizado e sem experiência de vida. Não obstante, percebe-se que o menino não está só: “No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim” (COUTO, 2012, p. 09). Apesar de os leitores serem guiados na condução da narrativa pela voz do neto, este está sendo conduzido pelo avô, que vai guiando o menino pelo autoconhecimento. É ritual de passagem, que se compreenderá melhor no final do enredo.

Identifica-se, ainda, que o narrador é menino sem nome que compartilha com os leitores a experiência de uma coletividade. Não são meras lembranças de uma história individual, mas que tem uma raiz fincada na história de sua família.

Nesses termos, é dado ao menino o poder de passar esta história a nós. Talvez pelo fato de o avô não estar mais presente na família, nem na comunidade e por isso há a ausência do chefe de família, narrador experiente e que se incumbe de transmitir essa experiência ao mais novos. De certa maneira, o menino representa esta nova geração se apropria de histórias dos mais velhos e das tradições de sua cultura e as reconta como forma de mantê-las mais vivas ainda na memória da comunidade e da família.

Quando se pretende abordar sobre tradição na história da África, não se pode perder de vista que a sua história está imbricada a tradição oral (HAMPÂTÉ BÂ, 2010). A história é a herança que passa os conhecimentos de diversos tipos e que foram e ainda são transmitidos de geração em geração. É relevante destacar que essa herança permanece viva na memória dos africanos.

Desse modo, é na fala que estão todas as forças e mantém a sua importância no modo de viver dos moçambicanos. Em especial, Moçambique é o país africano em que a tradição oral se mantém viva, mesmo com toda a política contrária iniciada pelos colonizadores e ainda presentes pelo mundo globalizado e pelos avanços tecnológicos. Assim,

Desde a chegada dos portugueses ao porto de Sofala, em 1505, até meados do século XVIII, Moçambique foi governado pelo vice-rei da Índia Portuguesa. E, ao longo dos séculos, a sua economia caiu primeiro sob a administração do leste e depois sob a influência dos territórios anglófonos vizinhos: a África do Sul e as duas Rodésias (hoje Zâmbia e Zimbábue). Estes factores históricos, juntamente com o período e os padrões da colonização de Moçambique, contribuíram para natureza da cultura aculturada que começava a emergir, no fim do século XIX, na beira e, particularmente, em Lourenço Marques. (HAMILTON, 1984, p. 11).

As culturas consideradas ágrafas foram muito tempo consideradas culturas inferiores ou até

mesmo sem cultura. Sempre houve destaque para a escrita nas sociedades ocidentais e considerada a guardiã das informações.

Nas sociedades orais, a memória é mais desenvolvida, e a relação entre o homem e a palavra falada é mais forte.

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griots estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

Porém, é importante destacar que:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 186).

Como se pode compreender, a oralidade é a raiz da escrita, ou seja, é a partir daquela que esta vai sendo sistematizada. A experiência do narrar, do contar vem sempre antes da experiência do escrever. Mas por outro lado, a experiência do viver é uma experiência única e não há como transportá-la para o escrito, porque envolve questões de ordens diversas, tais como o próprio ato foi tomado.

A segunda problematização encontra-se, também, no início do conto, onde há a alusão ao elemento água como força propulsora relacionada à metáfora do tempo. A água, a terra e o tempo são fluídos e transmutam das mais variadas formas na forma de vida, dos costumes e dos rituais:

Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor. A canoa solavanqueava, ensonada. Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.

- Sempre em favor da água, nunca esqueça!

Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem. (COUTO, 2012, p. 10).

Há que se considerar que existe, nessa tradição, um mérito em sua obediência à palavra. Ela é a raiz que mantém vivas as ligações humanas e espirituais. Segundo Hampâté Bâ (2010), o homem (Maa) recebeu de Maa Ngala (criador de todas as coisas) o dom da palavra, que tem a capacidade de materializar todas as forças.

No conto, também, identifica-se o poder de transmutação e a diluição dos limites entre os espaços – terra/água – permitem, de certa forma, eternizar o tempo:

Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exhibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfalhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecando no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensoada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos. (COUTO, 2012, p. 10).

Há uma quebra com a linearidade do tempo, uma vez que este se eterniza num determinado momento da narrativa: “Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfalhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos” (COUTO, 2012, p. 10). Isso leva a crê que faz parte de um ritual, uma ocasião propícia para o início de um rito de passagem, de um legado que não pode ser perder no tempo: “Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensoada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos” (COUTO, 2012, p. 10).

Percebe-se que apesar de o neto ser a voz que se levanta para guiar o leitor, mas é o avô o responsável pela condução das ações no desenrolar da narrativa:

De repente, meu avô se erguia no concho. Com balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém, nunca, nem por instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

- Você não vê-la, na margem? Por trás do cacimbo?

Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

- Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?

Para mim havia era a completa neblina e os receávamos aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra. (COUTO, p. 10-11)

A terceira problematização é presença de elementos sobrenaturais. O avô apresenta ao neto mais um dos elementos da tradição de cultura africana. Observa-se que o neto, em primeiro momento, não consegue identificar e ter a mesma visão do avô. Contudo, a obediência à palavra e à tradição foi relevante para a mudança de ambiente devastador e caótico em um ambiente calmo e silencioso:

Olhei a margem e não vi ninguém. Mas obedeci ao avô, acenando sem convicções.

Então, deu-se o espantável: subitamente, deixámos de ser puxados para o fundo. O remoinho que nos abismava se desfez em imediata calmaria. Voltávamos ao barco e respirámos os alívios gerais. Em silêncio, dividimos o trabalho do regresso. Ao amarrar o barco, o velho me pediu:

- Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém, ouviu? (COUTO, 2012, p. 12).

Essa passagem da narrativa nos leva a crer que se trata de uma ação ritualística no qual o avô conduz o neto, mesmo ainda de modo inconsciente. É um ritual individual e tem suas razões para que o seja:

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos. - Me entende? (COUTO, 2012, p. 13).

Apesar ser um ritual que se concentra na tradição de um povo, de uma comunidade e toda uma cultura, o momento individual se faz necessário, pois é através dele que o entendimento do ato se faz ser sentido pelo menino e torna-se uma experiência singular e particular. Assim, há a importância de olhar para dentro como autoconhecimento: “nós temos olhos que se abrem para dentro” (COUTO, 2012, p. 13) para poder entender a condição humana e, mais tarde, ser o guia para uma nova iniciação, como explicita o desfecho da narrativa:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: água e tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 2012, p. 13).

Como pode-se identificar, o entendimento do desfecho da narrativa é crucial para se compreender que o narrador-menino, agora, se apresenta como o responsável para dar continuidade à tradição e à cultura de seu povo através de “um rio que não haveria de nunca morrer”. A expressão *rio que não morre* pode ser compreendida tanto no sentido literal, pois o rio é sempre fluente e corrente, como também no sentido metafórico, uma vez que o rio é sempre vivo.

Essa metáfora do *rio que não morre* pode ser associada ao tempo. É um rio que se transmuta, pois suas águas estão sempre em correnteza, assemelhando-as ao tempo, que também não para. Ambos, rio e tempo, são dois elementos naturais fugazes e transcendentais, porque, em si, carregam muitas

histórias. No entanto, para que elas não morram, é preciso de um fio narrador, uma voz que não deixe permitir que a tradição caia no esquecimento. Para isso, o narrador permite que o fio não seja cortado e assim faz vislumbrar aos seus olhos de seu filho, uma nova/velha: “A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem”.

Dessa maneira singular e sublime, a narrativa é concluída; porém, não finalizada, pois o mesmo fio narrativo continuará a ser tecido, dando continuidade a uma voz que não quer calar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observou-se, a narrativa problematiza questões tanto de ordem da forma quanto do conteúdo. Na forma, há presença de uma escrita que se reveste de oralidade na voz de um narrador-menino que é conduzido a um ritual pela figura de um homem mais velho – avô. A voz do menino é autorizada e é através dela que os leitores são guiados. Essa forma se constrói em um conteúdo que problematiza o tempo linear e o traz atrelado à fluidez da água, chegando a serem comparados como irmãos gêmeos.

Nessa relação de similaridade, há um projetar de um novo tempo - o tempo que não destrói, mas que eterniza um momento importante e o torna momento de aprendizado e solidez de uma tradição cultural negada pelo colonizador. Isso se faz deslanchar na fluidez dos elementos de ordem sobrenatural que se misturam e chegam a se sobressair sobre os naturais, principalmente nos momentos finais do enredo, como forma de destacar o ritual de iniciação, o qual é mote da narrativa, pois é no percurso pelo conhecimento do rio que o avô conduz o menino ao conhecimento de si e dos outros.

É pelo conhecimento do rio e de suas peripécias que o avô mergulha o menino na tradição de seu povo e de sua cultura. São nas águas do tempo que o menino é abensonhado e irá abensonhar outros meninos através de várias gerações. Assim, as estórias irão sempre se repetir.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Antony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.

COSTA, Sayonara Souza da. A língua do colonizador e a (re) escrita de Mia Couto. In: PINHEIRO, Riambau Vanessa. (org.) *Estudos africanos: vozes literárias da contemporaneidade*. João Pessoa: UFPB, 2019.

COUTO, Mia. Nas águas do tempo. In: *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CIANATO, Benilde Justo. *Percursos pela África e por Macau*. São Paulo: Ateliê, 2005.

FLÁVIO, Garcia. Questões de identidade em artigos de opinião do moçambicano Mia Couto. *Nonada*, n. 5, 2010, PUC/Minas.

FRANTZ, Fanon. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HAMILTON, Russel G. *Literatura africana, literatura necessária II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: BEA, 1984.

HAMPATE-BÂ, Amadou. “Palavra africana”. *O Correio da Unesco*, Paris-Rio de Janeiro, v. 11, nov. 1993.

CAPÍTULO 3

AS TRAGÉDIAS DO COLONIALISMO NA PERSONAGEM NDANI NO ROMANCE “A ÚLTIMA TRAGÉDIA” DE ABDULAI SILA

Renata Maria Araújo Silva (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

INTRODUÇÃO

O aperfeiçoamento das técnicas de navegação e a ambição para expandir seus territórios e riquezas fizeram que muitos países do velho continente europeu desbravassem pelos mares em busca de outras terras, outras civilizações, mais riquezas que preenchessem o ego mercantilista e consumidor de países em ascensão como Portugal que em fins do século XV e início do XVI aportou em territórios africano e americano, como é o caso de nosso país que é o território que abrange a maior concentração de falantes da Língua Portuguesa, assim como Guiné-Bissau, na África.

Nações marcadas por uma colonização frustrante, de opressão e de aculturação dos povos já existentes em ambos territórios. No entanto, este trabalho procura no romance do guineense Abdulai Sila ferramentas para discorrer sobre as tragédias vivenciadas pela protagonista Ndani narradas num período ainda de colonização em Guiné-Bissau e que apontam estereótipos da mulher subalterna e que tem sua vida marcada pelas escolhas do colonizador, que dita as regras da colônia impondo sua cultura, sua ideologia e suas leis.

O gênero textual em questão é a segunda obra publicada pelo autor no ano de 1995, sendo o primeiro guineense a escrever um romance na história literária deste país que colonizado por Portugal ganha sua emancipação política à custa de conflitos armamentistas, mas sem estrutura humana e social para se reconstituir como uma nação autônoma. Esta análise se detém a observar a personagem Ndani que se depara na narrativa com outros três personagens - o Chefe, o Régulo e o Professor, todos trazendo para sua vida tragédias provenientes de forma direta ou não com o colonialismo. Essas tragédias já haviam sido anunciadas por um *Djambakus* e preconizam que a figura central do romance seria “portadora de um mau espírito, da alma de um defunto mau, e lhe vaticinara conseqüentemente uma existência turbulenta, uma vida de desgraça, de tragédias até o fim...” (SILAS, 2006, p. 27) e aos treze anos ela foge de sua aldeia na busca de uma vida “branca” para mudar os rumos da profecia.

Iremos aqui discutir, inicialmente, a linha tênue construída entre ficção e realidade, para narrar a história de três personagens negros e a construção da identidade de uma nação: a mulher que se escraviza; o professor que passa a ser assimilado e o régulo que simboliza a elite negra. São representações

de uma sociedade em busca de unir forças para lutar pela conquista da separação com a metrópole portuguesa. Em seguida, analisaremos o comportamento enfraquecido dos personagens supracitados pelo sentimento de inferioridade robustecido pelos colonizadores.

1. A LINHA TÊNUE ENTRE FICÇÃO E REALIDADE NO ROMANCE *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*

A literatura guineense reflete em seu bojo o duro processo de descolonizar-se de Portugal e essa árdua luta é enaltecida e transcrita nesta arte por meio de autores que vivenciaram o processo, mesmo ainda na tenra idade. Abdulai Sila é o primeiro escritor romancista em Guiné-Bissau tendo sua obra primogênita publicada em 1994. No entanto, é no seu segundo romance, publicado no ano seguinte, mas escrito ainda na década de 1980 que nos deparamos com uma narrativa colonial.

Em “A última tragédia” acompanhamos a história de três nativos que de formas distintas abrem um despertar para um processo de descolonização, que como a história nos conta é vivenciada pelos guineenses numa longa e sangrenta luta contra os colonizadores. Sobre essa importância da literatura como fortalecimento de uma identidade, Augel pondera que:

o discurso literário abre oportunidades de uma territorialização quando elementos socioespaciais da identidade cultural do guineense são ressignificados, recontextualizados, contribuindo não só para definir, como até mesmo para construir uma identidade interétnica. Representa, sob esse aspecto, um elemento tanto revelador quanto construtor de identidade intergrupal, desenvolvida para além das particularidades – sociais, culturais, locais, regionais. (AUGEL, 2005, p. 168).

O romance em questão aponta como os nativos viviam submissos aos colonizadores e estes buscavam através da violência reprimir qualquer manifestação de alteridade que os colocassem como pessoas pensantes. Talvez, por isso, o Régulo construiu uma escola e colocou um professor negro, educado pelos brancos para regê-la, pois acreditava que as pessoas deveriam pensar sobre os meios de dominação exercidos pelo branco e reconhecer formas pacíficas de se rebelarem e conviverem com o colonizador, sem que este se apresente como dono da terra do nativo. O pesquisador Alves aponta que a relação entre os personagens e o mundo do colonizador construíram:

O processo de desterritorialização do gênero romance em ‘A última tragédia’, que ao invés de expressar questões individuais de personagens ou figuras burguesas e europeias, Abdulai Sila exprime a relação tensa entre valores portugueses e guineenses. A forma como suas personagens são construídas, faz com que o caso que poderia ser individual se torne diretamente ligado à coletividade política dos fatos, contribuindo para que se tenha no narrado, não um sujeito específico de quem emana a voz, mas sim uma pluralidade de vozes ecoando no mesmo tempo no espaço. (ALVES, 2018, p. 81-82).

Nesses parâmetros, Alves especifica com propriedade a representação que cada personagem exerce na coletividade e sua contribuição para que os nativos se organizassem para a alforria e a consequente construção de uma nação. Stuart Hall consolida ao proferir que “a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura” (HALL, 2006, p. 12). Observamos que os personagens negros crescem na narrativa: Ndani passa de uma indígena analfabeta para uma assimilada, após ser educada e catequizada por sua patroa branca, porém nas cenas finais problematiza a dor que os negros estavam assujeitados a uma pequena elite branca; posteriormente temos o Régulo que precisou ser ferido moralmente para entender que algo deveria ser feito e que a sua posição privilegiada, de líder, poderia trazer uma mudança no comportamento dos nativos ao induzirem a pensar e a não serem mais passivos com os mandos europeizantes; por fim, temos o Professor que tornou-se um mártir e com a suas ações desafiando os colonizadores, não trouxe de imediato a alforria de seu país, todavia despertou nos nativos o sentimento de empoderamento para unir forças e lutarem pela expulsão dos portugueses.

2 A ESCRAVIDÃO DA INFERIORIDADE DO NEGRO: NDANI, O RÉGULO E O PROFESSOR

A obra inicia-se com um questionamento de submissão: “- Senhora, quer criado?” (SILA, 2006, p. 21), frase proferida por Ndani, treinada por sua madrastra mais nova que assim como ela, antes de casar-se havia estado na cidade de Bissau, capital do país para trabalhar como doméstica nas casas de senhoras brancas. A personagem foi treinada por sua madrastra para reproduzir algumas maneiras de se comportar e algumas palavras portuguesas para o encontro com os colonizadores, afim de que estes a acolhessem em troca de seus serviços domésticos. O comportar-se submisso são indícios de inferioridade ao qual Frantz Fanon nos aponta “o negro escravo de sua inferioridade, o branco escravo de sua superioridade, ambos se comportam em função de uma linha mestra neurótica” (FANON, 2021, p. 74).

Ndani depois de uma jornada de peregrinação de casa em casa, repetindo esta frase, sendo ignorada, além dos donos das casas até por outros serviçais negros que igualmente não lhe faziam conta até se deparar com D. Linda, que também num gesto indiferente a desdenha, e ela, a senhora branca continua no ato de regar as plantas do jardim, jogando água na personagem como se ela fosse uma planta. Cansada e com bastante fome, a personagem fica ali à espera de uma resposta, até que chega o segundo personagem branco, o esposo de D. Linda que a convence da necessidade de se ter uma empregada que além de se ocupar das atividades, faria também companhia a esposa que passava a maior parte do dia só, tendo-se em vista que o marido ia ao trabalho e os filhos retornaram à metrópole para estudar.

Nesse primeiro capítulo intitulado de *Um mundo tão diferente...*, observa-se que Sila nos apresenta o choque entre as culturas do branco e do negro, e por intermédio das percepções de Ndani se relatam as diferenças que os dois mundos apresentam:

O que é que fazia essa diferença. Primeiro pensava que era as coisas que eles tinham: as casas, os carros, as roupas, a comida, o dinheiro. A cor do corpo deles também, mas isso está claro, por isso é que eles se chamavam de branco. Mas depois se descobriu que havia mais, havia ainda uma outra coisa que, no entanto, custou muito tempo a descobrir, até porque não é uma coisa que se pode ver: o comportamento. Sim, o comportamento, a maneira de lidar com as pessoas. Aí o branco é mesmo muito diferente do preto. (SILA, 2006, p. 30).

O choque entre as culturas, o “comportar-se” como mesmo observou o narrador era o ponto central desta diferença. A personagem Ndani passa por inúmeras agressões físicas e morais pela sua patroa, D. Linda: “Mas depois disso nunca mais lhe bateu, gritava somente” (SILA, 2006, p. 32). A narrativa caminha-se para um outro ponto marcante do colonizador que é a catequização. Ao nos depararmos com o segundo capítulo sob o título de *Missão*, na alegação de catequizar os negros, no qual sua patroa a leva para a igreja para induzi-la aos preceitos cristãos e depois batizá-la. Como concretização a presenteia com um colar e crucifixo, neste instante, Ndani recorda-se que também recebera de seu pai algo similar, como o mesmo significado de protegê-la: “o pai tinha obtido o colar do mesmo *Djambakus* [...] tinha o poder de desalojar do corpo dela o mau espírito, evitando daquela forma que sua vida fosse transformada numa sucessão de tragédias” (SILA, 2006, p. 41).

Junto com o processo de catequização temos a aprendizagem do novo idioma, a língua portuguesa. Para reforçá-la no acultramento a personagem ganha um nome em português: Daniela. E assim, com a aprendizagem de um novo idioma, a assimilação de uma outra religião, tem-se o “embranquecimento” da personagem que passa a comunicar-se com o mundo branco que estava a sua volta. Reportamo-nos mais uma vez a Fanon para ilustrar que “um homem que possui a linguagem possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela” (FANON, 2021, p. 31) e, assim, o aspecto da língua do colonizador vai galgando força para tornar-se mais um elemento de dominação.

Após todo esse processo de acultramento europeu sofrido pela protagonista temos o fim de sua estadia na casa dos brancos após D. Linda flagrá-la com o seu marido em relações sexuais e que por “suas preocupações pelas almas a salvar levaram-na a esquecer o vício antigo do marido: violar as criadas” (SILA, 2006, p. 66). Diante do ato consumado, a patroa prefere perdoar o marido e mandar Daniela para fora de seu lar, como bem observa o narrador: “Qual deveria ser a posição de uma mulher católica e civilizada, cujo marido cometia sistematicamente actos indecentes, crimes repugnantes, pecados imperdoáveis?” (SILA, 2006, p. 66). Temos aqui a sucessão de acontecimentos trágicos que Ndani passou em quanto esteve na casa dos colonizadores, nas quais D. Linda e o Chefe Cabrita foram os algozes, enfatizando a superioridade do colonialismo nos povos subalternizados.

Em seguida, no terceiro capítulo aparece a figura do Régulo, o comandante da aldeia de Quinhamel que trazia em suas doutrinas o prenúncio de uma sociedade mais aberta ao filosofar que “duas cabeças valem mais que uma” (SILA, 2006, p. 67). Neste ponto da narrativa temos o regente da aldeia que se sente ameaçado moralmente, quando o administrador, o marido de D. Deolinda que após conseguir a mudança de cargo por intermédio da esposa que ficara conhecida na capital por divulgar a ideia de que ter uma escola facilitaria a catequização dos negros, aloja-se em Quinhamel para exercer a função de Administrador.

O novo administrador chegando em Quinhamel começa a executar sua função de cobrar impostos e mesmo recebendo presentes do Régulo, ignora a sua posição na comunidade e lhe impõe o pagamento de tributo como qualquer um outro membro da aldeia, num tom de provocação ao Régulo que não sabia ler nem escrever, nunca havia estudado. O Régulo ficou constrangido com a situação, como observamos no relato: “Ficou dois dias com aquele problema a ferver na cabeça. Fechou-se no quarto todo o tempo, sem sair para fora. Falou com os conselheiros sobre o assunto. Não podia aceitar tanta humilhação. Tinha que encontrar uma solução” (SILA, 2006, p. 71).

Diante dos fatos, o Régulo começa a pensar estratégias de vingança. Inicialmente pensa em matar o Administrador, porém teme que seus Conselheiros não aprovem e também se lembra na situação de investigação pela polícia local que era “branca”. Dessa forma, procura o *Djambakus* da comunidade para lançar um feitiço, mas este pondera que “Se fosse preto...” (SILA, 2006, p. 81) daria certo. O Régulo então, chateado, começa a refletir “este era o problema do preto: tem medo de fazer mal ao branco, enquanto que o branco faz mal ao preto todos os dias que sol nasce” (SILA, 2006, p. 82). Frustrado sem a sua vingança, dá várias voltas antes de voltar para a casa e se depara com a casa do Chefe Cabrita que é o reflexo da dominação europeia, apresentando a configuração de homem bem sucedido colonialmente. E, assim, presume que se construir uma casa maior que a do Chefe, se possuísse uma mulher negra de costumes brancos, capaz de cuidar da casa como a mulher branca estaria no mesmo nível que o seu algoz. Pensado nisto, o Régulo começa a construir uma casa aos moldes europeus e vai a Biombo, aldeia vizinha, à procura de uma esposa, sua sexta mulher, para concluir sua vingança e mostrar a sociedade que ele permanecia com sua supremacia intacta. Fanon (2021, p. 65) aponta que:

A questão é saber se é possível para o negro superar seu sentimento de inferioridade, expulsar de sua vida o caráter compulsivo que tanto aproxima do comportamento fóbico. No negro existem uma exacerbação afetiva, uma raiva por se sentir pequeno e uma incapacidade para qualquer comunhão que o confinam em uma insalubridade intolerável.

O Régulo contrariando a vontade de seus Conselheiros escolhe Ndani que tinha o estigma da profecia de tragédias anunciada pelo *Djambakus* e que regressara a sua antiga *Tabanca*. O Régulo, cego por seu desejo de vingança persiste em escolhê-la por sua beleza e por sua educação colonizada, sem se importar com as tradições de sua etnia. Porém, após o casamento, ainda na noite de núpcias, o Régulo se sente frustrado por sua escolhida não ser mais virgem, sustentando o tabu de casar-se com mulheres virgens e, portanto, vê seu desejo de se revigorar com a nova esposa esfalecê-lo lentamente. Para ilustrar reportamo-nos a este excerto em que o narrador profere os pensamentos de seus Conselheiros:

Recordaram-se do dia em que Ndani chegara a Quinhamel como a sexta mulher do Régulo; recordaram-se das tentativas infrutíferas de convencê-lo a anular e depois de cancelar o casamento com uma rapariga que tinha sido vaticinada como uma sucessão de tragédias; recordaram-se também das expectativas que o Régulo criara a volta do evento, expectativas que deveriam começar a consumir-se a partir da pri-

meira noite; recordaram-se, com muita amargura, do rosto carregado de frustração que encontraram no dia seguinte, quando os parentes reclamaram o lençol da cama e as provas de virgindade da nova mulher do Régulo. (SILA, 2006, p. 119).

O desejo de vingança do Régulo contra o chefe branco coloca Ndani como parte dessa tragédia fazendo vivenciar sofrimentos e angústias, dando-lhe uma vida enclausurada em sua casa e sendo comentário de toda a Quinhamel por frustrar as expectativas do Régulo com o novo casamento, colocando-o também recluso, silenciando o chefe tribal que tinha ideias para colocar “os brancos em seu devido lugar” (SILA, 2006, p. 116). Passam-se dois anos o sofrimento de Ndani e o Régulo, até o Professor aparecer para retornar a escrita do testamento e o *Bsum Nonki* falece “sem ter adoecido um único dia, o grande Régulo de Quinhamel. Teve uma morte lenta e calma, como um vento que soprava de manhã” (SILA, 2006, p. 117).

Por último, temos o Professor que chega a Quinhamel por intermédio do Régulo que com suas ideias revolucionárias concretiza a escola que seria um avanço, pois induziria os jovens ao conhecimento e ao ato de pensar para promover os princípios de uma revolução pacífica. Jovem, filho de um negro que anos antes havia confrontado o colonizador por não aceitar ser usurpado é fator preponderante para que o Régulo o escolhesse como mestre de sua escola.

Esse romance de Abdulai Sila insere a história real de libertação do colonialismo, prova disto, que mesmo inscrito num momento posterior a essa emancipação, retrata muito bem no tripé de personagens negros que a real luta que os nativos se propuseram a enfrentar, uma luta pacífica. Cardoso corrobora ao afirmar que “o mundo apresentado no romance é um mundo marcado pela opressão dos colonizadores, ou seja, dos brancos estrangeiros sobre os negros autóctones” (CARDOSO, 2015, p. 233).

A escrita do testamento é nas vésperas do novo casamento do Régulo. Este isola-se após a frustração com as núpcias. Passando-se dois anos, o Professor procura-o em sua residência para entregar-lhe o documento escrito, mas não é atendido, e, é neste momento que Ndani e o Professor se conhecem, apaixonam-se e vivenciam esta paixão na qual toda a comunidade, até mesmo o Régulo são sabedores desse idílio.

Como supracitado, o Régulo falece e o jovem casal resolve mudar-se de aldeia, agora para Catió, juntamente com os filhos de Ndani para iniciarem uma nova vida. O autor inicia esta nova fase da narrativa com o título de *A guerra de Mbunh*. Nesta etapa do romance ambos são assimilados, conferindo-lhes a condição de “negros com máscaras brancas”. O Professor tinha emprego na escola da nova *Tabanca*, a mulher tinha modos europeus, eram novos ali e o plano de recomeçar do zero fluía com sucesso. Aos domingos, havia o futebol, o campo era local de entretenimento e encontro das pessoas do lugar e é lá que se esbarram com o colonialismo novamente. Os times são formados por dois grupos: os solteiros e os casados. Quando o Professor descobre a razão dos nomes, mas uma vez se sente constrangido e evita esse lugar:

Todos os domingos eram sempre as mesmas equipas que se defrontavam: a dos *Casados* e a dos *Solteiros*. No início, achou aqueles nomes muito divertido. [...] Agora estava convicto que era uma forma de discriminação, embora muito sutil.

Casados eram todos os brancos e mestiços, funcionários e comerciantes, todos os civilizados e alguns assimilados. *Solteiros* era tudo quanto era preto, independentemente da idade ou do número de mulheres que tinha. [...] No início jogou pelos *Solteiros*. Marcava muitos golos. Talvez por isso alguém tinha descoberto que afinal ele era *Casado*, era professor. Tinham-lhe reconhecido o estatuto de assimilado. Agora iria deixar de jogar futebol com eles e, mesmo que tivesse que fazê-lo um dia, seria pelos *Solteiros*. (SILAS, 2006, p. 154, grifos do autor).

É oportuno neste momento mencionarmos, mais uma vez, o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, que atesta em seu trabalho *Identidade cultural no pós-modernidade*:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos se vistos por outros. (HALL, 2006, p. 39, grifo do autor).

O professor evita as partidas ao domingo e assim tudo ia bem, até que a cidade se prepara para a chegada de um novo administrador/colonizador, que era um velho conhecido do casal, o Chefe Cabrita, o mesmo que abusara sexualmente de Ndani e que havia humilhado o Régulo com a cobrança de impostos. Era costume da população de Catió reunir-se aos domingos no campo, portanto era favorável um jogo para recepcionar o novo colonizador. E aqui, temos o autor fazendo uma metáfora formando times que se opõem por ideais díspares e que mais adiante uma luta armada resultará na concretização da expulsão do colonizador das terras africanas. Aqui o Professor representa a largada para todo este processo “concreto de independência” ao ser intimado a jogar nos dois times, no qual representava o poder de liderança, ou seja, aquele que puxava o time para a vitória. E defendendo suas ideias anticolonialistas, o Professor opta pelo lado dos não-assimilados, os solteiros.

Na narrativa o jogo simboliza a luta entre ambas as partes. O time dos casados/colonizadores marca com veemência o time adversário, não dando espaço para apresentar suas habilidades. Quando o Professor derruba o filho do Administrador, marcando a vitória de uma batalha, o pai invade o campo para revidar seu adversário deferindo-lhe uma bofetada e ao cair, o professor, relembra dos acontecimentos que levaram a morte de seu pai e de seu tio, revida a agressão e a partida se encerra e todos retornam para as suas casas, mas os nativos, conhecedores de uma longa história de violência contra os negros, ficaram à espera de uma punição para o Professor:

Eles sabiam muito bem que mesmo que o Administrador não quisesse, os outros brancos nunca deixariam impune o castigo corporal e a ofensa pública de um branco por um preto. Sabiam que no dia seguinte, senão naquela mesma noite, os cipaios iriam prender o Professor onde quer que ele estivesse e levá-lo-iam até a Administração. Aí começariam a espancá-lo publicamente, para que outros pretos vissem o que

acontecia a um preto que ousasse pôr a mão em cima de um branco. (SILA, 2006, p. 160).

A partir de então, o narrador descreve os fatos que se sucederam para nomear o presente capítulo ao falar que anos atrás, em Catió, um negro chamado de *Mbunh* havia agredido um Administrador, após este último chamá-lo de “ladão sem vergonha” (SILA, 2006, p. 161), momentos depois *Mbunh* fora amarrado em um tronco, chicoteado e o seu corpo crivado de balas. Toda a comunidade negra estava apreensiva pelo o que poderia acontecer com o Professor, por situação análoga.

Dois dias após a partida de futebol, todos ainda na expectativa do que aconteceria com o Professor, até que o inesperado ocorre: a morte repentina do Administrador que fora encontrado sem vida no banheiro de sua casa. Diante deste novo fato, o Professor é levado para a prisão, transferido para Bissau e passados trinta dias de seu cárcere seu julgamento é realizado. Neste momento, caminhamos para a reta final da “última tragédia” de Ndani.

No último capítulo do romance de Abdulai Sila o intitula de *Vingança*. Observamos a concretização da punição a qual o Professor fora exposto. Primeiro apanhou, passou por privações e estava irreconhecível: “surgiu um indivíduo magro, cabelo despentado, roupa caqui escuro, as mãos algemadas” (SILA, 2006, p. 172). Em seguida, teve um julgamento somente de acusações, sem direito a defesa e quando esta surgiu fora veemente rechaçada como nos mostra o narrador: “Foi impossível ouvir as últimas palavras do médico. Assobios e gritos provenientes dos jovens fardados ecoaram pela sala durante vários segundos. Chamaram o declarante de ‘traidor’, ‘porco’, ‘comunista’ e muitos outros nomes” (SILA, 2006, p. 174).

Diante dessa defesa inesperada, a sessão é retomada no dia seguinte, proferindo a sentença de deportação para São Tomé. Diante dos fatos, os colonizadores não podiam absorvê-lo, então o que resta é a penitência do isolamento, do afastar-se dos seus até a morte. Ndani mais uma vez é punida pelo colonialismo quando sua vida seguia um rumo tranquilo, a opressão dos colonizadores tragicamente retira-lhe a felicidade.

O enredo encerra-se com a espera frustrante de Ndani no cais do porto pela volta de seu amado Professor, contudo deixa lacunas revestidas de reflexões que induzem a uma perspectiva crítica que o leitor terá que preencher ao buscar os fatos históricos que serviram de base para a construção tão real dessa narrativa.

REFLEXÕES FINAIS

Acessar a literatura de outro país nos faz conhecer e adentrar num universo não muito diferente do nosso, mas que traz em suas particularidades detalhes únicos vivenciados por culturas distintas. Ler Abdulai Sila é conhecer a história de um povo que lutou bravamente para se tornar um estado independente de sua metrópole, mas literatura é além da realidade. O traçar dos personagens, seus espaços de vivências e a construção de uma identidade única faz com que as obras literárias se perpetuem.

A personagem Ndani nos faz recordar de outras personagens bem brasileiras, como por exemplo: Macabéa de Clarice Lispector, que saiu de sua cidade no interior do Recife para aventurar-se na cidade grande, no Rio de Janeiro, à busca de emprego e se inserir num mundo distinto do seu, fica à mercê de outros personagens ditos mais espertos e que a subjugam, a manipulam com a colega de trabalho Glória e seu namorado Olímpio; uma outra personagem, mais contemporânea é Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo, mulher negra que sai de sua comunidade quilombola para buscar na cidade uma vida mais branca. Vítima das condições precárias ao qual se submete, morando numa favela, casada com um homem violento e ainda tem a frustração de sofrer sucessivos abortos, não conseguindo ser mãe, sonho no qual acalentava, é vítima do preconceito e das condições ineficazes do Estado, como Ndani, enlouquece.

Ndani, Macabéa e Ponciá Vicêncio são vítimas de uma estrutura colonial persistente do patriarcalismo manifestado através de um viés agudo de misoginia, que escraviza sem correntes e as deixam presas a um sistema que determina a inferiorização por ser mulher, negra, analfabeta, pobre e tantos outros atributos subalternos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Jonh Jefferson do Nascimento. *Narrativas pós-colonialistas: a representação do nacionalismo guineense em Abdulai Sila*. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2018.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: a literatura guineense e a narração da nação*. 387 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa, na especialidade das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras - UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- BALDÉ, Adulai; RIBEIRO, Maria de Fatima Maia. A outra face do escritor guineense Abdulai Sila. *Abril-NEPA/UFF*, v. 14, n. 28, p. 233-245, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revis-taabrill/article/view/52537/31902> Acesso em 22 ago. 2022.
- CARDOSO, Sebastião Marques. A esperança como revide ou o maravilhoso mundo da literatura de Abdulai Sila. *Via Atlântica*, n. 27, p. 233-249, 2015.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020, 2ª reimpressão, 2021.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- UNILAB – Universidade da Integração e Internacional da Lusofonia Afro-brasileira. *Guiné-Bissau*. Disponível em: <https://unilab.edu.br/guine-bissau-2/> Acesso em 17 ago. 2022.

CAPÍTULO 4

LITERATURA E A RODOVIA TRANSAMAZÔNICA (BR 230): A EMERGÊNCIA DE UMA PRODUÇÃO LITERÁRIA

José Valtemir Ferreira da Silva (UFPA)

A TRANSAMAZÔNICA E A LITERATURA

A Transamazônica (BR 230) foi uma rodovia construída na primeira metade da década de 1970 na Amazônia brasileira, em plena ditadura civil-militar. Enquanto principal iniciativa do Programa de Integração Nacional - PIN (decreto nº 1.106, de 16 de junho de 1970), previa também um plano de colonização as suas margens com o mote de oportunizar ao “homem sem terras no Nordeste, a terra sem homens na Amazônia” .

Após o anúncio a construção da grande rodovia movimentou todo um imaginário sobre a Amazônia brasileira, especialmente no que tange a ideia da conquista da região e seus desdobramentos, a saber: a ocupação, a integração nacional, a posse, a exploração, a superação da natureza/floresta que, consoante o pesquisador Martins Souza (2012), foram ideias presentes em muito do que se propagou acerca do empreendimento estatal, colaborando, inicialmente, para um consenso social acerca dele.

Diante da sua grande repercussão, a Transamazônica, nos seus mais de 50 anos de história, conta com um grande acervo de fontes audiovisuais, bibliográficas e documentais que propiciam uma diversidade de ângulos para estudo e evidenciam uma pluralidade de aspectos que ainda carecem de ser inquiridos. Nessa perspectiva, este texto requer atenção a existência de um conjunto de obras literárias que tem como tema, espaço e tempo as demandas de construção e colonização desta rodovia na década de 1970.

São obras em prosa e em verso, coletadas após a finalização da primeira etapa da pesquisa bibliográfica e documental da Tese de doutorado em andamento em Estudos Literários (PPGL-UFPA), que teve como foco reunir obras literárias que tivessem como escopo a construção e colonização da rodovia Transamazônica, publicadas posteriormente ao advento do empreendimento na década de 1970.

Não obstante a peculiaridade e importância da abordagem literária, estas obras mantiveram-se, em grande medida, anônimas nas discussões e pesquisas sobre este empreendimento. Portanto, objetivava-se apresentar e colocar em evidência esta literatura que requereu a Transamazônica como ambien-

tação para a representação literária.

É o que será feito com a apresentação de cada uma delas e de seus respectivos escritores. Assim, não sendo o intuito o aprofundamento analítico, será oportunizado considerações que apontam os caminhos seguidos na pesquisa e deixam interrogações para futuras discussões.

AS OBRAS LITERÁRIAS SOBRE A TRANSAMAZÔNICA

Não obstante a dificuldade de acesso durante a pesquisa foram catalogadas e adquiridas junto a sebos, colecionadores e pesquisadores nove obras literárias que se encaixam no que vimos definindo como uma produção literária sobre a Transamazônica, sendo: *Traçado íntimo da Transamazônica* de Luiz de Castro (1971), *A profecia da Cobra Grande ou A Transamazônica* de Zuleika Mello (1972), *Transamazônica (Brasil, 1970 – momento histórico)* de Consuelo Belloni (1973), *Tempo de estrada - 20 poemas da Transamazônica* de Walter Duarte (1972), *A Transa Amazônica* de Odette Mott (1973), *A Transamazônica* de Paulinho Payakã (1974), *Dois meninos na Transamazônica* de Margarida Ottoni (1973), *Missão secreta na Transamazônica* de Francisco de Assis Brasil (1991), *A ponte sobre O Tuerê: drama na abertura da transamazônica*, de John Coningham Netto (2000).

Além dessas obras, encontrou-se ainda uma outra importante publicação que também agregamos a *corpora*, sendo a segunda versão da obra da escritora Odette Mott sobre a Transamazônica, *A Grande Ilusão (a transa-amazônica)*, que figura com um novo final a partir da sexta edição de 1979.

Para melhor visualização, elencamos em ordem cronológica as imagens das capas de cada uma delas e, em seguida, algumas inferências para a apresentação:

Figura 1: *Traçado Íntimo da Transamazônica*



Fonte: CASTRO, 1971, capa.

Figura 2: *A profecia da cobra grande.*

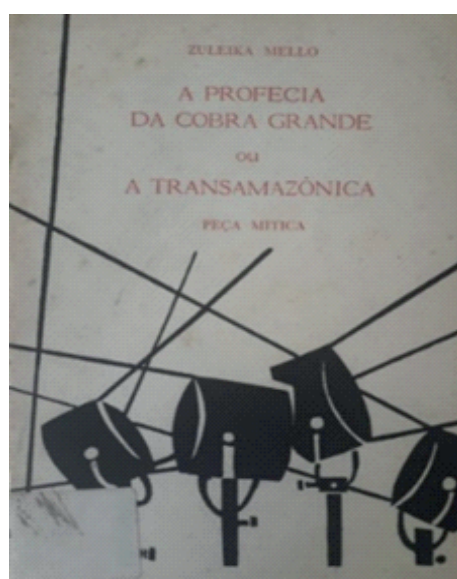


Figura 3: Tempo de Estrada

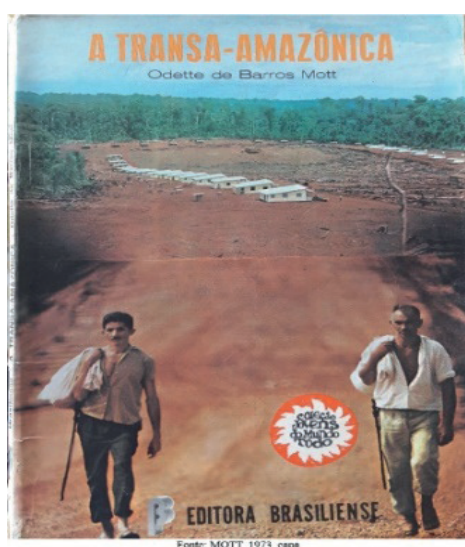


Figura 4: Transamazônica



Fonte: BELLONI, 1973, capa.

Figura 5: A Transa-Amazonica



Fonte: MOTT, 1973, capa.

Figura 6: Dois Meninos na Transamazônica



Figura 7: *A Transamazônica*



PAYAKÃ, 1974, capa.

Figura 8: *A Grande Ilusão*



Fonte: MOTT, 1973, capa.

Figura 9: *Missão Secreta na Transamazônica*



Fonte: BRASIL, 1991, capa.

Figura 10: *Ponte sobre o Rio Tuerê*



Fonte: NETTO, 2000, capa.

Assim sendo, a primeira obra literária que tematizou e ambientou a construção e colonização da rodovia Transamazônica na década de 1970 foi *Traçado Íntimo da Transamazônica* (Figura 1), publicada em 1971. O escritor é o carioca Luiz Paiva de Castro, que tem na sua biografia livros de contos, romances, teatro e poesias. *Traçado Íntimo da Transamazônica* corresponde a uma espécie de “poesia narrativa” que, de forma crescente, conduz a uma leitura ufanista acerca do empreendimento estatal.

Um ano após esta publicação, 1972, a escritora mineira Zuleika Mello lança, pelo Serviço Nacional do Teatro - MEC, *A Profecia da Cobra Grande ou A Transamazônica* (Figura 2). A época deste lançamento Zuleika Mello também já contava com uma produção relevante voltada para a dramaturgia infantil, como *A colcha do gigante: peça infantil em cinco quadros de 1958*, peça teatral publicada em livro. A trama desenvolvida em *A Profecia da Cobra Grande ou A Transamazônica dá voz aos animais, a floresta, personagens míticos amazônicos e operários da construção da rodovia, também com uma mensagem otimista acerca do empreendimento estatal*.

Em 1972, tem-se ainda a publicação de *Tempo de estrada - 20 poemas da Transamazônica* (Figura 3), uma antologia poética organizada pelo Serviço de Documentação do Ministério dos Transportes (coordenação de Walter Duarte). A obra é desdobramento de um Concurso Nacional de Poesia realizado em 1971, e que contou com mais oitocentos poemas concorrentes. Destes, vinte foram selecionados para publicação no livro *Tempo de estrada - 20 poemas da Transamazônica*, em uma edição que explorou as facetas positivas que estrada estaria trazendo para a Amazônia.

Já em 1973 é lançado o livro-poema *Transamazônica (Brasil, 1970 – Momento histórico)* (Figura 4), da escritora porto-alegrense Consuelo Belloni. A obra é composta de duas partes que, analogamente, tem-se uma mensagem otimista, em que a Transamazônica é apresentada como um momento histórico de grande relevância para a Amazônia e para o país.

Nesse mesmo ano é publicado *A Transa-Amazônica* (Figura 5) da paulista Odette de Barros Mott, escritora que alcançou notório reconhecimento com obras dirigidas ao público juvenil, cuja primeira foi *Aventuras do escoteiro Bila* (1964). O enredo de *A Transa-Amazônica* conta a história de famílias nordestinas que diante das dificuldades vividas, sonham com uma vida melhor nas terras às margens Transamazônica. Nas páginas finais, as famílias chegam a grande estrada na Amazônia e tem-se uma mensagem final de otimismo.

Também em 1973 é lançada a obra *Dois meninos na Transamazônica* (figura 6) da escritora fluminense Margarida Ottoni. Ao narrar uma aventura na selva amazônica de dois meninos, Ronaldo e Ubiraci (o indiozinho), o enredo traz uma reflexão do cenário de construção da rodovia, os encontros interculturais na perspectiva da ideia de uma integração da Amazônia ao território nacional, em que também se requer uma mensagem de otimismo em relação à rodovia.

Ainda é importante arrolar entre as obras publicadas na primeira metade da década de 1970, *TRANSAMAZÔNICA* (Figura 7) de Paulino Payakã. Esse livro emerge como resultado do I Seminário de Produção de Literatura Indígena, realizado em 1974 na cidade de Belém, estado do Pará. Nele o indígena Payakã faz um relato das suas impressões acerca da construção da Transamazônica que,

conforme o objetivo expresso por seus idealizadores (Fundação Nacional do Índio - FUNAI e Summer Institute of Linguistics – SIL), apresenta uma versão na língua do indígena, o Kayapó, seguida da tradução para o português.

Em consonância com a pesquisa realizada, após esta publicação de 1974, somente em 1979 há uma nova publicação enquadrada no escopo específico de uma produção literária sobre a Transamazônica, sendo, a segunda versão da obra da escritora paulista Odette Mott sobre a Transamazônica. A escritora modifica a capa do livro (ver Figuras 5 e 8), altera o título (*A GRANDE ILUSÃO*) e acrescenta páginas em relação ao que consta nas primeiras edições. O enredo permanece praticamente o mesmo e a alteração se dá no final da narrativa. O desfecho de otimismo e esperança para a história das famílias nordestinas migrantes, dá lugar aos inúmeros problemas que de maneira gradativa conduzem os personagens a um clima de desilusão na Transamazônica.

Onze anos depois, em 1991, é publicada a obra *Missão Secreta na Transamazônica* (figura 9) do escritor Francisco de Assis Almeida Brasil. Igualmente a segunda versão da obra de Mott, o enredo desta obra apresenta, de forma crítica, inúmeras mazelas que o advento da Transamazônica teria ocasionado à Amazônia. Com foco no processo de construção da estrada o enredo traz o mistério sobre uma sequência de crimes que aterrorizam a cidade de Altamira (no estado do Pará), às margens da rodovia em construção. Ao passo em que se avança rumo a desvendar quem são os criminosos, emergem no enredo um conjunto de problemáticas que a construção da Transamazônica teria deixado na região.

É o que se observa também na obra publicada em 2000, *Ponte sobre o Rio Tuerê - Drama na Abertura na Transamazônica* (Figura 10), de autoria do escritor John Coningham Netto. Nessa narrativa que se passa em uma noite chuvosa de Natal (de 1973), o leitor é conduzindo pelas aventuras da construção de pontes ao longo da rodovia na Amazônia brasileira nos primeiros anos da década de 1970. A história principal que narra a busca por salvar da enchente que se aproximava uma ponte em construção que esperava para ser parafusada, é cortada por várias reflexões sobre erros da construção da rodovia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe finalizar esta breve apresentação das obras literárias coletadas, com uma evidência que pode ser considerada de menor relevância em uma discussão que lhes propiciem o protagonismo, mas que vem demonstrando peculiar potencial enquanto ponto de partida para reflexões feitas na Tese de doutorado em andamento/Estudos Literários/PPGL - UFPA.

Entre as obras apresentadas, aquelas publicadas nos primeiros anos da década de 1970, assumem uma perspectiva ufanista, otimista ou acrítica em relação ao empreendimento estatal, ao passo que nas publicações posteriores a segunda metade da década de 1970, tem-se uma postura problematizadora e pessimista acerca da rodovia e seus resultados para a Amazônia brasileira.

Ainda que seja visível para aquele que tenha a leitura do conjunto de obras que integram uma

produção literária sobre a Transamazônica, a presença dessa dicotomia discursiva oportuniza uma leitura ímpar dos desdobramentos estético-literários em uma perspectiva mais ampla, como o de uma da produção literária sobre a Amazônia brasileira.

Um ponto de observação pertinente é o cotejo com o cenário sócio-histórico. O historiador Martins de Souza (2012), por exemplo, afirma que inicialmente a Transamazônica foi elevada nos discursos preponderantes a símbolo maior de um país que caminhava rumo ao progresso, porém, após o abandono das obras (em 1974, pois o traçado projetado nunca foi concluído), ocorreu uma paulatina mudança e os mesmos que a defendiam, passaram a propagar o seu fracasso. Ainda segundo Martins de Souza (2012), esse movimento nos discursos em torno da rodovia, parece acompanhar também um movimento em torno das memórias da ditadura civil-militar, pois a rodovia que era símbolo de um período próspero, os *anos de ouro*, passou posteriormente a símbolo de uma série de barbáries impostas neste período, os *anos de chumbo*.

Nesta perspectiva, a discussão de obras literárias que vislumbram a representação de um evento emblemático para a Amazônia e para o país, não pode ser desconsiderada no contexto do jogo de memórias sobre a rodovia, pois, publicadas em momentos diferentes das discussões histórico-sociais, elas podem oportunizar leituras e releituras importantes para o cenário da literatura amazônica e de uma conjuntura nacional.

Por fim, como já dito, o que chamamos de uma produção literária sobre a Transamazônica, corresponde a nove obras (até o momento), com suas particularidades e vínculos. Assim, em nossa pesquisa buscamos indagar a compreensão desse conjunto, bem como suas particularidades, sem perder de vista a apresentação de possíveis caminhos para trabalhos posteriores.

REFERÊNCIAS

BELLONI, Consuelo. *Transamazônica (Brasil, 1970 – momento histórico)*. Porto Alegre: Pongetti, 1973.

BRASIL, Francisco de Assis. *Missão secreta na Transamazônica*. Capa e ilustrações de Ferruccio Verdolin Filho. Belo Horizonte, BHJ, 1991.

CASTRO, Luiz Paiva de. *Traçado íntimo da Transamazônica*. Rio de Janeiro: Bonde, 1971.

DUARTE, Walter (org.). *Tempo de estrada: 20 poemas da Transamazônica*. Rio de Janeiro: Ministério dos Transportes/ Instituto Nacional do Livro, 1972.

MELLO, Zuleika. *A profecia da Cobra Grande ou A Transamazônica*. Peça mítica. Rio de Janeiro,

Serviço Nacional do Teatro - SNT, do Ministério da Educação e Cultura - MEC, 1972.

MOTT, Odette de Barros. *A TRANSA-AMAZÔNICA*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973.

MOTT, Odette de Barros. *A GRANDE ILUSÃO (a transa-amazônica)*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

NETTO, John Coningham. *A PONTE SOBRE O RIO TUERÊ: Drama na Abertura da Transamazônica*. Ed. Komedi, Campinas-SP, 2000.

OTTONI, Margarida. *Dois meninos na Transamazônica*. Ilustrações de Eliardo França. Rio de Janeiro, Conquista; Brasília, INL, 1973.

PAYAKÄ, Paulino. *A TRANSAMAZÔNICA*. Belém, Fundação Nacional do Índio - FUNAI e Summer Institute of Linguistics – SIL, 1974.

SOUZA, Cesar Augusto Martins. *A estrada invisível: memórias da Transamazônica*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói, 2012.

CAPÍTULO 5

LITERATURA GUINEENSE: A IDENTIDADE DA PERSONAGEM NDANI NA OBRA *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*, DE ABDULAI SILA

Daysa Rêgo de Lima (UERN)

Doralice de Freitas Fernandes (UERN)

Maria Lidiania Costa (UERN)

1 INTRODUÇÃO

A Literatura Africana tem ganhado espaço na contemporaneidade, notadamente, a literatura Guineense ainda é pouco explorada, visto que, há muita dificuldade em publicar obras no país, devido à falta de investimento para os escritores poderem produzir e publicar suas obras, justamente porque o país é uma das ex-colônias portuguesas que menos se desenvolveu, apesar de a Língua Portuguesa ser a oficial, mais de 90% da população não sabe o português e se comunica por meio das línguas autóctones, o crioulo é a mais utilizada. Diante desse contexto, fica evidente o vácuo existente no desenvolvimento social e educacional da população, que vive à mercê das autoridades que nada fazem para mudar essa situação. Visto que, o país não tem estabilidade governamental, já passou por vários golpes e guerras internas, mesmo depois da independência de Portugal.

Mesmo diante desse contexto, alguns autores destacam-se no âmbito literário, Abdulai Sila é apontado como um dos principais autores contemporâneos que se evidencia por apresentar em suas obras personagens que apresentam o contexto guineense e expõe de maneira crítica por meio dos enredos a representação do contexto social do país.

Logo, o presente artigo, visa analisar a identidade da personagem Ndani (Daniela) e sua trajetória no desenvolvimento da narrativa, buscando identificar as marcas culturais que foram preponderantes para a mudança identitária da personagem no decorrer do enredo. Para tanto, utilizamos teóricos que abordam as temáticas de negritude, identidade nas pós-modernidade e o hibridismo cultural.

2 A LITERATURA GUINEENSE

Dos cinco países que fazem parte da literatura de língua portuguesa na África, Guiné-Bissau foi o que os críticos literários se dedicaram menos. Uma vez que, nas antologias se verificava a produ-

ção literária da Angola, de Moçambique, mas, quanto à literatura guineense, muitos deles, em certos momentos, afirmaram que existia uma espécie de vazio, um branco na literatura deste país.

É frequente que sejam organizadas coletâneas de ensaios sobre a literatura africana de expressão portuguesa, e a Guiné-Bissau não seja referida. Outras vezes, o número de páginas dos ensaios é determinado proporcionalmente pela importância atribuída ao país. O ensaísta vê-se constrangido a uma redução involuntária, mas que perpetua o ciclo vicioso de desinformação e desconhecimento. [...] como se a Guiné-Bissau ainda fosse “um espaço em branco” em relação ao mundo das letras. (AUGEL, 2007, p. 123).

O quadro de entendimento sobre a literatura bissau-guineense começa a se modificar com alguns críticos literários e, certamente, a crítica elaborada por Moema Parente Augel é a mais potente em dar visibilidade à literatura de Guiné-Bissau. Na verdade, o que se percebeu ao longo do tempo é que a literatura guineense sempre resistiu.

Todavia, das literaturas africanas a de Guiné-Bissau é a mais diferente, pois o país possui certas especificidades, em termos populacionais, por exemplo, não é um país grande e está situado na costa ocidental, mas mesmo nesse pequeno país, nos dias de hoje, existem línguas étnicas ativas que pessoas utilizam e é considerada a língua materna dessas pessoas. Além disso, uma pequena parcela da população fala português, como também utiliza a língua francesa como modo de expressão, e ainda é um país em que quase 100% da população fala uma língua que poderia ser considerada guineense: o crioulo. Notadamente é uma língua que surgiu a partir de um cruzamento das línguas étnicas africanas com o português e resultou numa outra língua, que é o maior meio de criatividade, de expressão e de afirmação da identidade do povo guineense.

No livro *A nova literatura da Guiné-Bissau*, Augel (1998) pesquisou a literatura guineense no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), e o que surpreende nessas pesquisas é a constatação de que existe uma literatura escrita, mas que por dificuldades os autores não publicaram, fatores como a pobreza, a falta de investimento do estado na publicação dos livros, além da diáspora guineense que fez com que esses escritores fossem para outro lugar para publicar, entre outros fatores. Daí Augel se dedica a localizar outras obras e publicá-las através desse instituto.

Podemos destacar dois principais períodos dessa literatura: colonial e o pós-colonial, este com maior produção e também participação de autores guineenses, que a partir de seus textos, apresentaram o contexto social e os dilemas vivenciados pela população, que na sua maioria, ainda não têm acesso à educação, nem a uma vida digna.

Nesse período, Portugal não tinha interesse pelas obras literárias das colônias, notadamente, Guiné-Bissau que foi uma das últimas colônias a conseguir sua independência. Por muito tempo *O Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa* (BCGP), foi o principal meio de comunicação entre a colônia e Portugal.

Diante desse contexto, a Agência Geral das Colônias instituiu um concurso literário que apresentasse a vida “ultramar”. Para Augel (1999, p. 26):

Um dos melhores meios para despertar o espírito dos portugueses é, sem dúvida, a literatura – o romance de assuntos coloniais, a descrição de aventuras de além-mar, a novela, o conto, etc”, conforme consta do texto introdutório desse certame, publicado por aquela Agência, “que não se poupa a quaisquer esforços na Propaganda de Portugal ultramarino” e por isso mesmo, “tomou a iniciativa dum concurso de Literatura Colonial”. Foi a partir daí que se verificou um enorme número de publicações nessa área “e uma torrente de prosa exótica sufocou a metrópole e ratificou o espírito tarzanístico.

Dessa forma, logo após o referido concurso literário, observamos o início do desenvolvimento da Literatura Guineense, mesmo que tenha sido, em muitos momentos, um discurso lusocêntrico, mas, a partir daí, surgiram autores que buscaram apresentar em seus textos temas em que o negro e sua cultura era vistos como centro da discussão. Podemos citar Fausto Duarte que escreveu o romance *Auá*. Novela negra publicada em 1934.

Tivemos o período em que o país buscava sua libertação de Portugal, e logo, a literatura seria uma das principais bandeiras de luta e resistência para conseguir a tão almejada liberdade da colônia, nessa época temos a chamada “Poesia de Combate” também chamada de “literatura militante”, visto que, a temática desenvolvida nos textos era voltada para o sofrimento da população face ao domínio Português e a vontade de conseguir a independência do país.

Logo, essa literatura de cunho reivindicatório e patriota serve para conscientizar as pessoas acerca da necessidade da libertação, mesmo que após a libertação fiquem as marcas das humilhações e dos sofrimentos vividos no período colonial. Morés Djassy, pseudônimo de António Cabral, apud Augel cita (1999): “Somos crianças do tempo da revolução/ fruto das sementes de séculos de angústia/ Somos crianças da luta/ restos da soma de napalm e fósforos”.

Com a independência, veio a alegria da liberdade como observamos em Augel (1999, p. 29):

Mas finalmente a noite colonial foi vencida, rejubila-se António Soares Lopes Júnior, abrindo com o poema Abusivamente a sua participação na primeira seleção poética guineense, cujo título foi tirado de um poema seu. Focos da Estrela Negra/ iluminaram a noite odiosa, lembra o poeta, para mais adiante concluir ironicamente, numa alusão aos versos do imortal cantor da expansão portuguesa: Devolvemo-las aos mares nunca dantes.

Nesse contexto, observamos que o marco que vai dar início a expansão da Literatura Guineense pós-colonial é a partir da década de 90. Como apresenta Augel (1999, p. 28):

Sol na iardi na Guiné-Bissau. Essa expressão tipicamente guineense é um provérbio que denota otimismo e espírito construtivo: aproveita-se o sol que está brilhando para se aquecer. Depois de tão longo período de estagnação, graças a uma série de circunstâncias favoráveis, as oportunidades estão sendo aproveitadas, potencializando-se as

iniciativas para a consecução do projeto literário guineense.

Dessa forma, a Literatura Guineense teve como sua mola propulsora o início da década de 1990 e, a partir daí surgiram autores nascidos em Guiné-Bissau que produziram coletâneas de poemas e posteriormente, crônicas, romances. Como a maioria da população não tinha acesso à educação e, consequentemente, não era alfabetizada, não era possível falar em Literatura Africana sem remeter a oralidade e a contação de histórias, os escritores optaram por produzir, em sua maioria, poemas, por ser de fácil entendimento e memorização para a população.

Além disso, muitos autores produzem seus textos em português e em crioulo que é a língua nativa mais utilizada pela população, alguns textos são em português com a junção de palavras em crioulo, outros com estrofes em português e outras em crioulo, e algumas em crioulo e a tradução para português.

Nesse sentido, criou-se um Espaço Crioulo que para Augel (1999, p.30) é: “Uma grande inovação – e um passo importante no avanço da construção da autoafirmação dos jovens revolucionários – representa o Espaço crioulo, que constitui a segunda, e mais extensa, parte da coletânea”. Nessa coletânea²¹ estão presentes vários autores como: Hélder Proença, José Carlos Schwarz, Hugo Monteiro, dentre outros, destacando-se Armando Salvaterra pouco conhecido na literatura, mas que escreveu muitos poemas em crioulo. Por ser uma poesia simples e próxima da realidade oral dos guineenses os poemas em crioulo são bastante usados até a atualidade.

Partindo para a literatura atual temos muitos autores que se destacam como Odete Semedo, Félix Sigá, Jorge Cabral e Abdulai Sila que é o autor do romance em análise.

3 ABDULAI SILA E OS CAMINHOS FICCIONAIS DE *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*

Abdulai Sila nasceu em 1958, em Catió, é engenheiro eletrônico e um dos fundadores do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), em Guiné-Bissau. Sila inaugurou a prosa extensa em seu país com o romance *Eterna paixão* em 1994, considerado o primeiro romance guineense.

Nesse sentido, Abdulai Sila inova na forma de abordar a visão dos africanos na América, visto que, esse continente foi palco por muitos anos do sofrimento dos africanos que eram levados para América para serem escravizados. Sila, mostra como o africano que conseguiu se sobressair e ir à América, depois voltar para ajudar a melhorar a condição dos seus conterrâneos.

Já em *A última tragédia*, publicada em 1995, o autor aborda a temática da posição de inferioridade do negro em detrimento ao branco. Entra em foco as formas utilizadas pelos portugueses para educar e doutrinar os negros por meio da escola e da catequização. Conforme Cardoso (2014, p. 212) “duas forças centrífugas agem no romance: a experiência africana e a experiência ocidental. Esta pro-

21 A coletânea citada refere-se a Kibur. Barkafon di poesia na kriol publicada em Bissau em 1996.

cura reduzir a primeira num evento doméstico; e a primeira entende o próprio conflito cultural como decorrente da perda inevitável, em seu meio, da proteção divina”. Dessa maneira, fica evidente a relação dicotômica entre o homem negro e o branco e a forma que atuam na narrativa.

Nesse ínterim, “a trama é tecida em torno de Ndáni, uma jovem que fugiu aos treze anos da sua pequena aldeia, tentando escapar da sina que lhe fora vaticinada por um curandeiro de que era portadora da má sorte; tendo chegado à capital, conseguiu trabalho como criada em casa de um casal português” (AUGEL, 1999, p. 43). Podemos observar a condição da protagonista que tem uma vida marcada por problemas tanto na sua origem africana na qual é tida como possuidora de espíritos maus, sendo considerada uma hospedeira de má sorte, quando tenta fugir dessa sina, vai trabalhar para um casal de portugueses que a humilha, muda seu nome e impõe sua doutrina cristã por meio da catequese.

A personagem Ndani “é, em face disso, extremamente emblemática. Marcada por sua condição cultural e social, ela age com cordialidade diante de situações de violência simbólica, buscando compulsoriamente um envolvimento maior com a cultura dos colonizadores” (CARDOSO, 2014, p. 212). Isso fica evidente, conforme verificamos na seguinte passagem: “Acabou sonhando consigo mesmo instalada numa casa grande, toda pintada de branco, com muitos criados à volta prontos a servi-la, dispostos a obedecer todas as suas ordens.” (SILA, 2011, p. 23). Nesse momento, verificamos a supremacia da cultura branca diante da inferioridade da cultura negra, como se transmitisse a mensagem que a instrução moral, civil e religiosa fosse herança do colonizador.

Segundo Augel (1999, p. 43) o enredo:

Situa os acontecimentos romanescos no período anterior à independência. [...] No romance, destaca-se também um outro aspecto importante, que é a presença do colonizador, com toda a sua carga de injustiça e prepotência, ora narrada através das diferentes vivências da jovem Ndáni, do régulo e do professor, ora através da ação dos próprios europeus, nada envaidecedora para eles.

Dessa forma, *A última tragédia* aborda questões que são inerentes ao contexto guineense, notadamente, ao sofrimento dos negros ante os brancos que utilizavam seu poder para manipular e subjugar os negros para fazerem suas vontades e desejos não se importando com os sentimentos e anseios dos negros.

4 O ENTRE-LUGAR E A DIÁSPORA: ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

De acordo com Stuart Hall (2014), em seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, a diáspora é um movimento decorrente de vários motivos, tais como: “pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades - os legados do Império em toda parte - podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento - a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor” (HALL, 2014, p. 28). Diante disso, pretendemos analisar o romance *A última tra-*

gédia, tendo em vista, analisar sobre aspectos identitários de Ndani ou Daniela²², exibindo trechos do texto literário que apresentam a diáspora da personagem e o espaço na qual está inserida. A princípio, percebe-se conjunturas que corroboram com a construção identitária da protagonista na narrativa, um dos pontos caracterizantes é a migração de Ndani para a capital, em consequência disso, os aspectos culturais são preponderantes para causar impacto nas vivências da personagem.

No tocante à narrativa, percebemos uma certa confusão mental nos pensamentos de Ndani, ao analisar as pessoas daquela comunidade percebeu distinções entre os dois povos, como a postura, comportamento, costumes e crenças. Nessa perspectiva (HALL, 2014, p. 22) discorre sobre esse impacto causado pelo processo diaspórico na construção identitária dos indivíduos “A migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades”, concomitante a esse pensamento um trecho da narrativa salienta:

Ninguém sabia de nada em Biombo. Ninguém, a não ser a sua madrastra amiga. Com ela aprendera aquela frase que estava repetindo vezes sem conta e outras julgadas de muita utilidade. Decorara tudo e aprendera inclusive algumas regras do comportamento que os padrões brancos exigiam dos criados pretos, maneiras próprias de responder, gestos indiciadores de obediência e de subserviência. [...] – Senhora, quer criado? Hmm. (SILA, 2011, p. 23).

Ademais, a personagem viaja de seu povoado, Biombo, para a capital Bissau, na expectativa de instalar-se e adquirir trabalho de doméstica em casa do homem branco. Como tinha um pouco de conhecimento sobre a realidade das famílias que ali viviam, pensou logo em pedir acolhimento e moradia em uma das casas encontradas na capital. Após sua chegada na comunidade, Ndani foi surpreendida pela recepção das pessoas daquela localidade. Seu primeiro contato não surtiu o efeito desejado, ao aproximar-se de uma casa com uma fachada e um belo jardim frontal foi recepcionada por Dona Diolinda, mau-humorada e que fez pouco caso de sua presença. Na insistência de um diálogo foi surpreendida por um jato de água na face.

A atitude da referida mulher, que posteriormente seria sua patroa, a surpreendeu, vejamos um trecho da narrativa que corrobora com a discussão: “Mas depois descobriu que havia mais, havia ainda uma outra coisa que, no entanto, custou muito tempo a descobrir, até porque não é coisa que se pode ver: o comportamento. [...]. Aí o branco é mesmo diferente do preto” (SILA, 2011, p. 30). Na verdade, todas aquelas histórias contadas pela sua madrastra sobre a cultura e o comportamento do homem branco estavam em desacordo com as atitudes de Dona Diolinda. Sendo assim, Hall (2014, p. 28) discute:

[...] o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura?

22 Durante a estadia da personagem Ndani na casa do branco, adotaram seu novo nome: “Daniela”.

Outrossim, como a identidade cultural, diferença e o pertencimento de Ndani aparece representado neste romance? No início da narrativa a personagem apresenta um certo tipo de duelo consigo mesma, pois como tinha outra visão daquela cultura, na qual foi apresentada pela sua madrastra, demorou a acreditar que existissem pessoas rudes e seletivas ao diálogo. Notadamente, é o que Hall (2014) discorre, as identidades que estão em processos diaspóricos trazem uma unicidade primordial, indivisível e carregado de uma uniformidade. No caso da personagem, quando percebe que as suas crenças e valores são contrárias à daquela comunidade, entra em pânico e quase se desvia do seu propósito, sentindo na pele o pavor da fome e da sede.

Posteriormente, em decorrência de diálogos fragmentados, situações constrangedoras com Ndani, a senhora Diolinda a recolhe da rua, posteriormente a menina instala-se na moradia da família. A partir desse momento, a protagonista passa a sofrer humilhações, imposições de sua patroa, a mesma exige regras de conduta, impondo maneiras de vestir-se de acordo com a cultura de Bissau, em se tratando da forma de comportamento à mesa, reivindica sentar corretamente e comer alimentos provenientes de sua cultura. Coexistente a essa atitude, ordena que Ndani mude seu nome, alterando a sua escrita por se tratar de nomes não pertencentes à cultura de Bissau.

Outros fatores contribuem para construção identitária de Ndani, como por exemplo o matrimônio idealizado pela patroa. E a necessidade de tentar inserir os preceitos religiosos em Ndani. Vejamos esse trecho que consolida essa afirmação: “Mas depois viu-se que este não era o melhor método e então tivemos nós os europeus que vir para África ensinar a religião cristã e salvar as vossas almas”. Podemos ver um dos indícios de imposição exigido por Dona Diolinda, a mudança de nome.

— Como é que é? Dânia? Dania... 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 que nome português, mas nome russo quer, não é isso? [...] O seu 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).

No que corresponde à introdução na cultural local, Ndani enfrenta algumas dificuldades, como por exemplo, a mudança de nome, na qual a patroa tomou posição e argumentou que “Daniela” era mais fácil de pronunciar e não era considerado nome russo. Outro fator preponderante na narrativa é a catequização, a maneira como Dona Diolinda impõe a todo custo que Ndani adquira as crenças religiosas da comunidade.

Para submeter os povos conquistados, o colonizador considerou necessário quebrar-lhes a vontade, coisificá-los, surrupiar-lhes a língua, as crenças, as tradições, engabelar-los com mistificações e roubar-lhes a capacidade de escolha própria. Desprestigiar, desconsiderar a cultura autóctone em detrimento da cultura imposta, 22 embriagando o colonizado com o elixir da civilização, foi uma tática recorrente e

eficiente. (AUGEL, 2011, p.11).

Desse modo, a protagonista, mesmo sendo agregada e aceitando imposições de Dona Diolinda, ela também se configura como uma identidade heterogênea e híbrida, pois os aspectos e crenças advindos de sua cultura local contribuem para a construção de sua identidade. Outro fator que corrobora para construção de sua identidade é o Entre-lugar, em que podemos perceber que o choque de cultura, a assimilação de aspectos culturais do país em que está, contribuem significativamente para os processos identitários.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação a expressão - ali nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino- americana. (SANTIAGO, 2007, p. 26).

Entretanto, percebemos que a personagem assimilou muitos aspectos da cultura do colonizador como aprender a ler, conhecer os preceitos cristãos, saber se comportar em sociedade e ter uma postura educada, porém, não foi suficiente para tirá-la da sua posição de inferioridade. O que também acontece com seu marido o professor negro que absorveu a cultura do branco, mas que, quando precisou enfrentar um branco foi sentenciado por um crime que não cometeu. Logo, prevaleceu a vontade do branco, e o negro, mesmo sendo inocente, pagou por um crime que não cometeu. Como podemos observar há uma referência ilustre para o branco:

O “Arauto” mostrou as imagens de um fiel servidor do Estado, um grande patriota português e um chefe de família exemplar, que tinha sido assassinado em Catió por um indivíduo de raça negra, cuja foto tirada na prisão da primeira esquadra, com o rosto de assassino e chapa de prisioneiro no peito, também aparecia na mesma página. (SILA, 2011, p.171).

Percebemos que, em contraponto a apresentação da vítima que foi exibida como sendo um ilustre português de bem, a imagem do professor como um negro com rosto de assassino. Mesmo este, sendo inocente e todos sabendo que ele jamais mataria alguém:

Ndani sabia que o que os brancos estavam a dizer era tudo mentira, que aquele professor que tinham conhecido em Catió, que respeitava os mais velhos, que gostava tanto dos seus alunos, que nunca tinha tido problemas com ninguém, que mesmo o que acontecera no campo de futebol tinha sido culpa do Administrador, aquele rapaz humilde que ia sempre à igreja, não foi quem matou o Administrador. Toda gente em Catió sabia o que é que o tinha vitimado. Mesmo a mulher dele sabia, o Secretário sabia, os guardas sabiam. (SILA, 2011, p. 171-172).

Logo, assimilar a cultura do colonizador não contribuiu em nada para melhorar a condição de Ndani e de seu marido, quando precisaram ser julgados, mesmo sendo inocentes, a vontade de dominação e de vingança do branco prevaleceu. Com o marido sendo deportado para S. Tomé, Ndani vivencia “A Última Tragédia” de sua vida, pois passa a ir todos os anos ao cais onde seu marido foi visto pela última vez antes de ser deportado, entre devaneios via a imagem do professor, conversava com ele. Entretanto, um dia no lugar de ver o marido, viu Djambakus de Biombo, o maldito que havia lhe professado uma vida de tragédias. Ndani entrou no barco começou a ouvir uma melodia desconhecida, uma mistura de sons e numa dança frenética queria a todo custo ver o seu marido, percebemos isso em últimas passagens da narrativa: “Tinha que olhar para aquele local de costume onde estava seu homem à sua espera, com aquele rosto solitário, que deixara atrás das grades de ferro, que a olhava com uns olhos carregados de uma enorme paixão misturada com tristeza e saudade” (SILA, 2011, p, 183).

5 CONCLUSÃO

Observamos que a trajetória da personagem Ndani foi pautada por sofrimentos que a marcaram desde a sua origem africana, quando foi predestinada com a sina da má sorte por um curandeiro e assim, passou a ser estigmatizada pela sua tribo, motivo esse, que a fez sonhar em ir trabalhar na capital na residência de brancos, por acreditar que lá estaria a salvo do seu triste destino. Entretanto, ao chegar na capital, deparou-se com a indiferença dos brancos em relação aos negros logo no primeiro dia, quando foi pedir emprego e acabou sendo ignorada pela dona da casa, Maria Deolinda, que passou a ser sua patroa. Esta mudou o seu nome para Daniela por achar que Ndani não era um nome cristão, logo após a fez ir para escola e, em seguida, para a catequese aprender os costumes cristãos.

Ndani tem sua identidade marcada na sua origem, é obrigada a aprender os costumes do colonizador, no final de sua trajetória devaneia entre as crenças do seu povo e as que assimilou dos brancos, no entanto, nenhuma conseguiu retirá-la da condição de negra e subalterna.

Logo, percebemos que mesmo assimilando a cultura dos brancos a personagem não consegue se libertar do estigma da sua origem, pois mesmo aprendendo a ler, escrever, e a conhecer os preceitos da fé cristã, ela não deixa de ser negra, pobre e colonizada. Características essas, que corroboram para o seu fim trágico.

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. “Sol na Iardi - perspectivas otimistas para a literatura guineense”. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, v. 1, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49003> Acesso em: 22 ago. 2022.

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1998.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio De Janeiro: Garamond, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CARDOSO, Sebastião Marques. “HISTÓRIA, NARRAÇÃO E MESTIÇAGEM NO ROMANCE DE ABDULAI SILA: uma leitura de A última tragédia”. *REALIS*, v. 4, n. 01, Jan-Jun. 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CAPÍTULO 6

VERÃO NO AQUÁRIO: EROTISMO, EMANCIPAÇÃO FEMININA E AMOR

Maria Aparecida da Costa (UERN)

Sabrina de Paiva Bento Queiroz (UERN)

INTRODUÇÃO

A literatura dos últimos cem anos na América latina necessariamente teve que tomar novos rumos, juntamente com a evolução feminina, escritoras ousaram desenhar personagens que antes não víamos nas letras brasileiras. Das sufocadas e castigadas, “Capitus” ou “Lucíolas”, vimos nascer personagens com vontade própria, vontade de errar, de acertar, ou mesmo, somente, vontade de arriscar. Diante disso, vamos empreender um estudo crítico-analítico do romance *Verão no aquário* (2010), de Lygia Fagundes Telles, com o intuito de estudar como o desejo erótico reflete e modifica o comportamento da protagonista, colaborando para seu amadurecimento tanto amoroso, quanto amadurecimento enquanto mulher.

A partir das ideias de Aristóteles, sabemos que “as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações” (ARISTÓTELES, 1997, p. 25), ou seja, as ações das personagens seguem movimentando as narrativas, e certamente refletindo o lugar social delas. Ainda sobre personagens, Antonio Candido afirma que é “através dela [que] a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (2014, p. 21). Destarte, a articulação entre essas figuras da ficção e sua relação com o amor e o erotismo é importante para mostrar como temas clássicos e tradicionais permanecem na produção literária contemporânea, permitindo uma visão histórica mais ampla da literatura. Para além disso, trazer temas que refletem questões sociais como, a emancipação feminina, sobretudo, a relativa ao sentimento erótico/amoroso ao debate, é de suma importância em tempos contemporâneos.

Os sentimentos eróticos/amorosos, entre outras emoções são sempre elementos relevante em um texto literário, eles fazem parte da construção das personagens, sobretudo, nas personagens criada pela escritora Lygia Fagundes Telles. A partir do conceito de amor Eros definido por Platão em *O Banquete: o simpósio ou do amor*, (2003), compreendemos este sentimento como algo que já nasce fadado à necessidade de complemento, no entanto, por ser paradoxal, também é o amor “quem nos tira da solidão e nos inspira a sociabilidade” (PLATÃO, p. 76), isso implica conjecturar que o sujeito que se dedica a amar vai de alguma forma sofrer consequências, seja ela tornando o sujeito mais virtuoso, seja levando-o à ruína. Em se tratando do debate sobre Eros na contemporaneidade, Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2007), afirma que o sujeito hodierno se torna um espectro

em sua solidão, ele se encontra só, e todos que o rodeiam estão sós, em um ciclo vicioso de isolamento, dor e busca. Diante do que discutem estes estudiosos, podemos afirmar que embora o amor se apresente nos debates atuais como destronado e fragmentado, isso nunca fugiu ao paradoxo amoroso. Para tanto, ao analisarmos as relações afetivas, relativas a Eros, em narrativas contemporâneas, estamos também compreendendo a relação social, pois o sujeito e suas paixões estão intrinsecamente ligados às questões relativas ao seu lugar social. Conforme Anthony Giddens menciona em *A transformação da intimidade* (1993), a situação da mulher liberal, por exemplo, é uma condicionante da solidão no processo atual de reorganização social. Para além disso, como aponta Costa (2015), o amor e a morte estão ligados desde o nascimento, e, o paradoxo amoroso reafirma isso, já que o sentimento se reforça com a ausência do outro, quanto mais longe, mais difícil ser acessado, mais amado e desejado fica esse objeto. A falta causada pela saudade instiga o amante a buscar elementos que o conecte ao amado, em sua maioria são criações imaginárias, irreais, construídas sem pilares sustentáveis. Conforme aponta Julia Kristeva: “[...] a linguagem que domestica e nos leva a amar o desterrado do espaço psíquico é sempre imaginária. Música, filme, romance. Polivalente, indecisa, infinita. Uma crise permanente” (1988, p. 423). Isso corrobora a eternização do amor irrealizado.

O lugar ficcional se torna representativo ou aparece refletido no espaço social, portanto, instaura reflexões sobre temas recorrentes no discurso literário possibilitando uma compreensão mais ampla do homem na sociedade, uma vez que estas criaturas da ficção são, de alguma forma, inspiradas no universo do escritor, portanto, a personagem é uma representante daqueles que não tem voz e precisam ser ouvidos.

2 VERÃO NO AQUÁRIO: DA FRUSTAÇÃO AO AMADURECIMENTO

O romance de Lygia Fagundes Telles, *Verão no aquário*, traz como personagem central Raíza, moça oriunda da classe média que vive em desalinho com sua família, socialmente organizada, mas intimamente desestruturada. Raíza, também narradora, conta sua história e a de sua família conturbada, mostrando o descompasso de sua vida desejada com a vida vivida, tudo isso balizado por um passado silenciado e obscuro; bem como um presente de ausências e desejos escamoteados. Essa narrativa é envolta em uma atmosfera onírica, combinada com devaneios e desregramentos étlicos, o que suscita levar em consideração a confiança da narradora e a validade de seu discurso, conforme propõe Carlos Reis no *Dicionário de estudos narrativos*, deve-se desconfiar desse tipo de narrador autodiegético, isto é, aquele que “relata as suas próprias experiências como personagem central da História” (REIS, 2011, p. 293); além disso, é importante considerar, a “imagem social, moral ou cultural que ele (ela, a narradora) projeta” (REIS, 2011, p. 287). Em *Verão no aquário*, percebemos que as marcas de uma memória do passado mal resolvido perturbam Raíza e isso reflete em sua narração que, às vezes, se apresenta truncada e desconexa, necessitando um esforço do leitor para organizar o pensamento da narradora e situar-se na história.

Conduzida a partir de uma atmosfera de inquietação com sua vida, e deslocada dentro de sua própria casa, a personagem passa por um processo de transformação em busca de sua identidade e sua

colocação naquele espaço composto apenas por mulheres; Raíza, a mãe e uma tia. Os homens que haviam passado pela vida daquelas mulheres já haviam morrido ou estavam ausentes. Para além da decadência que Raíza via em sua família, o que chama a atenção na narrativa é a relação tensa entre ela e sua mãe, com quem mantinha uma relação problemática; consequentemente refletida em sua vida amorosa. A maior parte de seus relacionamentos são com homens comprometidos, fossem eles celibatários ou casados, o que impedia a realização amorosa plena como ela desejava. Esse hiato sempre presente na vida da narradora obrigava uma reflexão sobre o posicionamento dos homens que a cercavam. Eram homens com discursos vagos, cheios de lacunas indicando um percurso de solidão, e de relação erótico amorosa sem nenhuma garantia de felicidade:

Já me casei umas quatro ou cinco vezes, esta seria a sexta ou sétima, nem sei!... É o que você quer? Não, não é, eu sei que não. Você quer ser amada como as heroínas dos livros de sua mãe. Quando na realidade o amor é tão simples...Veja o como uma flor que nasce e morre em seguida porque tem que morrer. (TELLES, 2010, p. 46)

Essa afirmativa de Fernando, um dos amantes de Raíza, é muito sintomática porque faz uma reflexão sobre o amor Eros. Aquele buscado por todos os amantes, mas que por natureza se apresenta intenso, mas fugaz. Isso destrói a imagem socialmente criada de que o casamento traz a perenidade das relações de amor; pelo contrário, o compromisso do casamento mata o amor e derruba a garantia de felicidade e prazer carnal. Devemos levar em consideração que a afirmativa do amante de Raíza é feita de forma positiva para sua situação de mulher namorando um homem casado; sendo amante ela teria sempre um homem desejante ao seu lado; todavia, também transmite a sensação de abandono, uma vez que, depois do sexo não restaria nada daquela história.

Essa dinâmica amorosa era vivida por Raíza enquanto ela espera por aquele que elege como seu grande amor, André, um seminarista, celibatário, que se torna representante do desejo impossível da protagonista. Ela se dedica a disputar o amor do rapaz com a mãe, em uma intensa necessidade de provar sua superioridade ou igualdade diante da mãe. O desejo de realização amorosa se traduz em desejo de ser vista, ser percebida: “minha mãe. Chovia? Fazia sol? Eu ficara grávida? [...] Meu pai fora para o inferno? Não, nada disso tinha a menor importância, o importante era que ela escrevesse seus livros” (TELLES, 2010, p. 67). A partir do excerto, percebemos que Raíza se sentia totalmente negligenciada pela figura materna. Observamos, contudo, que a não identificação da personagem com o espaço que habita se evidencia em uma espécie de nulidade sentida pela protagonista, isso é refletido em sua relação truncada com a mãe. Os desajustes que via ao seu redor tangenciavam os seus desajustes com o mundo. Suas histórias de amor pouco exitosas pautavam em sua desestrutura familiar, mãe e pai ausentes, aos seus olhos, faziam com que ela buscasse nos amantes a figura paterna. Exemplo disso é sua relação com João Afonso: “tão elegante, tão grisalho, tão casado e tão campeão de voleibol, principalmente campeão. Tinha um jeito de me pegar pela nuca que fazia lembrar meu pai”. (TELLES, 2010, p. 51). Notamos, sobretudo, que a busca de Raíza era por uma espécie de segurança, seja em um casamento; ou no núcleo familiar bem estruturado, que para ela seria com a presença do pai. No entanto, seu envolvimento com homens casados, sugerem um paradoxo, pois indica que ela procurava

estes homens para encontrar a segurança que ela não sentia em sua família pela ausência do pai; ao mesmo tempo reafirma a hipocrisia da sociedade dos anos de 1960 no Brasil, já que seus amantes eram homens casados e felizes, mas que estavam usufruindo do prazer carnal com ela e não com as esposas.

A paixão de Raíza por André é um divisor de águas na vida dela que empreita uma disputa solitária desse amor com sua mãe; com isso enfrenta o fantasma da insegurança por não saber se aquele homem era ou não amante da mãe.

- Não, você não me ama, você cismou comigo, tudo não passa de um simples capricho [...] o seu interesse por mim existe exclusivamente porque você desconfia de que sua mãe e eu...

- São amantes. (TELLES, 2010, p. 102).

Embora ficar com André provaria uma certa superioridade em relação a mãe, sua insegurança diante da beleza da matriarca era outro fator que perturbava a narradora e conduzia ao desespero.

Fechei depressa a porta do quarto e voltei-me para o espelho onde a moça ofegante e quase nua olhava-me estupidamente. Apanhei ao acaso uma saia. E embora o suor corresse pelo meu corpo, senti-me melhor enquanto vestia. (TELLES, 2010, p. 43).

A presença do espelho é outra constante no romance, e quase sempre com reflexos que perturbam a personagem por associar sua imagem desforme com a imagem perfeita de sua mãe. O espelho refletia o corpo e a alma que ela não queria ver. Mesmo tendo a seu favor a juventude, Raíza vivia se comparando e invejando a serenidade de sua mãe, “O perfume discreto. O discreto colorido da boca. E os olhos largos e luminosos, irradiando uma luz que envolvia como uma aura. Era jovem, mas não era mais jovem. Estava vestida para sair mas não ia sair”. (TELLES, 2010, p.69). A mãe de Raíza era a representação da mulher emancipada que deixa o marido e se realiza como profissional. Instaurando um processo de empoderamento, obrigando mesmo de forma inconsciente a Raíza seguir o mesmo caminho, a sair de seu aquário e nascer para a vida. Em *Verão no aquário*, o objeto que a priori é só um repositório de água para manter um peixe vivo, tem uma simbologia que nos remete a algo angustiante e sufocante. A pureza evocada pelo elemento água, aqui surge de forma oposta, já que sempre que a personagem se remete ao aquário faz relação com a estação do ano, verão, que naquela ocasião se apresenta mais forte e sufocante. Podemos ver também o aquário como útero; espaço morno, que pode ser confortável, mas se passar do tempo necessário para a formação do sujeito, torna-se insuportável por falta de espaço. Dessa forma, mesmo o útero dando a ideia de segurança e consolo, também pode sufocar quando existe a necessidade de nascer. “Minha mãe me aconselhou o mar, diz que estou num aquário. Mas ela também está num aquário” (TELLES, 2010, p.181). Raíza é o roteiro de uma jovem mulher entrando na vida adulta e tentando se aprimorar para chegar perto daquela que, de forma inconsciente, a inspira. “A alusão não podia ser mais evidente. Estou me despedindo do meu aquário, mamãe, estou me preparando para o mar percebe? (TELLES, 2010, p. 137).

Quando Raíza começa a sair do útero/nascer aflora uma mania de limpeza. Muitos banhos, higiene das unhas, bem como intensificam os sonhos e lembranças do hálito de hortelã do pai. Há um desejo de purificação, como se quisesse expurgar o passado: “Sinto as vezes que eu poderia me salvar se amasse, mas esse teria que ser um amor verdadeiro, que me tocasse assim como uma graça e não esses arremedos de amor”. (TELLES, 2010, p. 64). Desejo de pureza, traduzido de realização. Sair do mormaço do verão e respirar o ar da primavera. “— Estou amputando com cortes tudo o que apodreceu em mim”. (TELLES, 2010, p.143), afirma a personagem, cujo nome derivado de raiz, leva a uma compreensão do amputar como uma poda, que ela admite fazer para renascer em um ramo novo, viçoso, como sua mãe.

Ao final do romance, André se mata e Raíza vive o vazio de quem amou e não foi correspondida, restando a ilusão do amor eterno, já que sem consolidação não pode haver finitude. Contudo, se estabelece harmoniosa sua relação com mãe, ou seja, foi preciso o objeto amoroso ir para outra dimensão para se constituir um estado de paz:

Minha mãe. Como era possível?... E apesar de tudo me recebia ainda, me abria os braços, a mim que não fizera outra coisa do que atormentá-la, principalmente depois da chegada de André. E minhas pequenas perversidades. (TELLES, 2010, p. 138).

As coisas vão se ajustando quando elas saem do aquário, André morre e o espelho se quebra libertando aquelas mulheres. “— Minha mãe linda - murmurei voltando-me para o espelho.” (TELLES, 2010, p. 207). Observamos nesse romance que as inquietações e os deslocamentos são inerentes ao homem, portanto, refletidos naturalmente nas histórias de Lygia Fagundes Telles. As personagens circulam errantes e movimentam-se borboleteando em volta de si mesmas à busca de seu espaço; percebemos ainda uma constante na fugacidade das histórias de amor que não se consolidam com final feliz. No entanto, podemos afirmar que dentro desse universo conturbado de hiatos e lacunas quase palpáveis, caros às personagens desse romance, elas encontram uma harmonia, apresentada em forma de amadurecimento. Há um sinal de que mesmo dentro dos desajustes sociais essas personagens empreitam suas travessias dispostas a mergulhar em seus infernos particulares para renascerem. Em *Verão no aquário*, a história dura uma estação, se passa toda no verão. “E fechei a janela ao sentir o sopro frio do vento. O verão terminara.” (TELLES, 2010, p. 213), isso sugere um sinal positivo, ao mesmo tempo um paradoxo, já que o verão é a estação em que o sol brilha mais e, portanto, a possibilidade de felicidade é maior, no entanto, mesmo em tempos não sugestivos, a personagem ainda tem algumas chances, sugerindo que uma fase passou, mas haverá novas fases da vida de Raíza, refletindo, portanto, a história feminina em ebulição. Lygia Fagundes Telles não se furta em apresentar essa evolução feminina, em alta no mundo nos anos sessenta, representadas nesta personagem contemporânea. Os conflitos internos refletem o conflito social, suas personagens não se adaptam ao que lhes é imposto, elas buscam aprimoramento para viver as fases pelas quais passam. Com isso, registramos também a evolução ou a formação de um leitor disposto a ampliar seu olhar e sua visão para além das páginas desses romances.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles, constatamos que a relação erótico/amorosa foi fundamental para a movência das personagens nas narrativas. Embora vários fatores sociais interfiram na vida das protagonistas, como: machismo, sexismo, preconceito, problemas familiares, entre outras questões; as relações amorosas empreitadas pela personagem é o que vai guiar e definir a maturidade e momento de reflexão dessa figura criada pela autora. O romance *Verão no aquário* mostra a história de Raíza, uma moça que está saindo da adolescência e se tornando mulher, e elege a mãe como inimiga, associando toda sua frustração amorosa à sua genitora. Raíza se dedica a amores fugazes, em um processo de experimentação doloroso, já que se envolve sempre com pessoas comprometidas com outras pessoas ou impossibilitadas de amar por alguma razão. Essas interferências levam a personagem ao desejo desesperado da realização amorosa.

A partir da análise dos romances verificamos, pois, que Raíza não consume seu desejo por não ter mais o objeto amoroso presente. Por essa razão, a compreensão converge para o entendimento de que essa personagem se deixa levar por um sentimento que não pode, por algum motivo, ser concretizado; Raíza, a partir de vários amores frustrados, usa as experiências como meio de amadurecimento; se reconhece como mulher e sinaliza viver de forma menos passional, já que ao final do romance é evidenciado um possível final harmônico, em que a personagem ensaia uma relação amorosa “normal”, não mais guiada pelos arroubos de Eros, sobrepondo, pois, a razão. Contudo, é importante compreender que a personagem tem uma história de amor para contar e essa presença ausente de Eros, vivida a partir de objetos amorosos não alcançáveis é o que dá sustentação a vida dela, corroborando a hipótese de que Eros resiste na ausência e na morte, não suportando uma concretização carnal.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 10. ed. Tradução de H. dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. [et. ali]. *O personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COSTA, Maria Aparecida. *A paz az tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lúcia Jorge. Natal: EDUFRN, 2015.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de M. Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução e introdução de L. T. da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1995.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PLATÃO. *O Banquete: o simpósio ou do amor*. 3. ed. Tradução, introdução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2003.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem. In: *Revista de Estudos literários*. REIS, Carlos; HENRIQUES, Marisa das Neves (coord.). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2014. v. 4.

REIS, Carlos & M. LOPES. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAPÍTULO 7

ASPECTOS DO JUDAÍSMO EM CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA PÓS-COLONIAL D'A HORA DA ESTRELA

Áquila Gomes de Souza (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

INTRODUÇÃO

Sendo Clarice Lispector (1920-1977) uma das escritoras mais aclamadas pela crítica literária brasileira, ela abarca uma vasta fortuna crítica, a qual faz referência a sua singular produção literária e intelectual. Convém ressaltarmos que, nos espaços acadêmicos, o texto clariciano tem sido objeto de estudo não só no Brasil, mas também no exterior. Apesar de significativas contribuições, que amparam os estudos sobre a obra da escritora, já terem sido propostas por diversos(as) pesquisadores(as), ainda há, no texto de Clarice, muito a ser revelado. O trabalho do(a) crítico(a) pós-colonial, nesse sentido, é o de explorar novas formas de (re)interpretar a escrita da autora.

Partindo desse pressuposto, este artigo tem como temática o estudo dos aspectos do judaísmo na ficção literária de Clarice Lispector. Assim, por meio de uma análise crítica da obra *A hora da estrela* (2020), publicada originalmente em 1977, interessa-nos discutir as possíveis relações entre a cultura judaica e o texto clariciano. Ao compararmos com outras temáticas que integram os estudos sobre a obra de Clarice, essa relação ainda é pouco explorada. Desse modo, este artigo contribui para novas interpretações e enfoques sobre o texto da referida autora, que se distanciam daquelas já postas e fixadas nas universidades brasileiras. É nesse lugar pouco explorado pela crítica literária que nosso estudo tenciona empenhar-se. Respaldados pelas teorias pós-coloniais, tecemos nossa análise à luz da seguinte questão: como se estabelecem as possíveis relações entre a cultura judaica e a obra literária *A hora da estrela*, de Clarice Lispector?

É importante salientarmos que, sabendo que o judaísmo não se apresenta como tema central na produção literária da escritora, faz-se necessário um olhar atento para os aspectos intrínsecos que constituem e estruturam o nosso objeto de estudo: a narrativa *A hora da estrela*. Nas entrelinhas desse texto, manifestam-se os elementos culturais judaicos internalizados por Clarice ao longo de sua trajetória de vida, de educação e de convívio familiar judaico. Logo, a partir de sua escrita, são revelados sentidos outros e representações diversas.

Nessa dimensão, estudar os aspectos do judaísmo na obra de Clarice se constitui como um mo-

delo que rompe com a maneira já posta pela tradição canônica, substituindo-a por uma nova forma de representação do texto da referida autora. Diante do que foi exposto, reafirmamos que nosso objetivo é analisar as possíveis relações entre a cultura judaica e a obra literária *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Buscamos, mais especificamente, discutir o secular êxodo nordestino para outras partes do Brasil, em especial, para o sudeste, relacionando-o com o êxodo do povo judeu em busca da “Terra Prometida”. Para além disso, estabelecemos, ainda, uma correlação entre a história de resistência dos Macabeus, contada no Livro dos Macabeus (textos não canônicos da Bíblia), com a trajetória da protagonista da obra: Macabéa.

Do ponto de vista metodológico, assumimos, para o desenvolvimento deste estudo, os protocolos da pesquisa qualitativa bibliográfica de cunho analítico-crítico. Pautamo-nos nas teorias e crítica pós-coloniais por considerarmos Clarice Lispector como uma mulher paracolonial, judia e exilada na América Latina. Isso posto, para fomentar nossas discussões, buscamos aporte teórico em Waldman (2004; 2011), Jacobsen (2016), Vieira (2005), Hamilton (1999) e Said (2008). Esses autores (as), por sua vez, são importantes tanto para compor a revisão bibliográfica quanto para amparar a análise da obra literária.

A partir das concepções empreendidas por esses estudiosos, é possível delinear um olhar que abarque a complexidade dos episódios que demarcaram a trajetória da protagonista Macabéa; as acepções pós-coloniais também amparam as discussões sobre relações estabelecidas entre a obra *A hora da estrela* e os elementos da cultura hebraica.

Desempenhamos, portanto, uma análise-crítica por meio do seguinte percurso metodológico: (a) iniciamos um breve debate sobre o que significa o pós-colonialismo e sua importância na contemporaneidade; (b) buscamos explicar as possíveis relações entre a produção literária de Clarice Lispector e os elementos da cultura judaica; (c) relacionamos o êxodo nordestino, representado pela trajetória da protagonista Macabéa, com o êxodo judaico; e (d) enfatizamos a correlação entre a história de resistência dos macabeus e a trajetória da jovem protagonista.

Nossa análise assinala a percepção das características oriundas da tradição cultural judaica presentes na obra de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Apontamos, por meio da trajetória da protagonista Macabéa, a relação entre os êxodos judaico e nordestino, além de correlacionarmos a trajetória de resistência dos Macabeus à trajetória da imigrante nordestina Macabéa. Assim, ressignificamos a obra, a qual, nessa conjuntura, assume uma dimensão mística/filosófica, à luz das teorias pós-coloniais.

2 ESTUDOS PÓS-COLONIAIS: DO SURGIMENTO À CONSOLIDAÇÃO NOS ESPAÇOS ACADÊMICOS

Os estudos pós-coloniais podem ser caracterizados como campos de pesquisas transdisciplinares que visam pensar e discutir criticamente sobre os efeitos culturais, sociais e políticos do colonialismo naquelas sociedades que vivenciaram o processo de colonização. Na contemporaneidade, a difusão de um pensamento pós-colonial é tecida por meio das contribuições de pesquisadores, teóricos

e críticos das mais variadas áreas do conhecimento, a saber: história, sociologia, filosofia, etnografia, dentre outras.

No campo dos estudos literários, “a crítica pós-colonial abrange, desta forma, a cultura e a literatura que, como produções humanas, foram afetadas pela dominação imperial europeia de forma significativa” (FARIAS; ZOLIN, 2007, p. 28). Nesse sentido, a crítica literária pós-colonial se preocupa em refutar uma visão hegemônica que supervaloriza e privilegia as tradições do norte global e/ou do ocidente, propondo uma nova visão de mundo em que todas as culturas sejam valorizadas e onde não haja espaço para uma hierarquia cultural entre os países do norte e do sul do globo e entre o oriente e o ocidente.

Para Hamilton (1999), o interesse de estudiosos no ambiente acadêmico sobre o pós-colonialismo surge com mais expressividade entre as décadas de 1980 e 1990, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Durante esse período, diversos pesquisadores publicaram livros sobre a temática do pós-colonial, com o objetivo de se discutir os efeitos culturais da colonização, muito embora, desde os anos sessenta, nos campos de estudos literários, os escritores africanos, indianos e oriundos de ex-colônias britânicas já tivessem seus escritos publicados graças ao surgimento de novas editoras em seus países.

Hamilton (1999) destaca, como publicação importante para o desenvolvimento da teoria pós-colonial, o livro *Teoria pós-colonial contemporânea: um livro de leituras* (1996), organizado pela Professora Padmini Mongia, do departamento do Colégio Universitário Franklin & Marshall, nos EUA. Essa obra contém artigos e ensaios de grandes pesquisadores, como Edward Said e Kwame Anthony Appiah, que abordam e dão visibilidade às teorias pós-coloniais.

No entanto, as teorias pós-coloniais surgem a partir do pioneirismo dos apontamentos feitos em obras como *Orientalism*, de Edward Said, publicada em 1979, e *O império responde escrevendo: teoria e prática nas literaturas pós-coloniais*, de Bill Ashecroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, publicada no ano de 1989. Essas obras são pioneiras e inauguraram e consolidam uma importante perspectiva teórica, que propõe um novo modelo de observar a cultura nas diversas sociedades. A obra *Orientalism*, por exemplo, ganhou uma importante projeção no cenário mundial e constitui-se, ainda hoje, como uma das principais e mais importantes obras dos estudos pós-coloniais, por tratar, de maneira muito didática, das relações desiguais entre o Ocidente e o Oriente. Segundo Batalha (2017, p. 178), essa obra

[...] demonstra como a construção de um imaginário de um Ocidente dinâmico, universalista e racional necessitou e foi realizado sobre séculos de uma visão do Oriental como o Outro exótico, estático e, por vários séculos, silenciado. Uma região geograficamente imaginada, construída a partir de concepções religiosas, morais e econômicas divergentes e imutáveis.

Para Said (2008, p. 33), “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa”. O autor estabelece uma definição para Orientalismo, apontando o termo como uma construção criada a partir de um imaginário ocidental que

se apresenta mediante a associação do povo do oriente com o exótico, nas relações sociais racistas, que culmina inclusive na “islamofobia”. Assim, a obra auxilia na desconstrução do entendimento que o sujeito ocidental deseja auxiliar o oriente através de um processo “civilizador”.

Acerca da produção do discurso colonial como estratégia de dominação, Farias e Zolin (2007) assinalam que

[...] o discurso colonial apóia-se na construção de um *outro* para afirmar a sua legitimidade. O *outro* é excluído por esse discurso num processo de *outremização* no qual o sujeito colonizador lança estereótipos ao colonizado, objetificando-o. Além da dominação física, o poder, para se perpetuar, necessita projetar-se ideologicamente sobre o outro (FARIAS; ZOLIN, 2007, p. 30).

Pensar o sujeito colonizado como animal é também uma ferramenta para viabilizar e justificar a dominação e a violência com o *outro*, pois o colonizador, por meio de estratégias discursivas, transforma o colonizado em um ser submisso, transformando-o em sua propriedade. Acerca dessa condição colonial imposta, Bhabha (2019, p. 65) afirma que “o outro perde o seu poder de significar, de negar, de iniciar o seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional”. Nesse contexto, para os colonizadores, o sujeito colonizado não era visto como ser humano, pelo contrário, era visto e tratado como objeto.

Diante do exposto, destacamos que as literaturas pós-coloniais se enquadram na modalidade de estudos interdisciplinares, oscilando nos limites da crítica literária e cultural, da sociologia e da história. A literatura pós-colonial tende, nesse sentido, a manifestar-se, por exemplo, como uma importante aliada dos livros de história e de sociologia, pois retrata processos históricos, sociais e políticos que se iniciam desde a colonização até o momento pós-colonial. O texto literário revela, ainda, experiências de exílio e outras mediações culturais.

Leite (2000, p. 11) conceitua o termo, por meio da expansão de sua significação, apontando que

[...] o termo *Pós-colonialismo* pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do corpus, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo.

Nesse sentido, uma variedade de textos pode ser estudada sob a perspectiva da crítica literária pós-colonial, sendo consideradas pós-coloniais todas as produções que foram escritas nos diversos territórios quando eles estavam sob domínio imperialista e colonial, mas também textos que surgiram depois da independência desses territórios, tendo em vista que eles carregam em si marcas do proces-

so colonial. Frustrar a visão colonial, a partir da interpretação e análise do texto, é também perceber, mediante a análise crítica do texto, que há relações desiguais e que essas relações foram perpetuadas nas diversas sociedades, devido a resquícios de uma ideologia colonialista que ainda continua sendo perpetuada, mesmo após a independência.

Essas relações desiguais se estabelecem, ainda, entre o Norte e o Sul ou entre o Ocidente e Oriente e são incorporadas na forma de se conceber as diversas crenças. Disso emerge a importância de se encontrar novas epistemologias e textos literários capazes de narrar os fatos sob uma ótica pós-colonial.

Nesse sentido, a atribuição das teorias pós-coloniais é observar esses textos sob perspectivas diversas, observando questões como “representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contato, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc.” (LEITE, 2000, p. 14). Assim, uma das funções deste estudo é constituir uma análise literária que busque abarcar a complexidade da literatura pós-colonial, representada, aqui, pela obra de Clarice Lispector, especialmente no que se refere à temática do judaísmo inserida nas entrelinhas do seu texto.

3 ASPECTOS DO JUDAÍSMO EM CLARICE LISPECTOR

De modo geral, existe, na produção literária de escritores judeus que se estabeleceram no Brasil em meados do século XX, uma evocação explícita aos elementos da cultura judaica. Esses elementos, por sua vez, manifestam-se no texto por meio da representação das suas experiências como refugiados em decorrência do Holocausto ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, como é o caso da escritora Elisa Lispector (1911-1989). Outros escritores de origem judaica, como Samuel Rawet (1929 – 1984), agregam a suas produções uma dimensão religiosa, expondo diversos costumes e tradições originárias do judaísmo.

Na obra da escritora Clarice Lispector, no entanto, o judaísmo não se apresenta explicitamente. Um leitor menos atento pode até pensar que tal influência não afetou a sua produção literária. Percebemos, todavia, algumas características, oriundas da tradição cultural judaica, presentes em suas narrativas, que se manifestam mediante os comportamentos dos seus personagens, nas reflexões propostas por seus (as) narradores (as) e pelos experimentalismos, alicerces de sua obra. Sendo possível pontuar, por meio de um olhar mais diligente, essas interfaces da cultura judaica que atravessam a obra da escritora, dando uma dimensão mística e filosófica aos seus escritos. Acerca desse aspecto, Waldman (2011, p. 14) comenta:

[...] o judaísmo, em Lispector, pode ser identificado tanto nos movimentos circulares de sua linguagem, quanto na maneira estratégica como se inscreve o silêncio em sua obra, e ainda, na presença constante da referência bíblica, propiciadora de um viés que permite verificar os desdobramentos de uma discussão concernente à lei. Há ainda algumas obsessões que fazem eco ao texto bíblico e dizem respeito a uma

concepção de mundo e de realidade mobilizadora tanto do animal quanto do vegetal.

A referência constante aos escritos sagrados revela o misticismo e o teor filosófico, os quais advêm da linguagem e das temáticas privilegiadas pela escritora para compor suas narrativas. Acerca desse fato, que atravessa a ficção de Clarice, Viera (2015, p. 207) aponta que “através de sua linguagem mística e espiritual mais o seu interesse por uma temática evocativa da Bíblia, sobretudo ao Antigo Testamento” é que se manifesta em sua produção literária a principal referência a cultura hebraica. Esse aspecto, por sua vez, é um elemento intrínseco constitutivo do fazer literário clariceano que está presente em seus textos mais aclamados e conhecidos: os romances *A paixão segundo G.H* (1964), *A hora da estrela* (1977) e os contos “O búfalo”, do livro *Laços de família* (1960), e “Perdoando Deus”, da obra *Felicidade clandestina* (1971), dentre outros.

Há, por outro lado, temáticas que tradicionalmente são privilegiadas pelos acadêmicos sobre a obra de Clarice. O *intimismo* em sua prosa é, ainda hoje, um dos principais focos de análise no texto da autora. Além disso, o inconsciente e as sensações dos personagens, tão bem desnudados por Clarice, corroboram para que o leitor seja compelido a participar de uma teia de questionamentos e reflexões sobre a existência, tal qual os personagens, envoltos na narrativa: o momento de epifania, característica bastante explorada por estudiosos e críticos literários brasileiros, a saber: Massaud Moisés, João Gaspar Simões, Álvaro Lins, Benedito Nunes, Luís Costa Lima e Roberto Schwarz. Esses foram alguns dos principais críticos literários a discorrer acerca da epifania presente no texto clariceano.

Outros(as) ainda preferem enxergar, na obra de Clarice, as suas aproximações com as teorias feministas. Pesquisadores(as) como Aparecida Maria Nunes, Teresa Montero, Lícia Manzo, Jayme Ferreira Bueno e Ramon Ferreira Santana foram alguns dos(as) estudiosos(as) a falar sobre as possíveis aproximações entre o pensamento feminista e o pensamento de Lispector expressos em seus romances e contos. E embora nunca tenha se declarado feminista, sua obra tece críticas a certos comportamentos oriundos de uma sociedade patriarcal que oprime e silencia as mulheres. Reconhecemos que essas categorias foram, por muitos anos, privilegiadas pela crítica literária e objeto de muitas pesquisas; todavia, ao assumirmos uma postura pós-colonial, comprometemo-nos a buscar outras vertentes possíveis e a explorar áreas, até então, pouco privilegiadas pelos estudos acadêmicos.

Embora as visões pós-coloniais estejam sendo difundidas nos espaços acadêmicos, Bán Jacobsen (2016) comenta que a temática do judaísmo, no texto clariceano, ainda é pouco explorada nos espaços acadêmicos, pois os

[...] teóricos críticos literários adotam posições conflitantes em torno dessa questão. Há os que promovem verdadeira arqueologia exegética dos textos clariceanos para trazer à luz algo de judaísmo; há os que descartam qualquer tentativa nesse sentido, como advogando que a poética da autora nada deveria a tal tradição; entre esses dois extremos, uma miríade de posições possíveis. (JACOBSEN, 2016, p. 21).

Apesar da resistência de alguns estudiosos brasileiros em associar a obra de Clarice ao judaís-

mo, defendemos que novas epistemologias devem ser propostas. Nesse sentido, à luz do pensamento de Bán Jacobsen (2016), existem três aspectos marcantes na obra de Clarice Lispector que podem ser relacionados com a cultura judaica, são eles: “a influência do pensamento de Buch Spinoza nos escritos da autora, a invocação de temas do Pentateuco e de textos bíblicos não canônicos, bem como a questão quase metafísica do poder das palavras e dos limites da linguagem” (JACOBSEN, 2016, p. 21). A preponderância desses recursos, nos textos clariceanos, constitui-se como importante fator para a significação e entendimento dos escritos dessa autora sob uma perspectiva pós-colonial.

Acerca da influência da filosofia, representada especialmente por Baruch Spinoza (1632-1677), como também por Emmanuel Levinas (1905/12 -1995) e Walter *Benjamin* (1892-1940), aponta Moser (2009) que Clarice era leitora voraz de Spinoza e incorporou muito do pensamento do autor em suas obras, especialmente no que diz respeito a “equiparação de Deus à natureza, a imortalidade da alma e a inexistência de divisão meridiana entre bem e mal” (JACOBSEN, 2016, p. 22).

Apesar da confortável aproximação, o racionalismo de Spinoza é, muitas vezes, confrontado pela visão sensível de Clarice. Esse fato a colocava, em alguns momentos, na contramão da perspectiva desse filósofo. Ao se afastar das ideias racionalistas, a autora privilegiava as percepções por meio dos momentos de *epifania* vivenciados por grande parte de seus personagens. Epifania que Ponchio (1989, p. 17) descreve como “revelação através da escritura de algo que inesperadamente se fixa e se torna visível”.

Ademais, observamos, na obra de Clarice, uma negação em relação à figura humanizada de Deus, o Deus do primeiro testamento, “o Deus tirano”, que delibera e interfere na vida do ser humano, o Deus judaico, propriamente dito:

Clarice se interessa pelo outro lado da náusea: o lado do avesso da existência humana, o ilimitado e o caótico. A escritura poética constitui materialização deste universo ilimitado, que é a Natureza, que é Deus, e nos leva a pensar na noção do infinito, segundo Spinoza, no sentido de uma substância constituída por uma infinidade de atributos, nos quais Deus se realiza, se particulariza. (SZKLO, 1989, p. 108).

Clarice rechaça, portanto, essas representações de Deus e opta pela transgressão. Assim, “em sua literatura, Deus surge nas entrelinhas da realidade, deixando-se notar em rasgos inesperados – e muitas vezes escatológicos –” (JACOBSEN, 2016, p. 22). Compreendendo Deus quanto natureza, Clarice nega a ideia de idealização da figura divina.

Jacosen (2016) pontua que Clarice e Spnoza divergiram acerca da relação entre o homem e o animal. Essa questão é citada, pois a relação entre o ser humano e o bicho se tornou umas das temáticas mais apresentadas nos textos escritos pela autora. E, muitas vezes, a partir dessa relação, a personagem e o leitor, na condição ser humano, é capaz de si perceber. “Spinoza defendia a faculdade da razão como diferenciador do homem em relação a outros animais” (JACOBSEN, 2016, p. 23), Clarice, ao contrário, considerava que “a essência é, no cerne, irracional, indistinta da animalidade, e que por isso, ambos eram passíveis de fusão” (JACOBSEN, 2016, p. 23). “Atender ao apelo das pulsões vitais de

um modo categórico significaria pôr em risco a existência da espécie, mas não ouvir a esse apelo seria renunciar a marca da animalidade” (WALDMAN, 2004, p. 248). A autora acreditava que a animalidade era, então, da essência humana e que dela não poderia se apartar:

Os animais, por seu lado, entram em sua obra como ingrediente de estruturação do mundo, e dividem-se em duas categorias que não se confundem: aqueles com os quais há identificação da narradora/autora e aqueles que repelem qualquer identificação. (WALDMAN, 2004, p. 250).

Essa divisão a que se refere Waldman (2004) é importante, pois, no campo de representação, os animais, tanto domésticos, quanto os selvagens, integram um sistema de representação que ora aparecem vinculados aos valores dos seres humanos, como no caso dos animais domésticos, ora atuam na perturbação das relações existentes entre os seres humanos representados na narrativa e o espaço que eles habitam.

Há, ainda, outro aspecto na obra de Clarice que aponta para uma possível associação com a cultura judaica: “trata-se da questão quase metafísica do poder das palavras e dos limites da linguagem” (JACOBSEN, 2016, p. 24). Existe, nos escritos da autora, uma busca por algo que não pode ser nomeado, algo que paira entre as linhas do texto, que o leitor tem a experiência do sentir, porém nem mesmo a Clarice é capaz de nomear o objeto imaterial de sua procura. Diante desse fato podemos inferir, mediante as narrativas claricianas, uma certa limitação na linguagem; há aquilo que não pode ser representado pela linguagem: o irrepresentável e o que não é passível de nomeação.

Para a Clarice, “o mais recôndito segredo da palavra é a sede que ela representa, sede por antagonizar o vazio e o indizível, desespero para traduzir o que, no mais das vezes, esfuma-se muito além do físico” (JACOBSEN, 2016, p. 25). Por isso, a prosa intimista da autora “venera a palavra, seu poder e sua fraqueza, entrega-se ao mistério do não pode compreender” (JACOBSEN, 2016, p. 25). Apesar disso, Clarice não abdica de se expressar, ao contrário, a autora se torna uma das maiores escritoras de língua portuguesa, que se articula e exerce sua força criativa mesmo diante do que não é possível dizer ou compreender.

4 UMA LEITURA PÓS-COLONIAL DA OBRA *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

A hora da estrela, publicada originalmente em 1977, foi a última publicação de Clarice Lispector em vida. Silva (2013, p. 223) aponta que essa obra está organizada “em uma forma de expressão marcada pelo experimentalismo em torno do ato de narrar e pela articulação de um semantismo que traz a comunicação de um universo cultural, impregnado de ideais da autora”. Nesse sentido, pontuamos a inovação da autora ao eleger um narrador observador: Rodrigo S.M, para fazer o leitor ciente da história de Macabéa. Além disso, os ideais da autora, que compõem a obra, por sua vez, evidenciam

um conjunto de elementos culturais significativos. No âmbito desse estudo, essas características são importantes, pois revelam o universo pós-colonial: da expressão cultural e da trajetória comum entre a ficção e a realidade.

Consideramos que a expressão cultural judaica em *A hora da estrela* advém das próprias experiências de Clarice, a qual, juntamente com sua família, vivenciou sofrimento e perseguição, na Ucrânia, antes de se estabelecer no Brasil, em 1922. Waldman (2011, p. 11) conta que:

[...] com a Revolução bolchevique, a situação continua difícil para os judeus perseguidos por um antissemitismo ancestral, submetidos a massacres e humilhações de toda ordem. O pai decide que a família seguirá para a América. Percursos a pé, acampamentos, fronteiras, viagem de trem, extorsões, associam-se ao esforço em deixar de pensar na vida que ficava para trás e ao impulso voltado para a nova vida que os esperava. Fixam-se por algum tempo no nordeste do país, em Maceió, onde tinham família [...] Depois de alguns anos, a família segue para o Recife e mais tarde para o Rio de Janeiro.

Essa trajetória, para além das implicações em sua obra literária, faz com que reconheçamos Clarice Lispector como uma escritora de origem judaica, exilada na América Latina, que viveu sua infância e pré-adolescência numa região menos abastada do Brasil, o Nordeste; primeiro, em Maceió e, depois, em Recife. Assim, podemos concebê-la como uma mulher paracolonial, considerando que existem fenômenos externos e negociações culturais as quais permitem que Clarice dialogue tanto com a colonialidade quanto com a modernidade; a autora que transita entre o local e o universal, mas não se identifica plenamente com nenhum desses espaços.

A partir dessa percepção, somos capazes de buscar, em seus escritos, associações possíveis com a cultura ou com as diferentes culturas que os integram e atravessam as “temporalidades palimpsésticas” (SANTOS; SCHOR, 2013), o que nos permite associar o texto clariceano aos elementos da cultura judaica, a qual pode ser lida e estudada como uma literatura nacional ou como literatura estrangeira ligada à literatura judaica. Nesse sentido, é importante destacarmos que, segundo Amós e Oz-Salzberger (2012, p. 94),

[...] os judeus, tiveram o grande cuidado de contar as histórias deles mesmos. Contaram aos filhos de forma direta e honesta todas as coisas ruins que haviam acontecido: pecado e castigo, derrota e exílio, catástrofe e fuga. Não é uma história agradável, mas é de consistente e inflexível autoria própria. Para muitas crianças, era — e é — um legado cativante, problemático e, em última análise, empolgante.

Em consonância com Amós e Oz-Salzberger (2012), salientamos que a história do povo judeu foi difundida tanto no Ocidente quanto no Oriente, por meio dos livros sagrados das várias religiões, mas também, para além do aspecto religioso, documentada na imprensa e nos livros de história, não só por estudiosos (as), pesquisadores(as), bem como pelos próprios escritores(as) de origem judaica, que

fizeram questão de assinalar a trajetória do seu povo no transcurso da história.

Por isso, defendemos que Clarice também fez esse mesmo movimento, embora não tenha feito de maneira explícita. Sabendo disso, acerca da associação entre a obra *A Hora da estrela* (2020) e os mitos judaicos, Viera (2015, p. 207) comenta que

[...] o seu emprego de mitos judaicos reflete também uma intuição com a cultura e o pensamento hebraico, evidente em seu último livro, *A hora da Estrela* (1977). Está novela, repleta de tom e filosofia judaicas, parece ser um tipo resposta ou um testamento ao seu implícito judaísmo. Pois está narrativa é uma adaptação da história apócrifa dos macabeus ao mundo contemporâneo, respeitado pela cidade do Rio de Janeiro onde sua heroína Macabéia, uma pobre menina nordestina, se torna símbolo dos zelotas bíblicos - os Macabeus.

A partir do que exemplifica Vieira (2015), destacamos que a trajetória da protagonista Macabéia, mesmo reunindo em seu escopo uma temática de cunho social, subverte a representação da temática regional que fora perpetuada na literatura pela Segunda Geração do Modernismo, por exemplo. Aspecto esse que expõe a face pós-colonial da obra por meio da associação da figura de Macabéia aos macabeus.

A novela revela o cotidiano dessa jovem alagoana, de 19 anos, que trabalha como datilógrafa e vive no Rio de Janeiro. O texto é narrado por Rodrigo S.M., narrador-observador criado por Clarice para contar a história de Macabéia. Nesse movimento, ele “dela se alimenta, revelando-nos um elo cultural que distancia e aproxima autor e personagem, o homem e mulher, sujeito e objeto” (SILVA, 2013, p. 224). Em termos discursivos e estéticos, o distanciamento cultural entre o narrador e a personagem é marcado pelo comportamento de Rodrigo S.M em relação à Macabéia. Assim, o narrador declara que

[...] para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito (LISPECTOR, 1999, p. 31).

Esse distanciamento cultural, marcado no discurso do narrador observador, revela uma relação de alteridade incômoda que se estabelece entre o narrador e a personagem. Tal posicionamento do narrador faz com que Macabéia seja adiada da narrativa e com que a protagonista demore a aparecer no texto que conta sua história. Por meio dessa estratégia discursiva, a autora “extrapola as fronteiras do escrito e exige do leitor parte na construção do sentido de Rodrigo, Macabéia e da obra” (SILVA, 2013, p. 246). As aproximações entre ficção e realidade são evidenciadas no texto quando o narrador Rodrigo S.M alude:

[...] será essa história um dia meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial. (LISPECTOR, 1999, p. 22).

A narrativa se compromete, assim, em narrar uma trajetória verdadeira ou, pelo menos, de uma realidade possível, já evidenciada no âmbito dos estudos sociológicos brasileiros, que aponta para o êxodo nordestino ao sudeste do Brasil em busca de uma condição de vida com mais oportunidades. Na prática, o que ocorre, na maioria das vezes, é a exposição ao subemprego, a jornadas de trabalho excessivas, ao preconceito e à hostilidade.

Por meio do percurso de Macabéia, Rodrigo S.M delinea e aponta o materialismo, o fingimento e a dissimulação sobre os inocentes. Nessa obra, em que a ficção e a realidade estão postas, acontecimentos inquietantes expõem a realidade do povo nordestino diante de um mundo que os encara com aversão, rejeição e desconfiança.

A história narrada por Rodrigo S.M pode ser relacionada, no âmbito da nossa análise, com êxodo do povo judeu em busca da “Terra Prometida”, Canaã (região que corresponde hoje a Israel, Cisjordânia e Gaza, Jordânia e o sul da Síria e do Líbano). O aspecto central da nossa comparação reside no percurso da personagem, que sai esperançosa de Alagoas em busca da sua “terra prometida”, representada pela cidade do Rio de Janeiro, e lá chegando se depara com uma realidade de exclusão, repressão, humilhação, violência e falta de humanidade.

O percurso do povo judeu pode ser relacionado ao de Macabéia, na medida em que “A Terra Prometida” era idealizada: o fim de todas as dores, oriundas do período de escravidão no Egito. Almejava-se uma terra próspera e um período de tranquilidade, sem mais guerras e violência, no entanto, como observamos no texto bíblico, a realidade foi diferente:

[...] todos os israelitas queixaram-se contra Moisés e contra Arão, e toda a comunidade lhes disse: “Quem dera tivéssemos morrido no Egito! Ou neste deserto! Por que o Senhor está nos trazendo para esta terra? Só para nos deixar cair à espada? Nossas mulheres e nossos filhos serão tomados como despojo de guerra. Não seria melhor voltar para o Egito? “E disseram uns aos outros: “Escolheremos um chefe e voltaremos para o Egito!”. (BÍBLIA, 1999, p. 144).

Nesse fragmento bíblico, podemos inferir que, mesmo depois de passarem aproximadamente 40 anos para atravessar o deserto do Sinai, enquanto fugiam da escravidão no Egito, os israelitas estavam em Cades, no deserto de Parã, nas fronteiras da “Terra Prometida”, quando o ânimo de chegar, finalmente, ao território tão almejado deu lugar ao desespero, à descrença e à desesperança, ao passo que se depararam com o povo forte que lá já estava estabelecido. Aqui, observamos a reivindicação do povo hebreu, o que Macabéia não fora capaz de fazer em vida.

Por meio do texto de Clarice, somos capazes de encontrar uma associação entre a trajetória do

povo israelita e os caminhos da sua protagonista: caminhos dolorosos, árduos e repletos de entraves. Como acontece na obra *A hora da estrela*, acerca dos mitos judaicos, Szklo (1989, p. 112) afirma que

[...] a odisseia das almas errantes na história do judaísmo engloba a tensão permanente entre Deus e os homens, entre a pureza, o idealismo e a realidade concreta. Nos mitos bíblicos que procuram explicar a origem do sofrimento e da injustiça estão explícitos um sentimento de culpa e obsessão pela redenção. A concepção de um constante estado de graça e de esperança surge, não como expectativa, mas como a certeza de que natureza de seus exprimimos dá a essência a natureza divina.

Os mitos judaicos apontam para uma tensão entre Deus e o homem. Conforme aponta Szklo (1989), o fato é que dessa tensão originária se estabelecem outras, que se apresentam nos textos mediante a narração de caminhos tortuosos para o povo judeu. Essa trajetória, por sua vez, remete tanto ao sofrimento, quanto à superação de adversidades; ou seja, de lutas e de resistências. Associamos esses caminhos de desventuras ao contexto geral da obra *A hora da estrela*, tendo em vista que a personagem principal da trama vivencia, mesmo sem ter ciência, situações de injustiça e que, embora a personagem não perceba as humilhações a que é submetida, o leitor consegue captar a degradação sofrida pela figura da protagonista.

O olhar de Clarice aponta para a transgressão e discordância do Deus representado pelo Ocidente. Por isso, ela recorre ao emprego das crenças judaicas para construção da trajetória de Macabéa, nome que não é comum nos estados nordestinos e, por esse motivo, remetemos o nome da protagonista ao povo macabeu. Assim como na história do povo macabeu, que foi contada em textos não canônicos das escrituras sagradas, os caminhos tortuosos percorridos por Macabéa, no Rio de Janeiro, também assinalam uma subversão da imagem do que se espera de uma heroína na tradição literária. No que concerne a isso, Fukelman (1999 apud LISPECTOR, 1999, p. 12) comenta que

Macabéa, em tudo e por tudo, é o oposto do herói épico. Sua trajetória e vida aponta para a inviabilidade dos grandes feitos na sociedade moderna. Retomando um conceito do crítico alemão Walter Benjamin, pode-se afirmar que ela sequer teve uma experiência de vida que a memória um dia pudesse ou soubesse resgatar. No máximo um canto de galo faz com que só lembre da terra da infância, mas este também é um território espúrio.

A moça, diferente da tradição no que refere à figura de uma “estrela”, ou heroína, parece passar pela vida sem que sua presença seja notada; nem aqueles que estão ao seu redor, convivendo com ela diariamente, parecem se importar. Para o narrador Rodrigo S.M., a jovem não teve uma história puramente sua, em que ela se posicionasse perante a vida. O único momento de autoafirmação é visto e narrado quando a personagem está prestes a se despedir da vida. É apenas em seu leito de morte que Macabéa se posiciona para que sua presença passe a ser notada no mundo, conforme podemos perceber no fragmento:

Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço. Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá. (LISPECTOR, 1999, p. 85).

Esse momento, lírico e melancólico, da morte de Macabéia revela também o seu triunfo, metaforicamente, uma vez que é o que se prega na religiosidade. Embora sua trajetória de vida tenha sido difícil, há, na morte, a redenção. A passagem para o outro mundo é vista, na tradição judaica, como o momento no qual o ser se despede do corpo, mas a sua alma é eternizada. A morte é descrita como uma volta para casa, para um plano espiritual, mas sem anseios e dores.

Pontuamos, na obra, como outro aspecto que pode ser associado à cultura judaica, a escolha do nome da personagem principal da trama, que parece ser uma alusão aos macabeus, povo que tem sua história narrada nos escritos sagrados. A história contada nos Livros dos Macabeus I e II é, sobretudo, uma história de resistência. Esses escritos rememoram acontecimentos históricos compreendidos dos séculos II a. C ao período helenístico, e narram um acontecimento que ficou conhecido como “A Revolta dos Macabeus”. Tais escritos não canônicos, portanto,

[...] narram as lutas dos judeus contra os reis selêucidas pela libertação religiosa e política da nação, opondo-se aos valores do helenismo. Talvez a mensagem central do Livro dos Macabeus seja que um povo, por mais fraco que pareça, nunca deve se dobrar perante a prepotência dos poderosos – um libelo contra a opressão. (JACOBSEN, 2016, p. 24).

Flávio Josefo (2007), em seu livro *História dos hebreus*, escreve que, ao povo macabeu, foi imposto, por parte dos gregos, o incumprimento de suas atividades religiosas. A repressão ocorreu sob ameaça de morte. Os judeus, no entanto, não aceitaram tal imposição e lutaram, ativamente, contra os seus opressores até recuperarem o direito de exercer sua fé.

A resistência é o elo entre os macabeus e Macabéia; as duas trajetórias são marcadas pelas dificuldades, pela dureza, mas também pela tenacidade. Na ficção, a dificuldade da protagonista se inicia ainda na infância, quando Macabéia viveu, ainda criança, em um meio muito simples; órfã de pai e mãe, foi criada por uma tia que a maltratava, sem que ela tivesse ciência do seu sofrimento. O detalhamento da vivência da personagem é evidenciado no trecho:

[...] uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascos no alto da cabeça porque o cocuruto de cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo – é que também considerava de dever seu

evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem. (LISPECTOR, 1999, p. 35-36).

A crueldade com a figura de Macabéia não finda quando ela vai morar no Rio de Janeiro. Lá, a alagoana se depara com outras forças que se manifestam com tamanha crueldade sobre ela; mesmo assim, não percebe, não toma ciência e é incapaz de revidar. A migrante nordestina busca encontrar liberação na cidade no Rio de Janeiro, “contudo, ela, que não sabe gritar, acaba sucumbindo perante as forças que a esmagam: a pobreza, a desilusão amorosa, a doença e, por fim, o destino” (JACOBSEN, 2016, p. 24). Ao contrário do que ocorreu com o povo macabeu, que partiram para o enfretamento, Macabéia só tem sua redenção no instante de sua morte, quando, em seu momento epifânico, “repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou” (LISPECTOR, 1999, p. 85).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apontamos, aqui, um tema pouco aproveitado pela crítica literária de Clarice Lispector. A visão pós-colonial, empreendida para analisar a narrativa, dinamiza os estudos sobre a obra da escritora, pois movimenta certos saberes já cristalizados nos espaços acadêmicos quando tratamos da obra da escritora. Conceber Clarice como uma mulher exilada, judia e paracolonial no contexto da América Latina provoca também uma mudança de perspectiva na condução da análise de sua obra.

Embora à Lispector não se possa atribuir a alcunha de escritora judaica, denominação rejeitada pela própria escritora, nossa análise demonstra as interfaces culturais judaicas que atravessam o fazer literário clariciano. Além disso, destacamos também a capacidade de Clarice de unir, nos seus escritos, tradições culturais diversas em que observamos um agrupamento de diferentes vozes e cresças.

Evidenciamos, ainda, uma relação possível entre o êxodo nordestino e o êxodo judaico mediante a desconstrução do imaginário acerca da “Terra Prometida”, representada, em *A hora da estrela*, pela cidade do Rio de Janeiro, local onde Macabéia vive suas desventuras.

Destacamos, principalmente, a correlação entre a história dos macabeus e da protagonista da narrativa. O percurso dos macabeus guarda, em sua origem, uma aproximação à história de Macabéia, seja pela semelhança dos nomes dos protagonistas ou pelo fato das duas narrativas se revelarem ao leitor por meio de entraves e relações conflituosas. A resistência une as duas histórias, ainda que, no caso de Macabéia, essa prática aconteça em silêncio até, praticamente, o seu último suspiro de vida.

Os resultados deste estudo permitiram perceber as perspectivas judaicas que atravessam a obra de Clarice Lispector. O olhar pós-colonial, nesse sentido, fez-se importante para que pudéssemos propor uma interpretação diferente da que já está posta na academia sobre a produção literária clariciano, propondo, assim como a autora, ressignificações para o texto literário.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BATALHA, Ettore Schimid. O orientalismo, ou a afirmação do discurso hegemônico do ocidente. *Revista Argumentos*, Departamento de Política e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Montes Claros, v.14, n. 2, p.177-198, jul/dez. 2017.
- FUKELMAN, Clarisse. Escreves estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HAMILTON, Russell G. A litetatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. *Via atlântica*, n.3, p.12-22, dez.1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48809/52884>. Acesso em: ago. 2022.
- JACOBSEN, Rafael Bán. Notas sobre o judaísmo em Clarice Lispector. *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*. v. 8 n.1, p. 21-27, jan-jun. 2016.
- JOSEFO, Flávio. *História dos hebreus*. 11. ed. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 2007.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- OZ, Amos, OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SILVA, Rosana Rodrigues da. Clarice Lispector, Rodrigo S. M. e Macabéa: no limiar da ficção. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 16, n. 24, p. 243-259, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26113/22922>. Acesso em: 21 out. 2021.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SANTOS, Edson da Silva dos; LOBIANCO, Luís Eduardo. Entre Traidores e Seguidores da Lei de Moisés: interação cultural no reinado de Antíoco IV Epífanês (167 a 164 a.C.). *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, ano 03, n. 02, v. 03, p. 34-100, fev. 2018.
- SANTOS, Emanuelle; SCHOR, Patrícia. Brasil, estudos pós-coloniais e contracorrentes análogas: entrevista com Ella Shohat e Robert Stam. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 701-726, ago. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X2013000200020>. Acesso em: 20 dez. 2021.
- SZKLO, Gilda Salem. O búfalo. Clarice Lispector e a herança da mística judaica. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 107-113, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636566/4285>. Acesso em: 17 dez. 2021.

VIEIRA, Nelson. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 207-209, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636580>. Acesso em: 17 dez. 2021.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. *Arquivo Maaravi* (UFMG), v. 1, p. 8, 2011.

WALDMAN, Berta. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. *Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles*, São Paulo, n. 17/18, p. 241-260, 2004.

CAPÍTULO 8

A BELA E A FERA OU A FERIDA (COLONIAL) GRANDE DEMAIS: NUANCES DE UMA ESCRITA PALIMPSÉSTICA EM CLARICE LISPECTOR

Andreza Mirley Feitoza (UERN)

Sebastião Marques Cardoso (UERN)

INTRODUÇÃO

O clássico conto de fadas *La Belle et La Bête* (1740), escrito originalmente por Gabrielle Villeneuve e adaptado para literatura infanto-juvenil por Jeanne-Marie de Beaumont (1756), narra a história, desde um ponto de vista romântico, entre uma moça encantadora (a Bela) e um homem de fisionomia monstruosa (a Fera), pelo qual ela acaba se apaixonando. Apesar da aparência da Fera, Bela chega à conclusão de que “não é nem a beleza, nem a inteligência de um marido que fazem uma mulher feliz. É o caráter, a virtude, a bondade. A Fera tem todas essas boas qualidades” (XAVIER FILHA, 2011, p. 596) e, portanto, ela decide casar-se com ele.

Nesse sentido, a moral implícita no conto francês consiste em criticar a valorização da beleza em detrimento do caráter e bondade do outro. Contudo, cabe aqui plantear algumas problemáticas acerca da mensagem moralizante e enredo: como se daria o desfecho desse conto se a Bela e a Fera invertissem seus papéis? O que aconteceria se a Bela não fosse tão bela e se sua personalidade não fosse condizente com os ideais de fragilidade, delicadeza e bondade atribuídos à imagem feminina? Ainda assim, prevaleceria o caráter ao invés da aparência física? Que outra personalidade poderia ser atribuída à Fera, enquanto figura masculina, senão rude, viril, dominadora? Seguindo essa lógica de pensamento, Naomi Wolf (1992), ao discorrer sobre a imposição do ideal de beleza à mulher na sociedade contemporânea, explica que:

O mito da beleza tem uma história a contar. A qualidade chamada ‘beleza’ existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (WOLF, 1992, p. 14-15).

Nesse sentido, Wolf (1992), estabelece uma oposição entre a igualdade feminina e os ideais de

beleza impostos às mulheres, sendo este último determinado como uma barreira a ser superada para a libertação das amarras patriarcais. Partindo da premissa de que a pulcritude é uma qualidade de caráter obrigatória às mulheres e não aos homens, entende-se que o ideal de beleza em uma sociedade patriarcalista funciona justamente como ferramenta de controle e domínio sob o corpo feminino.

Nesse contexto, o principal instrumento utilizado para a manipulação do corpo das mulheres é a imposição de um padrão estético socialmente construído, principalmente, com grande influência da cultura ocidental. A reprodução de um estereótipo de beleza socialmente aceito através da mídia, da literatura e da arte conta uma narrativa de que toda mulher que não se encaixe no padrão estético europeu pré-estabelecido (loira, magra, branca, olhos claros, gentil e ingênua) não será, portanto, bela. Os contos de fadas, como *La Belle et La Bête*, por exemplo, contribuem para perpetuar a imposição do conceito do que é belo a partir de um ponto de vista eurocêntrico que age de forma excludente ao deslegitimar outras concepções de beleza.

La Belle et La Bête passou por diversas alterações e adaptações de acordo com a cultura e época de escrita a partir do enredo original. Tratando-se de um texto de origem francesa, está inserido em um contexto culturalmente europeu onde as relações sociais e ideológicas são estabelecidas por um modelo patriarcal de gênero. Se forem levados em consideração os papéis atribuídos à figura de submissão feminina imposta durante os séculos, não é tão difícil presumir qual seria o desfecho desse conto, caso Bela não correspondesse ao ideal de beleza imposto.

De acordo com Bonicci (1998, p. 16), “não somente a ligação entre o cânone literário e o poder é um fato indiscutível, mas também sua utilização para fixar a superioridade do colonizador”, quer dizer, os contos de fadas, nesse sentido, podem influenciar na determinação dos papéis desempenhados pela mulher por meio da naturalização da desigualdade de gênero que se deu através de um discurso colonial que garantiu a hegemonia europeia (CAVAS; JARDIM; 2017, p. 78).

Certamente, não é novidade contestar os desfechos dos contos de fadas, sobretudo os mais clássicos, nos quais se baseiam na romantização do matrimônio e através dele a ideia de “felizes para sempre”, além do quão importantíssimo é perceber o impacto desse ideal na construção da personalidade das mulheres e meninas do mundo todo. Contudo, é sempre relevante questionar como as figuras estabelecidas nos contos de fadas refletem uma configuração que determinam os papéis das mulheres e homens dentro da sociedade e como isso está relacionado ao processo colonial de gênero (LUGONES, 2020; BONICCI, 1998).

Desse modo, a construção da identidade feminina e masculina se dá, inclusive, por meio da representação literária das princesas e dos príncipes que, enquanto personagens literários,

[...] servem, portanto, como exemplos de perfis previamente selecionados para atuarem na sociedade através de um comportamento esperado. Desta forma, tanto o que é ‘masculino’ quanto o que é feminino será traduzido nos contos, tipificando-os a partir de critérios previamente estabelecidos, inferiorizando a figura da mulher (frágil) face à imagem do homem (viril). (VALENTE; VASCONCELOS, 2019, p. 24).

Isto é, enquanto a figura feminina é representada pela fragilidade, sensibilidade, beleza e sempre à espera do príncipe encantado, a figura masculina é representada pela força, destreza, habilidades e estratégias de guerra, como o salvador da frágil princesa em iminente perigo. Consequentemente, a mensagem enviada aos leitores consiste na falsa ideia de que tais atributos são imutáveis e intrínsecos à condição de natureza biológica determinada através do sexo.

Assim como a personagem Bela, outras figuras literárias semelhantes constituem as narrativas que concernem aos “clássicos” contos de fada, geralmente postas em contraste com outras figuras femininas e utilizando termos como “a mais bela”, “a mais ingênua” ou “a mais amável”. Já as personagens femininas que fogem da idealização de bondade, virtude e fragilidade possuem um padrão comportamental e físico, sendo sempre representadas como “malévolas” e totalmente discrepantes das características socialmente esperadas das mulheres.

A título de exemplo, em *Schneewittchen* (1822), “A Branca de Neve” (título em português), conto copilado pelos Irmãos Grimm, a inveja motiva a Rainha má a mandar que o Caçador arranque o coração da enteada Branca de Neve para que ela não seja mais um empecilho para a majestade ocupar o posto de “a mais bela de todo o reino”. O Caçador, por sua vez, encantado pela beleza da princesa, desiste de matá-la e conta para ela as intenções da Rainha, alertando-a para que fuja do castelo e não volte mais. A Rainha, ao descobrir o real paradeiro de Branca de Neve, se disfarça de velhinha e leva até ela uma maçã envenenada na qual a princesa ao mastigar a fruta com veneno, adormece em sono profundo.

Da mesma maneira, no conto *Cendrillon* (1697), “Cinderela”, cuja versão mais conhecida é a de Charles Perrault, a invidía é lançada à princesa por parte da madrasta má juntamente com suas filhas que a invejam por sua beleza e graciosidade. A beleza de Cinderela as incomodava a ponto de transformarem-na em serviçal para que cumprisse sozinha todos os afazeres domésticos. Certo dia, o príncipe do reino convidou a todas as moças da região a participarem do baile no qual ele escolheria a moça com quem se casaria. Ciente de que Cinderela atendia a todos os pré-requisitos físicos e comportamentais para ser “uma boa princesa”, a madrasta a impediu de frequentar o baile para que não arruinasse a chance do príncipe se interessar por suas filhas.

Nesse sentido, cabe a reflexão sobre como a disputa por encarnar a beleza promove a rivalidade feminina, uma vez que na cultura ocidental o valor da mulher é medido pela régua do sistema padrão de beleza, estabelecendo relações de poder nas quais as mulheres necessitam disputar entre elas para adquirir artifícios estéticos e postos de esplendor dos quais os homens desfrutam (WOLF, 1992).

Cabe ainda destacar que em ambas as histórias citadas, o desfecho das situações problemáticas que envolvem as personagens (Branca de Neve, Cinderela, Bela) ocorre a partir do momento da narrativa em que elas se deparam com um príncipe encantado, se casam com ele e vivem “felizes para sempre”. Sendo assim, contos de fada clássicos da Literatura infanto-juvenil como *La Belle et la Bête* (1756), *Cendrillon* (1697), *Schneewittchen* (1822), através de seus enredos moralizantes e dos ideais de gênero representados na narrativa, transmitem a errônea convicção de que somente através do casamento a mulher alcançará a segurança financeira e emocional da qual tanto necessita, já que a representação parte do ideal feminino de “fragilidade”, “vulnerabilidade”, “instabilidade”, que carece

da incrível figura masculina de “vigor”, “poder”, “prestígio”, estabelecendo assim uma dependência nas relações tanto econômica quanto afetiva. Como resultado, outros aspectos da vida feminina, além do conjugal e maternal, ficam em segundo plano, deixando de lado, por vezes, a satisfação laboral, intelectual, a integração e a participação ativa da mulher na sociedade.

2 A BELA E A FERA OU A FERIDA (COLONIAL) GRANDE DEMAIS

A reescrita do texto tradicionalmente conhecido remete a um aspecto “palimpséstico” – refere-se a palimpsesto, espécie de papiro ou pergaminho cujo texto era raspado geralmente com pedras e reutilizado para reescrita de outros textos, prática muito comum durante a Idade Média – no escrito lispectoriano, quando novos significados são atribuídos durante a narração da história entre os personagens Carla de Sousa e Santos e o mendigo inominado. Clarice Lispector, através da sobreposição do texto, abre margem para uma leitura decolonial e antissexista do conto lispectoriano ao passo que a autora subverte algumas noções ao aproximar a história original à realidade vivenciada pela mulher brasileira.

No que se refere à narrativa, um dos aspectos notáveis no conto lispectoriano é o fato de o enredo se dar através de ações costumeiras como forma de voltar o olhar crítico do leitor para o entorno cotidiano, construindo-o por meio de atividades rotineiras. A narração é iniciada com o verbo “começar” conjugado no presente do indicativo, atribuindo um caráter atual ao texto. As letras maiúsculas demonstram uma necessidade de evidenciar esta palavra, seguido de dois pontos para indicar ao leitor que a partir daí será dado início a uma narração. Posto isto em comparação com os contos de fadas, observa-se que esta característica do texto não é mera casualidade. Na realidade, é possível interpretar que o “COMEÇA”, ao substituir o habitual “Era uma vez”, traz uma fragmentação e quebra de fantasia como indicador de que as denúncias a serem expostas durante o texto não são meros frutos da imaginação, mas sim, fatos relevantes e atuais.

Ao mesmo tempo, os hábitos rotineiros que remetem à qualidade de veracidade contrapõem à idealização e fantasia que atravessam as narrativas quimeras dos contos de fadas. Do mesmo modo, o ambiente em que ocorre a narrativa clariciana relaciona-se com a vontade de verdade ao passo em que se acerca à realidade social brasileira. A propósito, a narradora situa especificamente o local onde acontece a história, a Avenida Copacabana:

Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?”. (LISPECTOR, 2016, p. 359).

Caso se leve em consideração as características dos gêneros textuais “contos de fada”, obser-

var-se-á que geralmente o espaço e o tempo em que ocorre a narrativa são indeterminados. Isso porque o contexto em que ocorre a narrativa influencia diretamente na interpretação do texto por parte do leitor com o objetivo de tornar atemporais as produções textuais nas quais se enquadram esses gêneros. Clarice, por outro lado, faz questão de evidenciar o local em que a narrativa se desenvolve, determinando elementos chaves para significação do texto como tempo e espaço. Ou seja, é possível se identificar uma intenção discursiva, demonstrando uma necessidade da autora em destacar os problemas expostos no conto e relacioná-los com os aspectos sociais do Brasil (BAHKTIN, 2016).

A escolha do título é outro aspecto que chama a atenção. Ao empregar a conjunção alternativa “ou”, Clarice dá ao leitor a liberdade de escolher, segundo a interpretação de quem lê. Ou, talvez, a oportunidade de substituir a história romantizada do conto originalmente francês pela realidade crua, como possibilidade de finalmente perceber o seu entorno, trazendo à luz a miséria, a desigualdade e o sexismo ocultos pela venda colonial.

A narradora já adianta ao leitor que a personagem se trata de uma mulher com condições financeiras favoráveis, uma vez que esta acaba de sair do salão de beleza do Copacabana Palace Hotel e está à espera do seu chofer: “tinha dito a ‘seu’ José para vir buscá-la às cinco, não calculando que não faria as unhas dos pés e das mãos, só massagem” (LISPECTOR, 2016, p. 358). A epifania é uma característica marcante da escrita clariciana: o termo provém da palavra *epiphanéia*, de origem grega que significa “manifestação”, “aparição” a partir da junção das palavras *epi* = sobre e *phaino* = aparecer. Originalmente, termo possui um sentido litúrgico no qual se refere à revelação de Jesus Cristo aos gentios por meio dos Reis Magos. No âmbito literário, ganhou outro significado quando o romancista irlandês James Joyce adotou pela primeira vez o termo no sentido de “revelação” na narrativa de Retrato do artista quando jovem (1916). Utilizado posteriormente por outros ficcionistas como Lawrence, Virgínia Wolf, Forster e Proust, entende-se o termo como um processo a partir do qual o narrador ou a narradora possui súbitas revelações de si mesmo ou do mundo por meio do desenrolar de ações banais cujos instantes de revelação da própria existência ultrapassam a experiência comum.

Nesse sentido, a epifania pode ser observada diante da impossibilidade da personagem em regressar a sua casa naquele exato momento, permitindo-lhe alguns instantes de liberdade e, talvez, (auto) isolamento. Apesar de estar em uma avenida tão movimentada, a solidão da personagem não corresponde ao mundo exterior, refere-se, na verdade, à imersão nos seus pensamentos mais intimistas:

Mas – mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua – ao vento que mexia com os seus cabelos. Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. (LISPECTOR, 2016, p. 358).

A partir desse trecho é possível observar uma crítica por parte da autora aos papéis atribuídos à mulher por serem considerados de natureza “feminina”. As “obrigações” da maternidade, do cuidado com o lar e zelo pela família não permitiam a Carla saborear sua própria companhia. O espaço de tempo que a personagem percorre pela avenida é crucial, pois é através dele que a sequência de

insights sobre si mesma acontece. Nesse instante, a solidude, mesmo que momentânea, lhe possibilita uma autodescoberta e apreciação da sua beleza exterior e interior (aspecto diretamente relacionado ao da personagem Bela, do tradicional conto francês):

Quando se viu no espelho – a pele trigueira pelos banhos de sol fazia ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros –, conteve-se para não exclamar um ‘ah’! [...] ‘Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!’ (LISPECTOR, 2016, p. 358).

Porém, o pensamento positivo sobre si mesma é atingindo rapidamente pelo lembrete: é uma mulher casada e com três filhos. A sensação de liberdade e autodescoberta são substituídas pelo temor por perceber até onde esse sentimento poderia conduzi-la: “‘A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão.’ Pensou: ‘estou casada, tenho três filhos, estou segura ’” (LISPECTOR, 2016, p. 358). É evidente a preocupação da personagem em manter a estabilidade conquistada por ela, mesmo que para isso tenha que renunciar a satisfação em ser quem se é. Por esse motivo, Carla entra em perceptível estado de denegação, percebendo a vaidade e o autoconhecimento como ameaças à estabilidade do seu matrimônio.

A partir da teoria de Sartre (1997) sobre a construção do sujeito desde a perspectiva do “Outro” baseada na reciprocidade, Thomas Bonicci (1998, p. 14) conclui que “nas sociedades pós-coloniais, porém, o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador”, o que não surpreende a falta de autoconhecimento da personagem Carla, pois, até então, a visão de si mesma estava voltada apenas através do reflexo do outro (nesse caso, sua família) sobre ela: “com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros se refletiam nela” (LISPECTOR, 2016, p. 358). Esse fator contribui para desenvolver o processo de objetificação da personagem enquanto ser subalterno perante a figura do esposo.

María Lugones (2020), ao ampliar o conceito de colonialidade, até então restrito ao fator racial, inserindo a perspectiva interseccional de raça, gênero e classe social, afirma que “toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade” (LUGONES, 2020, p. 57). Ou seja, o processo colonial introduziu o conceito de gênero que inferiorizou e excluiu as mulheres da esfera social e seu consequente estado de subordinação questionado durante o conto de Clarice.

Quando a identidade da personagem é revelada como Carla de Sousa e Santos, a narradora enfatiza o uso da preposição “de”, indicando posse. Ou seja, a subordinação da senhora torna-se evidente ao recordar que carrega o sobrenome de seu esposo junto ao seu como uma advertência de que deve obedecê-lo. O sentimento de inferioridade em relação ao marido é perceptível quando afirma:

Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os ‘dela’, isto é, de sua classe social, à qual o marido,

porém, alcançara por muito trabalho e que o classificava de *self-mademan* [nota: termo utilizado para designar homens empreendedores] enquanto ela não era uma *self-madewoman* [nota: nesse caso, o termo *self-madewoman* é utilizado ironicamente para destacar a falta de autonomia da personagem].”No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que – que não pensara em nada (LISPECTOR, 2016, p. 358-359).

É possível perceber também que a narradora de *A Bela e a Fera ou A ferida grande demais* estabelece para a personagem Carla esse momento de introspecção e viagem interior como a chave para o autoconhecimento e, conseqüentemente, o caminho para alcançar a independência na condição feminina, a partir da percepção do seu entorno. Para a personagem “eram importantes o ‘de’ e o ‘e’: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca” (LISPECTOR, 2016, p. 358).

O discurso colonialista que permeia o entorno social de Carla “normaliza as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 12); o que explica a supervalorização da posição social burguesa que ela representa na sociedade como fruto da colonialidade: “Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente ‘podiam’. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam.” (LISPECTOR, 2016, p. 358). Por outro lado, apesar do *status quo*, sua condição de mulher em uma sociedade patriarcal lhe aprisiona na posição de sujeito subalterno.

Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como numa fotografia colorida fora de foco. Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte – era desse modo que se ligara ao tempo vazio. Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos – pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois. (LISPECTOR, 2016, p. 360).

É evidente o sentimento de incapacidade e insuficiência da personagem refletido nas suas ações e declarações sobre a imagem de si. A desapropriação dos direitos reprodutivos da personagem, exposto nesse trecho, revela a gravidade da subordinação perante a figura de seu esposo. Ela sequer decidiu livremente sobre questões relativas à reprodução, determinação da quantidade de filhos que teria, evidenciando o controle sobre o corpo feminino e o poder de decisão sobre ele, concedida ao homem.

Outro detalhe a ser mencionado é o fato de que ao mesmo tempo em que o sobrenome da personagem Carla é tão enfatizado, o mendigo sequer tem nome, destacando a desumanização deste último e escancarando a desigualdade social existente entre eles. De um lado, uma mulher de classe social mais privilegiada. De outro, a presença de um mendigo com uma ferida aberta na perna, trazendo à tona uma crítica a respeito do contraste que há entre os dois. Por outro lado, apesar das diferenças de classe, a condição de gênero de Carla a posiciona no mesmo grau de subalternidade do mendigo.

Ao se deparar com a ferida aberta na perna do homem, a protagonista encara o abismo que se instaura entre ela e sua visão de mundo e de si própria, abrindo possibilidades para questionamentos e opor-

tunidade de ampliar o seu autoconhecimento. O contato com o outro a faz refletir sobre sua própria identidade e seu papel no mundo:

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?”. (LISPECTOR, 2016, p. 359).

Nesse fragmento do conto, observa-se o uso das aspas para se referir a “seu” José, “essa gente”, “da dela”, revelando certo sarcasmo de Clarice ao tratar dos aspectos sociais da vida da personagem e das diferenças existentes entre ela e os demais sujeitos não integrantes da elite. Ou seja, abre espaço para uma interpretação baseada na percepção de uma escrita que questiona os valores destacados.

Em um dado momento da narrativa, o mendigo implora por uma esmola para que possa se alimentar, sem muitas esperanças de que uma “dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa” (LISPECTOR, 2016, p. 359) fosse lhe proporcionar muita coisa. Porém, surpreende-se quando Carla lhe pergunta quanto se costuma dar. O questionamento sobre esse aspecto demonstra a pouca vivência e contato por parte da personagem no que se refere às outras camadas da sociedade, como se Carla vivesse presa em uma bolha na qual até então somente pessoas “iguais” a ela haviam penetrado. Sem saber como agir, ela se questiona sobre o que marido faria em uma situação como essa.

A falta de autonomia de Carla demonstra o quanto sua tomada de decisões está influenciada a partir da perspectiva masculina, expondo a dependência da personagem em relação ao seu posicionamento diante de situações corriqueiras, também evidenciado no trecho: “Trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro” (LISPECTOR, 2016, p. 358).

Continuando a narrativa, Carla decide, então, sacar os quinhentos cruzeiros que trazia consigo na bolsa e entregar ao mendigo. O homem perplexo pelo repentino ato de “generosidade” da dama cheia de requinte chega a sentir receio de que ela posteriormente o acuse de roubo: “– Olhe – disse ele –, ou a senhora é muito boa ou não está bem da cabeça..., Mas, aceito, não vá dizer depois que a roubei, ninguém vai me acreditar. “(LISPECTOR, 2016, p. 359).

Desse modo, o temor em ser acusado de furto por parte do mendigo reflete a invisibilidade vivenciada pelos sujeitos das camadas mais “inferiores” da sociedade, além da descredibilidade que normalmente lhes é lançada. A mudez do sujeito colonial representada pelo mendigo fica evidente na narrativa clariciana, pois apesar de se expressar ele não será ouvido e nem acreditado uma vez que não é dado um espaço no qual o subalterno possa falar (SPIVAK, 1985).

O contraste entre as realidades dos dois personagens é explícito. Enquanto o mendigo pensava em alimentar-se, “a cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro” (LISPECTOR, 2016, p. 360). Ou seja, enquanto o mendigo luta para sobreviver em busca de algo tão essencial para a vida humana, a frivolidade permeia os pensamentos da protagonista. A única ligação evidente entre eles era o dinheiro

até que ela se percebe como não tão diferente dele:

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: Quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. Vendera-se. (LISPECTOR, 2016, p. 362).

Nesse momento da narrativa, a personagem entra em estado de consciência da sua própria subalternidade ao perceber sua objetificação. Apesar de possuir um status social, sente-se inferiorizada pela sua condição de mulher. Em comparação com o mendigo, ela se percebe como sendo também “inferior” e decide sentar-se no chão da calçada como gesto de quem perdera a autoconfiança que esbanjava no início da sua aventura intimista:

“A beleza pode ser de uma grande ameaça”. A extrema graça se confundiu com uma perplexidade e uma funda melancolia. “A beleza assusta”. “Se eu não fosse tão bonita teria tido outro destino”, pensou ajeitando as flores douradas sobre os negríssimos cabelos. (LISPECTOR, 2016, p. 363).

É perceptível através desse trecho que a personagem se dá conta que representa um ideal de beleza e de como sua vida seria diferente se a graciosidade não fosse um dos seus atributos. Nesse mesmo sentido, a respeito da atuação das mulheres burguesas e brancas na sociedade, Lugones (2020, p. 74) enfatiza que elas “sempre souberam orientar-se lucidamente em uma organização da vida que as colocou em posições muito diferentes daquelas das mulheres trabalhadoras de cor.”

Em outras palavras, caso Carla não fosse bela, provavelmente, não teria conseguido casar-se com um homem da alta sociedade e, na sua condição de mulher, lhe corresponderia viver sob as circunstâncias das demais mulheres não brancas e não burguesas. Assim como a Fera do conto de fadas com seus aspectos que provocam repelência, provavelmente, não seria amado se pertencesse ao gênero feminino.

Naomi Wolf (1992, p. 13), destaca que: “à medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social”. A perpetuação da mensagem transmitida nos contos de fadas é responsável em parte pela busca incessante por um ideal de beleza imposto. Para a personagem Carla, a beleza é um escudo para defender-se da sua própria condição de mulher, daí a preocupação constante em manter-se bela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, cabe apontar que desde o encontro entre Carla e o mendigo, a personagem já não era a mesma mulher: “Nunca mais seria a mesma pessoa. Não que jamais tivesse visto um mendigo. Mas – mesmo este era em hora errada, como levada de um empurrão e derramar por isso vinho tinto em branco vestido de renda” (LISPECTOR, 2016, p. 363). Na verdade, a protagonista se sente incomodada pela presença desse homem, pois sua imagem expõe uma realidade escancarada na qual ela por tanto tempo se negou a enxergar. Olhar para a ferida na perna do mendigo é para Carla como olhar para dentro de si mesma, como um espelho que reflete um hematoma provocado pelo recente estado de consciência da sua subalternidade feminina.

Portanto, levando em consideração que “a literatura é produção social, parte integrante de uma realidade e de uma história nunca neutras” (POLAR, 2000, p. 20), é possível concluir que Clarice Lispector, enquanto escritora que viveu em um espaço ex-colônia, critica os valores sociais da vida burguesa presentes no conto como produto histórico, uma ferida colonial exposta, mas que a maior parte da sociedade se nega a enxergar que a colonialidade de gênero como elemento chave do domínio colonial, configurando-se como “uma matriz completa de controles entrelaçados pelas relações de dominação, [...] da inter/subjetividade e do sexo, dando continuidade às várias formas de domínio hegemônico pela manutenção das estruturas coloniais” (CAVAS; JARDIM, 2017, p.85).

Em suma, a intertextualidade presente no conto clariceano, através do imaginário feminino, evidencia problemas sociais naturalizados pela sociedade brasileira como a desigualdade e as relações de poder de gênero e classe social nas quais a mulher, por ser considerada uma figura secundária em relação ao homem, não é tratada a pé de igualdade e reciprocidade nas relações de gêneros (CASTRO, 2020, p. 143), por meio da inferiorização e submissão imposta pelo discurso hegemônico ocidental.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 70, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BONICCI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Revista Mimesis*, Bauru, v. 19, n.1, 1998, p. 07-23.
- CASTRO, Susana de. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *O pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do

tempo: 2020, p. 140-152.

CAVAS; Cláudio de São Thiago; JARDIM, Gabriel de Sena; CAVAS. Pós-colonialismo e feminismo decolonial: caminhos para uma compreensão anti-essencialista do mundo. *Ponto e vírgula*, PUC SP, n. 22, 2017, p. 73-91.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização de Benjamim Moser. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *O pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2020, p. 52-83.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêtricas. *Dossiê: Diálogos do Sul*, Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan.-abr. 2014, p. 27-42.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor coa: literatura e cultura na América Latina*. Organização de Mario Valdés. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SHOTAM, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VALENTE, Amanda Matos; VASCONCELOS, Thaissa de Oliveira. Era uma vez: os contos de fadas como os primeiros tijolos da construção social do gênero. *Revista três pontos*. Ano 16, n. 1, jan-jun, 2019, p. 24-33.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas às mulheres*. Tradução de Waldéa Bracellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER FILHA, Constantina. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 19, n. 2, maio-ago. 2011, p. 591 – 603.

SOBRE OS AUTORES

Andreza Mirley Feitoza de Moraes

Mestranda em Ciências da Linguagem - PPCL, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Graduação em Letras-Espanhol pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura hispano-americana, literatura-chicana, crítica literária feminista e feminismo decolonial.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9252801398460582>

Ângela Viana de Sousa Silva

Mestranda pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Campus Pau dos Ferros. Integrante do GPORT/RN e da PODES. Especialista em Metodologia da Língua Portuguesa e estrangeira. Membro do Grupo de Pesquisa Construção Coletiva da Subjetividade (CCS - IFPI); Estudo Independente Mulheres e Filosofia (GEIMF). Especialista em Docência para Educação Profissional e Tecnológica pelo Instituto Federal do Piauí.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1286808976887459>

Áquila Gomes de Souza

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (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). Participa, atualmente, do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT) da Universidade do Rio Grande do Norte.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2266649931965743>

Cristiane Viana da Silva Fronza

Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2022). Mestrado Acadêmico em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (2014). Possui Especialização em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí (2011). Especialização em Metodologia do Ensino de Francês como Língua Estrangeira (2022) pela UNYLEYA. Graduação em Licenciatura em Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional UNINTER (2021). Graduação em Licenciatura Plena Letras-Língua e Literatura Portuguesa e Francesa pela Universidade Federal do Piauí (2009).

CV: <http://lattes.cnpq.br/8444269598926277>

Daysa Rêgo de Lima

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UERN). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (2016), Especialista em Libras pela Faculdade Católica Nossa Senhora das Vitórias (2015), Graduação em Letras (hab. Língua Portuguesa e respectivas Literaturas), pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: o conto brasileiro contemporâneo, a ficção de João Guimarães Rosa.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4815954373702134>

Daryjane Pereira Costa

Mestranda em Ciências da Linguagem (PPCL/UERN). Graduada em Letras (UERN/2017-2020) e Técnica Integrada em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN/2016-2019). Foi residente pedagógico (RESPED/CAPES/2020-2021). Foi Bolsista de Iniciação Científica Júnior do CNPq (PIBIC/2017-2018). Atuou como Assessora de Comunicação social no IFRN, Campus Lajes pelo projeto Comunic-Ação I e II Eventos e Cerimonial (2017-2019) e Bolsista do Programa Mulheres Mil (2019) na mesma instituição. É membro do GPORT, tem interesse e pesquisa sobre temas nas áreas do Letramento, ensino de línguas, o feminino na literatura, literatura de expressão brasileira, inglesa e norte-americana, crítica literária e práticas de leitura.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2355294940833786>

Doralice de Freitas Fernandes

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: PPGL-UERN (2021). Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Língua, Linguística e Literatura pelas Faculdades Integradas de Patos: FIP (2010). Graduada em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2007). Atualmente é professora efetiva da Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação (SEE) PB, e da Secretaria de Estado da Educação e da Cultura do RN. (SEEC). Desenvolve estudos principalmente na área de literatura com atuação em Literatura Africana de Língua Portuguesa, dando ênfase aos perfis femininos.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8462716621938326>

Henrique Manoel do Nascimento (Cacique da Aldeia Tabajara-Piauí)

Indígena da etnia Tabajara. Cacique da Aldeia Nazaré, em Lagoa de São Francisco-PI. Lavrador, motorista e criador de animais de pequeno porte. É coordenador da APOIME - Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo – Microrregião do Piauí. Foi político de carreira - vereador e presidente da Câmara dos vereadores, tendo participado da implantação do Ensino Médio no município, além da construção de creche para a população.

Eliana Pereira de Carvalho

Doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2020) e mestrado em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí - UFPI (2012). Professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí-UESPI, Campus Prof. Barros Araújo, em Picos-PI, e da SEDUC-PI, com lotação em Teresina-PI. É membro do GPORT e da PODES, ambos pela UERN. Participa do GEPELLP e do GELLP, ambos pela UESPI, Campus de Picos-PI. Tem experiência na área de literatura com ênfase na cultura e na crítica literária pós-colonial/decolonial e naquelas que tratam das intersecções entre raça, classe e gênero; com foco nas literaturas de língua portuguesa.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7493725889289708>

Francesca Katiuscia de Albuquerque Vasconcelos

Bacharela em Direito. Especialista em Direito do Trabalho e Processo do Trabalho. Especialista em Direito Processual Civil. Especialização (em andamento) em Ciências Humanas e Pensamento Decolonial pela PUC-SP. Membro da Internacional dos Fóruns (IF) e do Fórum do Campo Lacaniano Rede Diagonal do Brasil (FCLRDB). Em Formação para a prática da Psicanálise. Membro Titular Externo da Comissão de Heteroidentificação do IFRN. Mestranda em Ciências Sociais e Humanas pela UERN - Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Pesquisadora nas áreas da Sociologia, Antropologia Social e Psicanálise. Servidora Pública Federal do Tribunal Regional do Trabalho da 21ª Região.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6684892638815327>

Jacinta Ferreira dos Santos Rodrigues

Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Roraima-UFRR. Especialização em Língua, Linguística e Literatura - Faculdades Integradas de Patos-FIP. Graduação em Letras - Faculdades Integradas de Patos (2007). É Professora EBTT (língua portuguesa) do Instituto Federal da Paraíba, Campus Cajazeiras. Tem experiência na área da Educação bem como na gestão de Unidades Educativas.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9351802435755166>

Janaína Silva Alves

Mestre em Letras - PPGL/UERN/CAMEAM (2011), com enfoque nas questões de Tradição e Modernidade na poesia de Zila Mamede. Especialista em Literatura e Estudos Culturais, também, pela UERN/CAMEAM (2008). Graduada em Letras - habilitação em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/CAMEAM (2006). Participa como membro de dois Grupos de Pesquisas: Grupo de Pesquisa de Estudos Linguísticos e Literários - GELLI (IFRN/Campus Mossoró; e do Grupo de Linguagens e Práticas Sociais (IFRN/Campus Pau dos Ferros). Pesquisa e interesse nas questões que envolvem Literatura e Ensino, Literatura Potiguar e Crítica Literária.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1645801986053578>

Janete da Silva Rocha

Graduanda em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, campus prof. Barros Araújo em Picos-Pi. Participa do grupo de estudos sobre Literaturas afro-brasileira e indígena com a profa. Dra. Eliana Pereira de Carvalho na referida instituição de ensino superior.

CV: <http://lattes.cnpq.br/3011555186636743>

Jeane Virginia Costa do Nascimento

Doutorado em andamento na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, área de concentração Estudos do Discurso e do Texto, Linha de pesquisa Texto Literário, Crítica e Cultura. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí, na área de concentração Literatura, Memória e Relações de Gênero, com ênfase em Literatura Afro-brasileira e Afro-americana. Pós-graduada em Língua Inglesa pela União das Escolas Superiores Campomaiorenses - UNESC e Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí. Professora de inglês do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI, campus São João do Piauí.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9549319473480309>

João Batista Teixeira

Graduado em Letras Língua Portuguesa e Especialista em Literatura e Cultura Afrobrasileira e Africana (UEPB-CH). Mestre e Doutor em Literatura e Interculturalidade (UEPB-PPGLI). Professor de Língua Portuguesa nos municípios de Araruna e Cacimba de Dentro - PB. Ocupa-se com pesquisas em torno das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa com foco para as questões do Pós-colonial e suas representações na ficção. Tem interesse nas obras dos moçambicanos Mia Couto, João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa e os temas da nação, exílio, diáspora em diálogo com os Direitos Humanos. Transculturação, territorialidades, desterritorialidades e Identidades. Atua também no ensino superior na FMB-Faculdade do Maciço de Baturité no Depto. de Pós-graduação. Participa das conferências 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 e Membro do Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq - Literatura e Cultura Afro-brasileira, Africana e da Diáspora, da

Universidade Estadual da Paraíba.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8245604588185097>

José Dantas da Silva Júnior

Doutor e Mestre em Letras pelo PPGL/CAMEAM/UERN. Especialista em Docência da Língua Espanhola pela Faculdade Entre Rios do Piauí - FAERPI. Especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN. Graduado em Letras Língua Espanhola e respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - (GECLIT). Tem experiência em trabalhos relacionados com literatura, crítica e cultura, bem como em literatura e ensino. Atualmente, é professor efetivo da Universidade Estadual da Paraíba-UEPB.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5927906579931888>

José Valtemir Ferreira da Silva

Doutorando em Letras/Estudos Literários (PPGL/UFGA). Mestre em Letras/Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA/UFGA). Especialização em Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa e Estrangeira. Secretário Executivo no Campus Universitário de Altamira da Universidade Federal do Pará. Faz parte da Equipe Editorial da Nova Revista Amazônica (UFGA) e do grupo de pesquisa Cartografias dos processos decoloniais literários e linguísticos latino-americanos (CARDILLA), da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Literatura Brasileira, Literatura sobre a Amazônia, Literatura e grandes projetos na Amazônia.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6372365426107754>

Josivânia da Cruz Vilela

Mestra e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Graduada em Letras - Habilitação em Língua Espanhola - pela Universidade Estadual da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase nos seguintes temas: poesia oitocentista; escrita de autoria feminina; crítica feminista; narrativa latino-americana contemporânea. Integrante do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (CNPq/UEPB).

CV: <http://lattes.cnpq.br/9140878762693286>

Maria Aparecida da Costa

Mestre em Letras (área de concentração: Literatura Brasileira) pela Universidade Federal da Paraíba

e doutora em Estudos da Linguagem (Área de concentração: Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com Doutorado sanduíche na Faculdade de Letras - FLUC - Universidade de Coimbra - Portugal. Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora Adjunto IV na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL - UERN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT - e Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa - GPORT. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2983503502854679>

Maria Lidiana Costa

Graduada em Letras Língua portuguesa pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte- UERN (2016). Especialista em Linguagem, Educação e Interculturalidade- UERN (2019). Especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte - IFRN (2020). Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UERN.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4607143171535478>

Maricélia Nunes dos Santos

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da UNIOESTE (2016). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da UNIOESTE (2014). Graduada em Letras (Português/Espanhol) pela UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2011). Professora do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. É vinculada ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia e Teatro da Anpoll e membro do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6170976908787308>

Olívio Jekupé

Escritor indígena do povo Guarani. Nasceu no Paraná, mas mora atualmente na aldeia Krukutu, em São Paulo. Estudou Filosofia na USP e, embora não tenha concluído o curso, sentiu-se estimulado a escrever e a participar de palestras no Brasil e no exterior. Tem diversos livros publicados por diferentes editoras brasileiras e traduzidos na Itália. Maneja a oralidade e a escrita, a tradição e a imaginação, as coisas da sua própria aldeia e as da aldeia global. Palestrante de Literatura Nativa e Presidente da Associação Guarani Nhe'e Porã.

Renata Maria Araújo Silva

Mestra em Ciências da Linguagem pelo PPCL da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN. Formada em Letras-Português e Inglês pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos - FAFIDAM/UECE (2004). Tem especialização em Metodologias do Ensino Fundamental e Médio pela Universidade Santa Fé do Maranhão (2006) e Coordenação Pedagógica pela Universidade Federal do Ceará - UFC/CE (2016). Professora efetiva da Educação Básica, lecionando na área de linguagens no Ensino Fundamental e Médio pelas redes municipal e estadual de ensino. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em linguagem, produção textual e literatura, em especial a de autoras femininas negras e pós-colonial.

CV: <http://lattes.cnpq.br/3597057405565865>

Sabrina de Paiva Bento Queiroz

Graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2021). Atuou no programa institucional PIBIC, desenvolvendo pesquisa sobre literatura contemporânea portuguesa pelo viés da biopolítica dos afetos, em específico, sobre o amor biopotente no romance *O Apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe. Como prática docente participou de projetos como PIBID e RESPED nas respectivas escolas estaduais: Dr. Edino Jalles e Rafael Godeiro, atuou como monitora das Disciplinas Literatura Portuguesa I e II. Mestranda em Texto Literário, Crítica e Cultura na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, pelo programa PPGL, em Pau dos Ferros/RN.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2185338632735712>

Sebastião Marques Cardoso

Pós-doutorado em Literaturas africanas de Língua Portuguesa (USP). Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP). Docente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, ambos da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Fundador e líder do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa – GPORT, coordenando projetos de pesquisa em Cultura e representação nas literaturas pós-coloniais de Língua Portuguesa (PPGL) e Cultura, literatura e representação na Pós-colonialidade (PPCL). Presidente e sócio fundador da PODES- Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul. Membro da Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada (REDILIC), da Faculdade de Humanidades e Educação, da Universidade de Los Andes, em Mérida-Venezuela.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7160975510328626>

Vanessa Bastos Lima

Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Especialista em Estudos Literários e graduada em Licenciatura em Letras Vernáculas, ambas pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É Professora assistente de Literaturas em Língua Portuguesa da Universidade do Estado Rio Grande

do Norte (UERN), lotada no Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), Departamento de Letras Vernáculas (DLV). Doutoranda do Programa de Pós-graduação Em Letras (PPGL-UERN). Atua em pesquisas voltadas para Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura afro-brasileira, Literatura marginal, e para Romances Históricos produzidos por autores contemporâneos.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6193856895776336>

Wanderlan Alves

É Doutor em Letras (2014) pela Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», *campus* de São José do Rio Preto (UNESP/SJRP), onde também cursou Mestrado em Letras (2011) e Graduação em Letras (Português/Espanhol) (2008). Em 2020-2021, realizou estágio de Pós-doutorado no Departamento de Letras Modernas (Área: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) da Universidade de São Paulo (USP), com apoio do CNPq. Atualmente, é professor de Literaturas Hispano-americanas da Universidade Estadual da Paraíba. É membro da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH) e da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Coordena o Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO), cadastrado no CNPq e certificado pela UEPB e é membro dos grupos de pesquisa “Estudos literários interamericanos e transatlânticos” (UFRJ) e “Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer” (UFSM). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa Nível 2 do CNPq. É editor-chefe da revista Sociopoética (ISSN 1980-7856), além de prestar consultorias ad hoc para periódicos nacionais e internacionais. É docente permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PP-GLI/UEPB), atuando nas linhas de pesquisa “Literatura, Memória e Estudos Culturais” e “Literatura Comparada e Intermidialidade”. Seus principais temas de interesse acadêmico são: Narrativa moderna e contemporânea na América Latina, Crítica literária contemporânea na América Latina, Literatura e Cultura de massa, Mixagem de gêneros escriturais e Literatura e Pensamento crítico.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4245634036144170>

SILAM: cadernos de pesquisas e ensaios

Os capítulos que integram esta obra foram apresentados por seus autores/as nos três eixos temáticos (“Literaturas e artes ibero-americanas”, “Literaturas e artes afro-latinas” e “Literatura e artes ameríndias”) propostos no Simpósio de Literaturas e Artes Ibero-americanas, Afro-latinas e Ameríndias, SILAM, a partir da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), por iniciativa dos membros e dos parceiros da Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no ensino, na cultura e nas literaturas Sul-Sul (PODES), entre os dias 23 e 26 de agosto de 2022. O evento aconteceu de forma híbrida, remoto e presencial, transmitido em parte pelo canal da FALA/UERN e pelo canal da PODES/Associação, disponíveis na plataforma Youtube. A programação do SILAM mobilizou os departamentos e os programas de Pós Graduação em Letras da UERN, em especial do Campus de Pau dos Ferros e do Campus Central.

ISBN: 978-65-85628-00-6

CDL



9 786585 628006